

Adrian Grauenfels  
Muzica Afro - Cubană & Jazz  
*VOL II*



**Adrian Grauenfels**  
**Muzica Afro-Cubă & Jazz**

*VOL II*

coperta - NightCafeAI

Tehno - AG

Ilustrații - Internet

QR convert- <https://www.the-qrcode-generator.com/>

Text (Răducanu) - Mihai Oroveanu

Ebook

SAGA PUBLISHING 2024



Editura SAGA

## Introducere

Acest volum II este continuarea cărții mele *Muzica Islamului* în care am încercat să prezint mai puțin cunoscută nouă, arta sunetelor practică în Orient cu interferențe preluate din Africa și Asia. Un alt subiect major care merită atenție este muzica afro-cubă și jazzul care s-a născut în Lumea Nouă din melanjul și importul unor ritmuri și melodii specifice continentului African (răspândită de sclavii de culoare aduși cu forța în America, începând din secolul XVII). O altă venă care a catalizat și format jazzul este muzica latină practică în Cuba și în insulele din vecinătate în care se vorbește limba spaniolă. Ca și în precedenta carte vom ilustra textul cu exemple audio și video accesibile cu ajutorul smartphonului cititorului cu care scanăm codul QR. Muzica propusă va fi imediat redată de aparatul dvs. Sper să aprind în cei mai puțin inițiați interesul pentru genurile de muzică: jazz, afro cuban și etnic în ciuda spațiului limitat pe care îl avem aici la dispoziție.

AG

*SAGA Publishing 2024*

## O istorie a sclavagismului

În 1508, Ponce de Leon (\*) a fondat o așezare spaniolă în Puerto Rico (astăzi, teritoriu al Statelor Unite), care folosea băștinași Tainos pentru muncă. Tribul Tainos a fost în mare parte exterminat de război, suprasolicitare și de bolile aduse de spanioli. În 1513, pentru a suplimenta populația Tainos aflată în scădere, primii sclavi africani au fost importați în Puerto Rico.

Coloniștii au efectuat raiduri de capturat sclavi în ceea ce este acum Georgia, Tennessee, Carolina de Nord, Carolina de Sud, Florida și, posibil, Alabama. Comerțul cu sclavi din Carolina, care a inclus atât operațiuni comerciale cât și raiduri directe ale coloniștilor, a fost cel mai amplu din coloniile britanice din America de Nord.

Între 1670 și 1715, între 24.000 și 51.000 de amerindieni captivi au fost exportati din Carolina de Sud — mai mult decât numărul de africani importați în coloniile viitoarelor SUA în aceeași perioadă. Alți amerindieni înrobiți au fost exportati din Carolina de Sud în Virginia, Pennsylvania, New York, Rhode Island și Massachusetts. Istoricul Alan Gallay spune - „comerțul cu sclavi indieni a fost în centrul dezvoltării Imperiului Englez în Sudul american.

Comerțul cu sclavi indieni a fost cel mai important factor care a afectat Sudul în perioada 1670-1715;” războaiele intertribale de capturat sclavi au destabilizat coloniile engleze, Florida și Louisiana.

Primii africani înrobiți în Statele Unite continentale au ajuns prin Santo Domingo la colonia San Miguel de Gualdape (situată cel mai probabil în zona Golfului Winyah actuala Carolină de Sud), fondată de exploratorul spaniol Lucas Vázquez de Ayllón în 1526. Colonia a fost perturbată aproape imediat de o luptă pentru conducere, în timpul căreia sclavii s-au revoltat și au fugit din colonie pentru a căuta refugiu în rândul localnicilor amerindieni. De Ayllón și mulți dintre coloniști au murit la scurt timp în urma unei epidemii și colonia a fost abandonată. Coloniștii și sclavii care nu fugiseră s-au întors la Santo Domingo.

(\*) **Juan Ponce de León** (n. 1474, Tierra de Campos Palencia; d. iulie 1521, Havana) a fost un conchistador spaniol și primul guvernator al Puerto Rico. S-a născut într-o familie de nobili spanioli și a luptat împotriva maurilor în Spania. Coroana spaniolă îl încurajează să plece în căutarea Fântânii Tineretii. El a aflat de ea de la indieni despre o insulă numită Bimini unde s-ar fi găsit această fântână. A murit în 1521 rănit de o săgeată într-o confruntare cu indienii, nu înainte de a se întoarce în Cuba.

La 28 august 1565, St. Augustine, Florida, a fost fondată de conchistadorul spaniol Don Pedro Menendez de Aviles, care a adus cu el trei sclavi africani. În timpul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, St. Augustine a fost centrul comerțului cu sclavi din Florida colonială spaniolă și prima așezare permanentă din ceea ce avea să devină Statele Unite continentale în care au fost sclavi africani.

### **Comerțul cu sclavi**

În 1672, regele Carol al II-lea a reautorizat Compania Regală Africană (inițial înființată în 1660), ca monopol englezesc asupra comerțului cu sclavi și mărfuri africane — ulterior, în 1698, prin statut, parlamentul englez a deschis comerțul tuturor supușilor englezi. Comerțul de sclavi către coloniile din Atlanticul mijlociu a crescut substanțial în anii 1680, iar până în 1710 populația africană din Virginia a crescut la 23100 (42% din total); Maryland conținea 8.000 de africani (14,5% din total). La începutul secolului al XVIII-lea, Anglia a depășit Spania și Portugalia și a devenit principalul comerciant mondial de sclavi. De la începutul secolului al XVIII-lea, negustorii americani, în special din Charleston, Carolina de Sud, au contestat monopolul Companiei Regale Africane, iar Joseph Wragg și Benjamin

Savage au devenit primii negustori independenți de sclavi care au spart monopolul prin anii 1730.

## Cultura la sclavi

Puțini sclavi au reușit să se detașeze prin arte de ignoranță și analfabetism la care erau supuși.



**Ignatius Sancho** s-a născut în jurul anului 1729 pe un vapor de sclavi în Oceanul Atlantic. După ce vaporul a ajuns în Noua Granadă, Sancho a fost vândut ca sclav. În mod tragic, mama lui a murit la scurt timp după sosirea lor în colonie și se spune că tatăl lui a preferat să-și ia viața, decât să trăiască în sclavie. El a fost adus în Anglia înainte să împlinească doi ani, unde a fost vândut unei familii de trei surori din Greenwich și a rămas sclav acolo

timp de optsprezece ani. Nefericit din cauza lipsei de libertate, Sancho a fugit la Londra, la Montagu House, casa Ducelui de Montagu, care l-a încurajat pe Sancho să citească și i-a acordat atenție suplimentară când se afla în vizită în Greenwich. În timp ce se afla la Montagu House, Sancho și-a dezvoltat interesul pentru citit, poezie, muzică și scris.

Sancho este cunoscut în principal ca și compozitor, scriitor, actor și abolitionist. Scrisorile i-au fost publicate după moartea sa. În aceste scrisori, Sancho oferă o relatare cu privire la viața lui și o descriere a sclaviei scrisă din perspectiva unui sclav. Coregrafiile de dans ale lui Sancho, create alături de compozițiile muzicale proprii, sunt mai puțin documentate. Sancho a lucrat la forme de dans comun în societatea georgiană - cum ar fi menuetele, cotilioanele și dansurile country - care predatează baletul britanic.

Lucrările sale din domeniul dansului care supraviețuiesc în zilele noastre au fost inițial publicate în mai multe colecții în anii 1770. În prezent, 24 din lucrările sale din domeniul dansului sunt disponibile în colecții publice, dar este posibil să existe mai multe în arhive mai mari sau private.



## **Les Ballets Nègres**

În 1946, la 166 de ani după moartea lui Sancho, Les Ballets Nègres - prima companie de dans de culoare din Europa - a fost înființată de Richie Riley și Berto Pasuka la Londra. Dansatorii și membrii personalului erau din Jamaica, Trinidad, Ghana, Guyana Britanică, Nigeria și Germania. Ei au îmbinat stilurile de dans tradiționale caraibiene și africane cu dansurile moderne și temele legate de colonialism și folclorul african și caribian. Primul lor sezon a durat opt săptămâni și s-a desfășurat cu casa închisă, în cadrul unui turneu de mare succes prin Europa.

Compania s-a închis în 1952, deoarece nu puteau supraviețui doar din vânzarea de bilete, iar fondatorii au refuzat să-i sprijine. Deși au fost pionierii vremurilor lor, aceștia au fost mai deloc recunoscuți în istoria dansului european.

**Negro spiritual** este un tip de cântec folcloric de factură religioasă creat de sclavii negri africani din sudul SUA începând de prin anii 1670. La originea sa stau imnuri creștine protestante cu modificări de ritm și armonie sub influența tradițiilor africane. Piese se remarcă printr-un dialog între un solist vocal și un grup coral.

Negro spirituals au constituit una dintre sursele jazzului. O variantă modernă de negro spirituals este muzica gospel, apărută în anii 1940.

Pentru texte, sclavii negri au preluat motive religioase din Biblie, găsim în ele speranța de mântuire. Cântatul textelor este puternic influențat de dialectul tipic afro-american, iar melodiile sunt interpretate cu improvizații sofisticate. Cel mai distinct factor al acestor melodii este ritmul, care este caracterizat de sincope. Pe când albi puneau accentul pe melodie în muzica religioasă, afro-americanii își exprimau sentimentele prin combinații de ritmuri nuanțate, create într-o stare de exuberanță extatică colectivă.

## **Gospel**

Muzica gospel sau, mai simplu, gospel (din engleză: gospel = evanghelia, știrea bună; derivat din engleza veche unde gōdspel, gōd = bun, și spel = povestire, știre) este muzica creștină afro-americană din secolele XX și XXI. Mai exact, gospelul este muzica bisericească a comunităților creștine afroamericane, în principal corală, caracterizată prin influențe de jazz și blues.

Precursorul gospelului a fost muzica de gen Negro spiritual. Termenul se mai folosește azi și cu semnificația lărgită, mai generală, de muzică

creștină din zonele anglo-saxone, sau și de muzică pop creștină.

**Amazing Grace** (în traducere: "Harul Măreț") este un cântec bisericesc cunoscut în țările vorbitoare de engleză. Ea a fost preluată ulterior într-o formă modificată de diferite formații muzicale sau ca versiunea gardei imperiale scoțiene "Royal Scots Dragoon Guards". Textul original al melodiei, scris de John Newton, a fost publicat în anul 1779, conținutul lui referindu-se la convertirea la credință, în spirit creștin, a autorului, care fusese anterior negustor de sclavi, și a devenit un militant convins împotriva sclavagismului.

## **JAZZ, sau de la Africa la Cuba**

Jazzul este un gen muzical care a luat naștere în comunitățile afro-americane din sudul Statelor Unite, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, cu rădăcini în blues și ragtime. Începând cu epoca jazzului din anii 1920, a fost recunoscut ca o formă majoră de expresie muzicală în muzica tradițională și populară, legată de legăturile comune ale filiației muzicale afro-americane și euro-americane. Jazzul este caracterizat de swing și blue notes (un interval minor acolo unde ar fi fost de așteptat un interval major, folosit în special în jazz), acorduri complexe, vocalize de tip dialog, poliritmii și improvizație.

Jazzul își are rădăcinile în expresia culturală și muzicală din Africa de Vest și în tradițiile muzicale afro-americane.

Pe măsură ce jazzul s-a răspândit în întreaga lume, s-a inspirat din culturile muzicale naționale, regionale și locale, care au dat naștere la stiluri diferite. Jazz-ul din New Orleans a început în anul 1910, combinând marșurile anterioare ale fanfarelor, cadrilul francez, biguine, ragtime și blues cu improvizația polifonică colectivă. În anii 1930, stilurile proeminente au fost big band-urile de swing aranjate și orientate spre dans, jazzul din Kansas City, un stil de improvizație hard-swing, bluesy, și jazzul țigănesc (un stil care pune accentul pe valsurile musette. Musette, era un cimpoi mic și elegant, la modă în cercurile curții franceze în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea). Bebop a apărut în anii 1940, transformând jazz-ul din muzică populară dansabilă într-o "muzică a muzicianului" mai provocatoare, care se cânta pe ritmuri mai rapide și folosea mai mult improvizația bazată pe acorduri. Cool jazz s-a dezvoltat spre sfârșitul anilor 1940, introducând sunete mai calme, mai suave și linii melodice lungi și lineare.

La mijlocul anilor 1950 a apărut hard bop, care a adus influențe din rhythm and blues, gospel și blues, în special în interpretarea la saxofon și pian. Jazz-ul modal s-a dezvoltat la sfârșitul anilor

1950, folosind scara muzicală, ca bază a structurii muzicale și a improvizației, la fel ca și jazz-ul liber, care a explorat interpretarea fără metru regulat, ritm sau structuri formale. Jazz-rock fusion a apărut la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970, combinând improvizația de jazz cu ritmurile muzicii rock, instrumentele electrice și sunetul de scenă puternic amplificat. La începutul anilor 1980, o formă comercială de jazz fusion numită smooth jazz a avut succes, obținând o audiență radiofonică semnificativă. Alte stiluri și genuri abundă în anii 2000, cum ar fi jazz-ul latino și afro-cubanez. Cuba a adăugat ritmuri latine, trompete, o percuție mult mai bogată și un "joi de vivre" care lipsea blues-ului.

### **Definirea muzicii de Jazz**

Termenul „epoca jazzului” a fost folosit în mod popular înainte de 1920. În 1922, scriitorul american F. Scott Fitzgerald a popularizat și mai mult termenul odată cu publicarea colecției sale de povestiri *Tales of the Jazz Age*.

Jazz-ul este un gen muzical care își are originea în comunitățile de negri americani din New Orleans, Louisiana, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, și s-a dezvoltat pornind de la rădăcinile blues-ului și ragtime-ului. New Orleans a oferit un humus cultural în care jazz-ul a putut germina, deoarece era un oraș portuar cu

multe culturi și credințe împletite. [9] În New Orleans, oamenii de diferite culturi și rase trăiau adesea aproape unii de alții, ceea ce a permis interacțiunea culturală care a facilitat dezvoltarea mediului muzical activ al orașului. În New Orleans, dezvoltarea jazzului a fost influențată de muzica creolă, ragtime și blues.

Jazzul este considerat de mulți drept „muzica clasică a Americii”. Primele stiluri de jazz, care au apărut în New Orleans, Chicago și New York la începutul anilor 1920, sunt uneori denumite „dixieland jazz”. În anii 1920, jazzul a devenit recunoscut ca o formă majoră de expresie muzicală. A apărut apoi sub forma unor stiluri muzicale tradiționale și populare independente, toate legate de legăturile comune ale filiației muzicale afro-americe și euro-americe cu o orientare spre performanță. Din tradițiile africane, jazzul și-a derivat ritmul, „blues-ul” și tradițiile de a cânta sau de a cânta în propriul mod expresiv. Din tradițiile europene, jazzul și-a derivat armonia și instrumentele.

Louis Armstrong a adus solo-ul de improvizație în prim-planul unei piese, înlocuind stilul original de ansamblu polifonic al jazz-ului din New Orleans. Jazz-ul se caracterizează în general prin swing și

note albastre, apel și răspuns vocal, poliritmii și improvizație.

## **Jazzul vs. limbaj**

Limbi precum engleza sau spaniola sunt folosite pentru a comunica aproape orice în viață; cu toate acestea, ele nu pot exprima emoții (fericire, tristețe, furie și tot ce este între ele) în același mod ca muzica; ca fenomen singular, muzica comunică emoții fiecărei ființe umane de pe planetă, indiferent de limbă, cultură sau naționalitate.

Muzica este prezentă în toate culturile pământului.

Oamenii sunt afectați emoțional mult mai mult de muzică decât chiar de cele mai frumos exprimate cuvinte . În cazul jazz-ului, datorită aspectului său de improvizație, muzicienii comunică „emoția momentului”, adică emoția pe care o simt ÎN TIMP CE interpretează în grup (rețineți, atunci când improvizează, ei decid ce note să cânte, răspunzând muzicii momentului și a celorlalți muzicieni).

În acest fel, jazzul este diferit de muzica clasică, care este scrisă (compusă) dinainte și interpretată exact așa cum a scris-o compozitorul.

*În jazz, cea mai mare parte a muzicii auzite în timpul unui solo este „compusă spontan” de*

*muzicienii înșiși și interpretată așa cum se simt muzicienii în momentul respectiv.*

Spontaneitatea auzită (sau „simțită”) în jazz necesită ca ascultătorul să fie în permanență atent la aspectele în continuă schimbare ale unei anumite interpretări a unei melodii.

**Ragtime**, sau rag time, este un stil muzical care a cunoscut apogeul între anii 1890 și 1910. Trăsătura sa cardinală este ritmul sincopat sau „rag”. Ragtime a fost popularizat la începutul secolului al XX-lea de compozitori precum Scott Joplin, James Scott și Joseph Lamb. Piesele ragtime (adesea numite „rags”) sunt de obicei compuse și interpretate la pian, deși genul a fost adaptat pentru o varietate de instrumente și stiluri.

Muzica ragtime a luat naștere în comunitățile afro-americane la sfârșitul secolului al XIX-lea și a devenit o formă distinctă de muzică populară americană. Este strâns legată de marșuri. Piesele ragtime conțin, de obicei, mai multe teme distincte, adesea aranjate în modele de repetări și reluări. Scott Joplin, cunoscut drept „regele ragtime-ului”, și-a câștigat faima prin compoziții precum „Maple Leaf Rag” și „The Entertainer”. Ragtime-ul a influențat jazzul timpuriu, pianul Harlem Stride, blues-ul din Piemont și compozitori clasici europeni precum Erik Satie, Claude Debussy și Igor



Stravinski. Deși a fost eclipsat de jazz în anii 1920, ragtime-ul a cunoscut mai multe renașteri, în special în anii 1950 și 1970 (ultima renaștere a genului datorându-se în mare parte utilizării piesei „The Entertainer” în filmul The Sting). Muzica a fost distribuită în principal prin partituri și role de pian, unele compoziții fiind adaptate pentru alte instrumente și ansambluri.

### **The Entertainer on a 1915's Piano**

<https://www.youtube.com/watch?v=g8syRhvSZdk>



The Entertainer, de Scott Joplin, cântat la un pian vechi. Honky-tonk (\*) are sunetul cel mai apropiat de pianele vremii și probabil că așa suna ragtime-ul la vremea sa. Acest pian este inexact și probabil Scott Joplin trăia când a fost fabricat acest pian.

---

(\*) **Un honky-tonk** este fie un bar care oferă muzică country pentru divertismentul clienților săi, fie stilul de

muzică interpretat în astfel de unități. Se poate referi, de asemenea, la tipul de pian (tack piano) folosit pentru a reda astfel de muzică. Barurile de acest tip sunt comune în sudul și sud-vestul Statelor Unite. Mulți artiști proeminenți de muzică country, precum Jimmie Rodgers, Ernest Tubb, Lefty Frizzell, Hank Williams, Patsy Cline, Johnny Horton și Merle Haggard și-au început cariera ca muzicieni amatori în honky-tonks. Originea termenului „honky-tonk” este controversată, inițial referindu-se la spectacolele de varietăți obscene din zonele vechiului Vest (Oklahoma, teritoriile indiene și mai ales Texas) și la teatrele care le prezentau. Primul gen muzical cunoscut sub numele de honky-tonk a fost un stil de interpretare la pian înrudit cu ragtime-ul, dar care punea accentul pe ritm mai mult decât pe melodie sau armonie; stilul a evoluat ca răspuns la un mediu în care pianele erau adesea prost îngrijite, tinzând să fie dezacordate și să aibă unele clape nefuncționale. Această muzică honky-tonk a avut o influență importantă asupra stilului de pian **boogie-woogie**. Înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, industria muzicală a început să se refere la muzica hillbilly interpretată din Texas și Oklahoma până pe Coasta de Vest drept muzică „honky-tonk”. În anii 1950, honky-tonk a intrat în epoca sa de aur, cu popularitatea lui Webb Pierce, Hank Locklin, Lefty Frizzell, Faron Young, George Jones și Hank Williams.

## Blues

Blues-ul este un gen muzical și o formă muzicală care își are originea printre afro-americanii din sudul profund al Statelor Unite în

jurul anilor 1860. Blues-ul a încorporat spiritualuri, cântece de muncă, vociferări, strigăte, cântece și balade narative simple rimate din cultura afro-americană. Forma blues este omniprezentă în jazz, rhythm and blues și rock and roll și se caracterizează prin modelul call-and-response, scara blues și anumite progresii de acorduri, dintre care blues-ul cu douăsprezece măsuri este cel mai comun. Notele albastre (sau „worried notes”), de obicei treimi, cvinte sau septimi aplatizate în înălțime, sunt, de asemenea, o parte esențială a sunetului. Blues shuffles sau walking bass întăresc ritmul de transă și formează un efect repetitiv cunoscut sub numele de groove.

Muzica blues se caracterizează prin versuri, linii de bas și instrumentație. Primele versuri tradiționale de blues constau într-o singură linie repetată de patru ori. Abia în primele decenii ale secolului al XX-lea a devenit standard cea mai comună structură curentă: modelul AAB, constând într-un vers cântat pe primele patru măsuri, repetarea acestuia pe următoarele patru și apoi un vers final mai lung pe ultimele măsuri. Blues-ul timpuriu a luat frecvent forma unei narațiuni libere, adesea relatând discriminarea rasială și alte provocări cu care se confruntau afro-americanii.

Multe elemente, cum ar fi formatul call-and-response și utilizarea notelor albastre, pot fi urmărite până la muzica din Africa. Originile blues-ului sunt, de asemenea, strâns legate de muzica religioasă a comunității afro-americane, spirituals. Prima apariție a blues-ului este adesea datată după încetarea sclaviei, dezvoltarea juke joints survenind mai târziu. Este asociat cu libertatea nou dobândită de foștii sclavi. Cronicarii au început să relateze despre muzica blues la începutul secolului al XX-lea. Prima publicație de partituri de blues a fost în 1908. De atunci, blues-ul a evoluat de la muzica vocală fără acompaniament și tradițiile orale ale sclavilor într-o mare varietate de stiluri și subgenuri. Subgenurile de blues includ country blues, Delta blues și Piedmont blues, precum și stiluri urbane de blues precum Chicago blues și West Coast blues. Al Doilea Război Mondial a marcat tranziția de la blues acustic la blues electric și deschiderea progresivă a muzicii blues către un public mai larg, în special către ascultătorii albi. În anii 1960 și 1970, s-a dezvoltat o formă hibridă numită *blues rock*, care îmbina stilurile blues cu muzica rock.

**John Lee Hooker featuring Carlos Santana -  
Chill Out**

<https://www.youtube.com/watch?v=HSbBSphYeZo>



<https://www.youtube.com/watch?v=-DHuW1h1wHw>

**Dave Brubeck, The Dave Brubeck Quartet -  
Take Five (Audio)**



## **Melodie**

O melodie este un grup de note redade sau cântate succesiv, de exemplu, atunci când o melodie este redată sau cântată, melodia pe care o auzi este pur și simplu un grup de note una după alta. Ordinea particulară a notelor, precum și lungimea fiecărei note (adică, dacă este scurtă, susține pentru o perioadă lungă de timp sau undeva între ele), sunt ceea ce face ca fiecare melodie să fie diferită și recunoscută.

## **Acord**

Un acord este reprezentat de două sau mai multe note diferite jucate în același timp. Majoritatea instrumentelor (de exemplu, saxofon, trompetă, trombon, voce umană) pot cânta doar o notă la un moment dat și, prin urmare, nu pot cânta acorduri; acestea sunt denumite instrumente cu o singură notă. Instrumentele care pot cânta acorduri sunt pianul (se apasă mai multe clape simultan) și chitara (se ating simultan pe mai multe coarde).

Doi sau mai mulți muzicieni care cântă la instrumente cu o singură notă pot produce un acord împreună dacă fiecare cântă o notă diferită în același timp; când fac asta, produc armonie (cântăreții din coruri fac asta tot timpul).

## **Instrumente în jazz**

Deși jazzul poate fi cântat la orice instrument (inclusiv la voce), cele mai comune instrumente la care se cântă jazz sunt saxofonul, trompeta, trombonul, pianul, basul, tobele și chitara.

### **Saxofon**

Saxofonul este un instrument muzical de suflat.

Instrumentul a fost inventat de Adolphe Sax(\*), în anul 1840. El a inclus în denumirea instrumentului și numele său, ca inventator al acestuia. Intenția sa a fost să îmbunătățească clarinetul bass, dar a sfârșit prin a inventa un instrument nou. Brevetul a fost obținut în Franța, pe data de 28 iunie 1846.

Saxofonul aparține familiei instrumentelor de suflat din lemn pentru că necesită aceeași tehnică de folosire ca și fagotul, clarinetul, oboiul, și nu face parte din instrumentele de suflat de alamă așa cum este materialul din care este confecționat în întregime exceptând ancia care produce sunetul. A fost proiectat pentru a fi folosit în muzica simfonică, dar în mare parte a fost ignorat de compozitori, primele succese avându-le în muzica militară.

Apariția Jazzului a însemnat o creștere foarte mare a prestigiului saxofonului, oferind o varietate de sunete numai bună și dorită căreia în acest gen de muzică, a dobândit un prestigiu destul de mare.

Există șase feluri de saxofon, reprezentând timbrele vocii umane, sopran, alto, tenor, bariton și bass:

- Saxofon sopran,
- Saxofon alto,
- Saxofon tenor,
- Saxofon bariton,
- Saxofon bass,
- Saxofon contrabas.

Adolphe Sax a proiectat și patentat saxofonul subcontrabas dar acesta a rămas doar la stadiul de proiect și nu a fost niciodată construit. Ar fi fost un saxofon transpus în Si bemol, cu o octavă mai jos decât saxofonul bas și cu două octave mai jos decât saxofonul tenor.

Cel mai folosit este saxofonul tenor urmat de soprano și bariton, saxofonul alto fiind mai puțin folosit. De obicei acesta din urmă este folosit pentru învățare și pentru copii, căror le-ar fi mult mai greu să se descurce cu unul mai mare cum e saxofonul tenor, dar și pentru că este mai ieftin decât celelalte. De regulă, saxofonul alto este folosit în special în



compozițiile clasice în vreme ce saxofonul tenor este folosit mai mult în muzica jazz.

(\*) **Adolphe Sax**, pe numele său Antoine Joseph Sax (n. 6 noiembrie 1814, Dinant, Valonia, Belgia – d. 7 februarie 1894, Paris, Île-de-France, Franța) a fost un inventator belgian, fabricant de instrumente muzicale și muzician; el a inventat saxhornul și în 1846 saxofonul.

Tatăl său, Charles-Joseph Sax, era fabricant de instrumente muzicale, iar Adolphe încă din adolescență, a început să învețe să fabrice instrumente muzicale. La 15 ani a participat la un concurs de muzica, unde a cântat la flaut și la clarinet. Mai târziu, a plecat la Școala Regală de Muzică de la Bruxelles, pentru a studia mai bine aceste instrumente. După terminarea studiilor în timp ce tatăl său câștiga din afacerea cu instrumente, Adolphe se specializează în inventarea unor alte instrumente muzicale de suflat. Prima importantă lucrare, a fost modificarea clarinetului bas, care i-a adus meritul ca la vârsta de 20 de ani să fi inventat saxofonul bariton.

**Sunetul specific** pe care fiecare muzician de jazz îl scoate la instrumentul său este la fel de important ca instrumentul în sine.

- Muzicienii de jazz se străduiesc să aibă un sunet (ton) propriu, personal, la instrumentul lor; de exemplu, fiecare saxofon va continua să sune ca un saxofon, indiferent cine îl cântă, dar fiecare saxofonist va avea un sunet diferit de cel al oricărui alt saxofonist (cel puțin ușor); adesea trebuie să asculți jazzul mult timp pentru a putea auzi diferențele, dar atunci când le auzi, este minunat.

- Sunetul poate fi răgușit, tăios, aspru, neted, frumos, plin de suflet, cald, întunecat, deschis, dur sau oricare dintre zecile de alte descrieri, inclusiv combinații de descrieri și un număr infinit de nuanțe - la fel ca vocea umană (observați cum nu există două voci umane care să sune exact la fel); așa cum fac cântăreții cu vocile lor, muzicienii de jazz se străduiesc să reproducă pe instrumentul lor sunetul pe care îl „aud” (își imaginează) în mintea lor.

- Sunetele jazz-ului sunt greu de descris în cuvinte prin urmare, singura modalitate de a cunoaște cu adevărat sunetele jazz-ului este să ascultăm jazz!

## Sarcinile instrumentelor de jazz

**1- Instrumente de suflat:** Saxofonul, trompeta și trombonul (precum și orice alt instrument cu o singură notă, inclusiv vocea umană) sunt responsabile de interpretarea melodiilor, atât scrise (de exemplu, sunetele-notele fixate, cât și improvizate (solo-urile lor individuale).

**2 - Secțiunea ritmică:** Pianul, basul și tobele alcătuiesc secțiunea ritmică. Rolul lor principal este de a acompania și de a oferi sprijin pentru trompetiști, precum și între ei; de asemenea, ei pot improviza solo-uri.

a. Rolul principal al pianistului este de a cânta acorduri (muzica care însoțește melodiile) într-o manieră ritmică, plină de viață. Aceasta se numește comping, vine de la cuvântul „a acompania”.

Pianistul improvizează, de asemenea, melodic. Atunci când face acest lucru, el/ea improvizează o melodie cântând note simple în mâna dreaptă în timp ce compune acordurile în mâna stângă.

b. Sarcina principală a basistului este să cânte rădăcinile acordurilor și să „așeze un groove grozav”. Basul este fundația, baza, pulsul, „lipiciul” care îi ține pe toți împreună.

**c.** Sarcina principală a bateristului este să mențină ritmul constant și să completeze ceea ce cântă soliștii (improvizatorii). Introducând accente ritmice și stabilind un **groove** (\*) grozav cu basistul, bateristul adaugă emoție spectacolului.

**3 - Chitara:** Chitaristul este versatil. El/ea poate cânta fie ca un trompetist (adică să cânte melodii cu o singură notă) fie ca un pianist (adică să compună acorduri).

## NOTE

(\*) În muzică, **groove** este sensul unui efect („senzație”) de schimbare a modelului într-un ritm propulsiv sau sentimentul de „swing”. În jazz, poate fi simțit ca o calitate a unităților ritmice repetate în mod persistent, create prin interacțiunea muzicii interpretate de secțiunea ritmică a unei formații (de exemplu, tobe, bas electric sau contrabas, chitară și clape). Groove-ul este o caracteristică importantă a muzicii populare și poate fi găsit în multe genuri, inclusiv salsa, rock, soul, funk și fusion.

Dintr-o perspectivă etnomuzicologică mai largă, groove-ul a fost descris ca „o senzație nespecificată, dar ordonată a ceva care este susținut într-un mod

distinctiv, regulat și atractiv, care funcționează pentru a atrage ascultătorul.” Muzicologii și alți cercetători au analizat conceptul de „groove” începând cu aproximativ anii 1990. Aceștia au susținut că un „groove” este o „înțelegere a modelelor ritmice” sau o „senzație” și „un simț intuitiv” al „unui ciclu în mișcare” care rezultă din „modele ritmice concurente atent aliniate” care stimulează dansul sau bătăile din picioare din partea ascultătorilor. Conceptul poate fi legat de tipurile de ostinato care însoțesc în general fuziunile și muzicile de dans de origine africană (de exemplu, afro-americane, afro-cubaneze).

**Swing** are două înțelesuri

- Swing (stil de interpretare a jazz-ului), sentimentul de propulsie ritmică sau „groove” în jazz. (vezi mai jos)

- Muzica swing, un stil de jazz popular în anii 1930-1950

## **Ritm**

A. Ritmul - Majoritatea stilurilor de jazz păstrează un ritm constant. Adică, dacă bateți din picior pe ritmul muzicii, acesta rămâne constant, nu încetinește sau accelerează.

## B. Tempo.

Tempo-ul este viteza ritmului. Melodiile de jazz pot fi cântate la orice tempo, de la extrem de lent (balade) la extrem de rapid („foc”).

## C. Swing

- 1- Atunci când toți membrii formației sunt sincronizați, cântă împreună și se mișcă cu adevărat, se spune că sunt „swingeri”. Swing-ul este parte integrantă a unui spectacol bun de jazz (marele jazzist Duke Ellington a spus „*it don't mean a thing if it ain't got that swing*” și a scris o melodie celebră de jazz cu acest titlu).
- 2- Swing-ul este, de asemenea, un mod de a cânta optimi (note consecutive cântate pe fiecare bătaie în jos și în sus): swing-ul înseamnă că, în timp ce ritmul (bătaia piciorului) este constant, în loc ca fiecare notă să fie ținută exact pe aceeași durată de timp, notele care cad pe bătăile în jos sunt ținute de două ori mai mult timp decât cele care cad pe bătăile în sus, creând un model lung-scurt, lung-scurt, lung-scurt, lung-scurt și dând muzicii un fel de lejeritate. Atunci când jazz-ul este interpretat în acest mod, se spune că are o senzație de swing (pentru un exemplu auditiv de swing, faceți clic mai jos).

## 1938 HITS ARCHIVE: Jumpin' At The Woodside - Count Basie

<https://www.youtube.com/watch?v=eLFj-J54l3g>



**Jazzul** este cu adevărat cea mai bună muzică pentru a reprezenta America, deoarece:

Este parțial planificată și parțial spontană; cu alte cuvinte, în timp ce muzicienii interpretează o melodie prestabilită, ei au ocazia de a-și crea propriile interpretări în cadrul acelei melodii, ca răspuns la interpretările celorlalți muzicieni și la orice altceva ar putea apărea „pe moment” - aceasta se numește improvizație și este elementul definitoriu al jazzului.

*Improvizația este elementul-cheie al jazzului.*

Nu există un exemplu mai bun de **democrație** decât un ansamblu de jazz: libertate individuală, dar cu responsabilitate față de grup. Cu alte cuvinte, muzicienii individuali au libertatea de a se exprima la instrumentul lor atât timp cât își mențin

responsabilitatea față de ceilalți muzicieni, respectând cadrul general și structura melodiei.

1.

Fiecare membru al grupului are libertatea de a cânta orice dorește. Dar, în același timp, fiecare membru dorește să cânte ceva care nu numai că îi va face pe plac, dar și să facă ca întregul grup să sune mai bine, îmbunătățind sunetul general.

Muzicienii lucrează împreună la acest lucru, sprijinindu-se reciproc, fără a compromite propria lor individualitate artistică.

Cei mai buni lideri de trupă de jazz (de exemplu, Miles Davis) își doresc muzicienii din echipă să se exprime așa cum doresc ei și nu doar să facă „susținerea” liderului trupei.

2

În jazz, cei mai buni lideri de trupă își încurajează oamenii să gândească și să cânte cum doresc, știind că întregul grup, la rândul său, va primi mai multe idei și va fi inspirat să cânte mai bine individual și colectiv. Liderul și membrii echipei lucrează la fiecare cântec ca o echipă, învățând, completându-se și îmbunătățindu-se reciproc pe măsură ce se cizelează o idee. Este același lucru pentru secțiunea de ritm și solist. Jucătorii secțiunii ritmice doresc să susțină, să completeze, să excite, să stimuleze, să interacționeze și să-l îmbunătățească pe solist;



solistul, la rândul său, vrea să interacționeze, să inspire și să fie inspirat de secțiunea de ritm.

3

Muzicienii de jazz realizează că întregul este mai mare decât suma părților. Fiecare parte individuală este îmbunătățită de grup, adică fiecare muzician individual devine mai bun și vine cu mai multe idei muzicale datorită celorlalți din grup. Împreună, muzicienii pot face mult mai mult decât ar putea face vreodată individual. Au nevoie unul de altul pentru a-și îndeplini obiectivele individuale și colective. Într-un grup de jazz, nu contează ce culoare ești sau care este etnia ta. Ceea ce contează este cine ești în interior și cum cânti.

<https://www.youtube.com/watch?v=Diou18LxBvkB>.

**Miles Davis - Human Nature (solo Kenny Garrett)**



4

De ce New Orleans?

New Orleans a fost orașul perfect pentru reunirea tuturor acestor elemente, deoarece era un oraș portuar (cu oameni care soseau din toate colțurile lumii), un loc de întâlnire pentru oameni din diferite grupuri etnice și un oraș cu o viață de noapte în care muzicienii aveau ocazia să cânte împreună, să învețe unii de la alții și să îmbine toate aceste elemente.

5

Experiența afro-americană

Jazzul s-a născut și a evoluat prin experiența afro-americană din SUA. Jazzul a evoluat din cântecele sclavilor și din spirituals (cântece populare religioase afro-americane).

Originarii și cei mai importanți inovatori ai jazzului au fost în principal imigranții afro-americani.

6

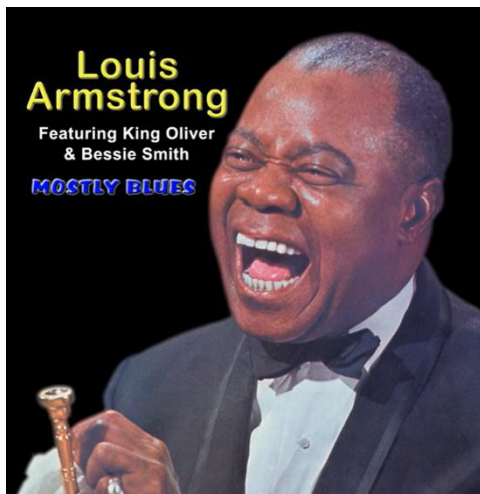
Louis Armstrong

Cel mai important creator de jazz și primul solist (improvizator) de jazz cu adevărat mare a fost trompetistul Louis Armstrong.

## Armstrong Louis

„Working Man's Blues”

<https://www.youtube.com/watch?v=zsLAg6fk7hM>

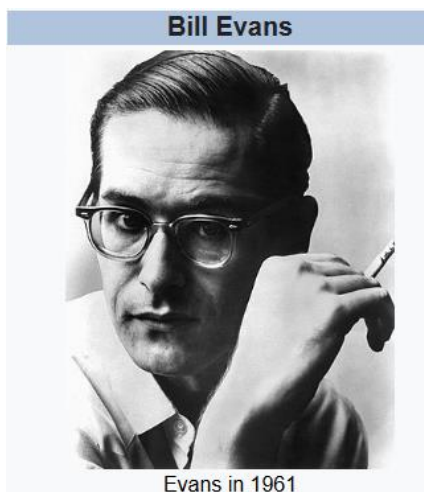


7.

Jazzul este răspândit în întreaga lume.

Astăzi, jazz-ul este cântat și ascultat de oameni din toate culturile și etniile și include elemente și stiluri muzicale din întreaga lume; jazz-ul a trecut de la a fi muzica Americii la a fi muzica lumii.

**William (Bill) John Evans** (1929 – 1980) a fost un pianist și compozitor american de jazz care a lucrat ca lider al trio-ului său. Folosirea lui a armoniei impresioniste, a acordurilor bloc, a vocirilor de acorduri inovatoare și a liniilor melodice „cântând” ritmic independente continuă să influențeze pianiștii de jazz de astăzi.



Născut în Plainfield, New Jersey, Statele Unite ale Americii, a studiat muzica clasică la Southeastern Louisiana College și la Mannes School of Music, din New York City, unde s-a specializat în compoziție și a primit o diplomă de artist. În 1955, s-a mutat în New York, unde a lucrat cu liderul și teoreticianul George Russell. În 1958, Evans s-a alăturat sextetului lui Miles Davis, care în 1959, apoi cufundat în jazz-ul modal, a înregistrat *Kind of Blue*,

cel mai bine vândut album de jazz din toate timpurile.

La sfârșitul anului 1959, Evans a părăsit trupa Miles Davis și și-a început cariera ca lider, formând un trio cu basistul Scott LaFaro și bateristul Paul Motian, un grup considerat acum un trio seminal de jazz modern. Au înregistrat două albume de studio, *Portrait in Jazz* și *Explorations*, și două albume înregistrate în timpul unei logodne din 1961 la clubul de jazz Village Vanguard din New York: *Sunday at the Village Vanguard* și *Waltz for Debby*. Un set complet (pe trei CD-uri) cu înregistrările lor Vanguard a fost lansat zeci de ani mai târziu. Cu toate acestea, la zece zile după încheierea acestei rezervări, LaFaro a murit într-un accident de mașină. După luni de zile fără spectacole în public, Evans a reapărut cu un nou trio, prezentând acum Chuck Israels la bas. În 1963, Evans a înregistrat *Conversations with Myself*, un album solo produs cu tehnologie de supradublare. În 1966, l-a cunoscut pe basistul Eddie Gómez, cu care a lucrat în următorii 11 ani. La mijlocul anilor 1970, Evans a colaborat cu cântărețul Tony Bennett la două albume apreciate de critici: *The Tony Bennett/Bill Evans Album* (1975) și *Together Again* (1977).

[https://www.youtube.com/watch?v=evpn\\_2OhCes  
&list=RDr-Z8KuwI7Gc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=evpn_2OhCes&list=RDr-Z8KuwI7Gc&start_radio=1)

**Bill Evans Trio - Witchcraft**



**Oscar Peterson Trio & Ella Fitzgerald - Jazz At The Philharmonic -**

<https://youtu.be/fxhxLub53uc?t=2756>



## Muzica în Cuba

Un număr mare de africani înrobiți și de imigranți europeni, majoritatea spanioli, au venit în Cuba și au adus pe insulă propriile lor forme de muzică. Dansurile și muzicile populare europene includeau zapateo, fandango, paso doble și retambico. Mai târziu, formele nord-europene precum menuetul, gavotă, mazurca, contradansul și valsul au apărut printre albi urbani. Mai târziu, în secolul al XIX-lea, a avut loc și o imigrație de muncitori chinezi aduși sub contract.

**Fernando Ortiz**, primul mare folclorist cubanez, a descris inovațiile muzicale din Cuba ca fiind rezultatul interacțiunii („transculturare”) dintre africanii înrobiți și stabiliți pe marile plantații de zahăr și spaniolii din diferite regiuni, precum Andaluzia și Insulele Canare. Africanii înrobiți și descendenții lor au confecționat numeroase instrumente de percuție și au păstrat ritmurile pe care le cunoscuseră în țara lor natală. Cele mai importante instrumente au fost tobele, dintre care, inițial, existau aproximativ cincizeci de tipuri diferite; în prezent, doar tobele bongos, congas și batá sunt întâlnite în mod regulat (timbalele sunt descendente din tobele kettle din fanfarele militare spaniole). De asemenea, sunt importante claves,

două bastoane scurte din lemn de esență tare, și cajón, o cutie din lemn, făcută inițial din lăzi. Claves sunt încă folosite des, iar cutiile de lemn (cajones) au fost utilizate pe scară largă în perioadele în care toba a fost interzisă. În plus, există și alte instrumente de percuție utilizate pentru ceremoniile religioase de origine africană. Imigranții chinezi au contribuit cu *corneta china* (cornetul chinezesc), un instrument chinezesc cu ancie care încă se cântă în *comparsas*, sau grupuri de carnaval, din Santiago de Cuba.

Marea contribuție instrumentală a spaniolilor a fost chitara, dar și mai importantă a fost tradiția notelor muzicale europene și tehnicile de compoziție muzicală. Arhivele lui Hernando de la Parra oferă unele dintre cele mai timpurii informații disponibile despre muzica cubaneză. El a menționat instrumente precum clarinetul, vioara și vihuela. La acea vreme existau puțini muzicieni profesioniști și tot mai puține cântece ale acestora au supraviețuit. Unul dintre cele mai vechi este *Ma Teodora*, despre care se presupune că are legătură cu o sclavă eliberată, Teodora Ginés din Santiago de Cuba, care era faimoasă pentru compozițiile sale. Se spune că piesa este similară cu cântecele și dansurile populare spaniole din secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea.



Muzica cubaneză își are rădăcinile principale în Spania și Africa de Vest, dar de-a lungul timpului a fost influențată de diverse genuri din diferite țări. Printre acestea se numără Franța (și coloniile sale din America) și Statele Unite.

Muzica cubaneză a avut o influență imensă și în alte țări. Ea a contribuit nu numai la dezvoltarea jazzului și a salsa, ci și la tangoul argentinian, high-life-ul ghanez, afrobeat-ul vest-african, bachata și merengue-ul dominican, cumbia columbiană și flamenco-ul Nuevo spaniol și la muzica arabo-cubaneză (Hanine Y Son Cubano) dezvoltată de Michel Elefteriades în anii 1990.

Credințele și practicile africane au influențat cu siguranță muzica cubaneză. Percuția poliritmică este o parte inerentă a muzicii africane, așa cum melodia este parte a muzicii europene. De asemenea, în tradiția africană, percuția este întotdeauna alăturată cântecului și dansului, precum și unui anumit cadru social. Rezultatul întâlnirii culturilor europene și africane este că majoritatea muzicii populare cubaneze este creolizată. Această creolizare a vieții cubaneze a avut loc pentru o lungă perioadă de timp, iar până în secolul al XX-lea, elemente ale credinței, muzicii și dansului african au fost bine integrate în formele populare și folclorice.

## **Secolele XVIII și XIX**

Printre compozitorii de renume internațional ai genului „serios” se numără compozitorul baroc Esteban Salas y Castro (1725-1803), care și-a petrecut o mare parte din viață predând și scriind muzică pentru Biserică, urmat în Catedrala din Santiago de Cuba de preotul Juan París (1759-1845). París a fost un om extrem de harnic și un compozitor important. El a încurajat evenimente muzicale continue și diverse. În afară de muzica rurală și muzica populară afro-cubaneză, cel mai popular tip de muzică de dans creolă urbană în secolul al XIX-lea a fost contradanza, care a început ca o formă locală a dansului country englez și a derivatelor franceze contredanse și spaniole contradanza. În timp ce multe contradanza au fost scrise pentru dans, de la mijlocul secolului, mai multe au fost scrise ca piese de salon clasice ușoare pentru pian. Primul compozitor distins în acest stil a fost Manuel Saumell (1818-1870), care este uneori aclamat drept părintele dezvoltării muzicale creole cubaneze. Potrivit lui Helio Orovio, „după opera vizionară a lui Saumell, nu a mai rămas decât să se dezvolte inovațiile sale, toate acestea influențând profund istoria mișcărilor muzicale naționaliste cubaneze”.

În mâinile succesorului său, Ignacio Cervantes Kavanagh, idiomul pianistic legat de contradanza a atins o sofisticare și mai mare. Cervantes a fost numit de Aaron Copland un „Chopin cubanez” datorită compozițiilor sale stil Chopin pentru pian. Astăzi, reputația lui Cervantes se bazează aproape exclusiv pe celebrele sale patruzeci și una de dansuri cubaneze, despre care Carpentier spunea că „ocupă locul pe care dansurile norvegiene ale lui Grieg sau dansurile slave ale lui Dvořák îl ocupă în muzica țărilor lor respective”. Opera, niciodată terminată a lui Cervantes, *Maledetto*, este uitată.

În anii 1840, habanera a apărut ca un cântec vocal languros, folosind ritmul contradanza. (Non-Cubanezii numeau uneori contradanza cubaneză „habaneras”.) Habanera a devenit populară în Spania și în alte țări. Contradanza/Danza cubaneză a avut, de asemenea, o influență importantă asupra Danza portorică, care a continuat să se bucure de o carieră dinamică și distinctă până în anii 1930. În Cuba, în anii 1880, contradanza/Danza a dat naștere danzón-ului, care l-a înlocuit efectiv în popularitate.

Laureano Fuentes (1825-1898) provenea dintr-o familie de muzicieni și a scris prima operă compusă pe insulă, *La Hija de Jefté* (Fiica lui Jefe). Aceasta a fost ulterior prelungită și pusă în scenă sub titlul

*Seila*. Numeroasele sale opere acoperă toate genurile. Gaspar Villate (1851-1891) a produs o operă abundentă și vastă, toate axate pe operă. José White (1836-1918), un mulatru din tată spaniol și mamă afrocubaneză, a fost un compozitor și un violonist de valoare internațională. A învățat să cânte la șaisprezece instrumente și a trăit în Cuba, America Latină și Paris. Cea mai cunoscută lucrare a sa este *La Bella Cubana*, o habanera.

La mijlocul secolului al XIX-lea, un tânăr muzician american, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), a venit în Cuba. Tatăl lui Gottschalk era un om de afaceri evreu din Londra, iar mama sa o creolă albă de origine catolică franceză. Gottschalk a fost crescut mai ales de bunica sa de culoare și de asistenta Sally, ambele originare din Saint-Domingue. A fost un pianist prodigios care a ascultat muzica și a văzut dansurile din Congo Square, New Orleans, încă din copilărie. Perioada sa în Cuba a durat din 1853 până în 1862, cu vizite în Puerto Rico și Martinica. A compus multe piese creolizate, cum ar fi habanera *Bamboula*, op. 2 (*Danse de negres*) (1845), titlul făcând referire la o tobă afro-caribiană de bas; *El cocoye* (1853), o versiune a unei melodii ritmice deja prezente în Cuba; contradanza *Ojos criollos* (*Danse cubaine*) (1859) și o versiune a *María de la O*, care face referire la o cântăreață mulatră cubaneză. Aceste

compoziții foloseau modele ritmice tipic cubaneze. La unul dintre concertele sale de adio, el a interpretat *Adiós a Cuba* în aplauze uriașe și strigăte de „bravo!” Din păcate, partitura sa pentru această lucrare nu a supraviețuit. În februarie 1860, Gottschalk a produs o lucrare uriașă *La nuit des tropiques în Havana*. Lucrarea a folosit aproximativ 250 de muzicieni și un cor de 200 de cântăreți, plus un grup de tumba franceza din Santiago de Cuba. În anul următor, el a produs un alt concert uriaș, cu material nou. Probabil că aceste spectacole au eclipsat tot ceea ce s-a văzut pe insulă înainte sau după aceea și, fără îndoială, au fost de neuitat pentru cei care au participat.



## Jazz-ul afro-cuban

Jazz-ul afro-cuban este cea mai timpurie formă de jazz latin. Acesta amestecă ritmuri bazate pe chei afro-cubane cu armonii jazz și tehnici de impro-vizație. Muzica afro-cubană are rădăcini adânci în ritualul și ritmul african. Genul a apărut la începutul anilor 1940 cu muzicienii cubanezi Mario Bauzá și Frank Grillo „Machito” în trupa Machito și afro-cubanii săi din New York City. În 1947, colaborările dintre trompetistul bebop Dizzy Gillespie și percuționistul Chano Pozo au adus ritmuri și instrumente afro-cubaneze, precum tumbadora și bongo, în scena jazz de pe Coasta de Est. Combinațiile timpurii de jazz cu muzica cubaneză, cum ar fi „Manteca” și „Mangó Mangüé”, au fost denumite în mod obișnuit „Cubop” pentru bebop cubanez.

În primele sale decenii, mișcarea de jazz afro-cubană a fost mai puternică în Statele Unite decât în Cuba. La începutul anilor 1970, Kenny Dorham și Orquesta Cubana de Música Moderna, și mai târziu Irakere, au adus Afro. - Jazzul cubanez în scena muzicală cubaneză, influențând stiluri precum songo.

## **„Nuanța spaniolă” – influența cubaneză în jazzul timpuriu**

Deși jazz-ul afro-cubanez bazat pe chei nu a apărut până la mijlocul secolului al XX-lea, influența cubaneză a fost prezentă la nașterea jazz-ului. Muzica afro-americană a început să încorporeze motive muzicale afro-cubane în secolul al XIX-lea, când habanera a câștigat popularitate internațională. Habanera a fost prima muzică scrisă bazată ritmic pe un motiv african. Ritmul habanera (cunoscut și ca „congo” sau „tango”) poate fi descris ca o combinație de tresillo și backbeat.

Muzicieni din Havana și New Orleans au luat feribotul de două ori pe zi între ambele orașe pentru a concerta, iar habanera a prins rădăcini. John Storm Roberts afirmă că genul muzical habanera „a ajuns în SUA cu 20 de ani înainte ca prima schiță să fie publicată”. Timp de mai bine de un sfert de secol în care s-au format cakewalk, ragtime și jazz, habanera a fost o parte consecventă a muzicii populare afro-americane. Trupele de jazz de la începutul New Orleans aveau habanere în repertoriul lor, iar Figura tresillo/habanera a fost un element de bază ritmic al jazz-ului la începutul secolului al XX-lea. Comparând muzica din New Orleans cu muzica din Cuba, Wynton Marsalis a spus că tresillo este cheia din New Orleans. „St.

Louis Blues” (1914) de W. C. Handy are o linie de bas habanera/tresillo .

*Tresillo este cea mai fundamentală celulă ritmică cu dublu tact din muzica cubaneză și muzică latino-americană. A fost introdus în Lumea Nouă prin comerțul cu sclavi din Atlantic în perioada colonială. Modelul este, de asemenea, cea mai fundamentală și mai răspândită frază ritmică cu dublu tact în tradițiile muzicale din Africa Subsahariană. Modelul cinquillo este o altă înfrumusețare comună a tresillo. Cinquillo este folosit frecvent în contradansul cubanez („habanera”) și în danzón.*

<https://www.youtube.com/watch?v=VeS29FJmLTw>

### **St. Louis Blues – Amstrong & Handy**



Handy a remarcat o reacție la ritmul habanerei inclus în „Maori” lui Will H. Tyler: „Am observat că



a existat o reacție bruscă, mândră și grațioasă la ritm... Dansatorii albi, așa cum îi observasem, au luat numărul în Am început să bănuiesc că era ceva negroid în acel ritm. După ce a observat o reacție similară la același ritm în „La Paloma”, Handy a inclus acest ritm în „St. Louis Blues”, copia instrumentală a „Memphis Blues”, refrenul „Beale Street Blues” și alte compoziții. „

### **Jelly Roll Morton**

Jelly Roll Morton a considerat tresillo/habanera (pe care el a numit-o nuanța spaniolă) ca fiind un ingredient esențial al jazz-ului. Morton a declarat: „Acum, într-una dintre melodiile mele timpurii, „New Orleans Blues”, puteți observa nuanța spaniolă. De fapt, dacă nu reușiți să puneți nuanțe de spaniolă în melodiile dvs., nu veți putea niciodată condimentul potrivit, așa îl numesc, pentru jazz — Morton (1938: Library of Congress Recording).” Un extras din „New Orleans Blues” este prezentat mai jos. În fragment, mâna stângă joacă ritmul tresillo, în timp ce mâna dreaptă joacă variații pe cinquillo.

<https://www.youtube.com/watch?v=4CtyQXFtu2U>

## **Jelly Roll Morton - New Orleans Blues**



În cartea *Jazz timpuriu: rădăcinile și dezvoltarea muzicală*, Gunther Schuller afirmă:

Probabil că este sigur să spunem că, în mare, modelele ritmice africane mai simple au supraviețuit în jazz... pentru că ar putea fi adaptate mai ușor la concepțiile ritmice europene. Unii au supraviețuit, alții au fost aruncați pe măsură ce europenizarea a progresat. De asemenea, poate explica faptul că modele precum [tresillo]... au rămas unul dintre cele mai utile și comune modele sincopate în jazz. Influența cubaneză este evidentă în multe melodii de jazz dinainte de anii 1940, dar din punct de vedere ritmic, toate se bazează pe motive unicele, cum ar fi tresillo, și nu conțin o structură deschisă, bicelulară, bazată pe chei. „Caravan”, scrisă de Juan Tizol și interpretată pentru prima dată în 1936, este un exemplu de

compoziție de jazz pre-latină timpurie. Nu este bazat pe chei. Pe de altă parte, interpretările jazz ale piesei „The Peanut Vendor” („El manicero”) ale lui Don Azpiazu de Louis Armstrong (1930), Duke Ellington (1931) și Stan Kenton (1948), sunt toate ferm în chei încă din 2-3 guajeos (2) oferă contrapunctul principal al melodiei de-a lungul întregului cântec.

---

(2) **Un guajeos** (pronunție anglicizată: wa-hey-yo) este o melodie ostinato tipică cubaneză, cel mai adesea constând din acorduri arpeggiate în modele sincopate. Unii muzicieni folosesc termenul guajeos doar pentru modelele de ostinato cântate în mod specific de un tres, pian, un instrument din familia viorilor sau saxofoane. Guajeos la pian sunt unul dintre cele mai recunoscute elemente ale salsa modernă. Guajeos la pian sunt, de asemenea, cunoscuți ca montunos în America de Nord sau tumbaos în timba cubaneză contemporană de muzică de dans.

<https://www.youtube.com/watch?v=LU75bfGGP8o>

**Lilí Martinez - Swing Y Son - Art of the Guajeos**



## Mario Bauzá și Machito

Consensul dintre muzicieni și muzicologi este că prima piesă de jazz care a fost bazată în *clave* (3) a fost „Tanga” (1943) compusă de Mario Bauza, născut în Cuba și înregistrată de Machito și afro-cubanii săi. „Tanga” a început cu umilință ca o improvizații spontane (cuban jam session) cu solouri de jazz suprapuse .

Prima sesiune jam care a făcut lumea să ia atenție este urmărită de la o repetiție Machito pe 29 mai 1943, la sala de bal Park Palace, pe strada 110 și pe 5th Avenue. În acest moment, Machito se afla la Fort Dix (New Jersey) în a patra săptămână de antrenament de bază. Cu o zi înainte, la Clubul La Conga, Mario Bauzá, trompetistul și directorul muzical al lui Machito, i-a auzit pe pianistul Luis Varona și pe basistul Julio Andino cântând compoziția și aranjamentele lui El Botellero ale lui Gilberto Valdez, născut în Cuba, care aveau să servească drept un semnal melodic permanent (încheierea dansului)

Saxofonul alto al lui Gene Johnson a emis apoi fraze de jazz de tip oriental. Jazz-ul afro-cuban a fost inventat când Bauzá a compus „Tanga” (cuvânt african pentru marijuana) în acea seară.

După aceea, ori de câte ori se cânta „Tanga”, suna diferit, în funcție de individualitatea unui solist. În august 1948, când trompetistul Howard McGhee a cântat solo cu orchestra lui Machito la Teatrul Apollo, ad-lib-urile sale la „Tanga” au dus la „Cu-Bop City”, o melodie care a fost înregistrată de Roost Records luni mai târziu. Jam-urile care au avut loc la Royal Roots, Bop City și Birdland între 1948 și 1949, când Howard McGhee, saxofonistul tenor Brew Moore, Charlie Parker și Dizzy Gillespie participau alături de orchestra Machito, au fost nerepetate, dezinhitate, nemaiauzite înainte de sesiunile jam pe care la vremea aceea, maestrul de ceremonii Symphony Sid le numea jazz afro-cuban.

Jam-urile de zece sau cincisprezece minute ale orchestrei Machito au fost primele din muzica latină care s-au desprins de înregistrările tradiționale de sub patru minute. În februarie 1949, orchestra Machito a devenit prima care a creat un precedent în muzica latină, când a prezentat saxofonistul tenor Flip Phillips într-o înregistrare de cinci minute a piesei „Tanga.

(3) **Clave** este un model ritmic folosit ca instrument de organizare temporală în muzica braziliană și cubaneză. În spaniolă, clave înseamnă literal cheie, sau cod. Este prezent într-o varietate de genuri precum muzica Abakuá, rumba, conga, son, mambo, salsa, songo, timba și jazz afro-cuban. Modelul clave în cinci timpi reprezintă nucleul structural al multor ritmuri cubaneze. Studiul metodologiei ritmice, în special în contextul muzicii afro-cubane, și modul în care aceasta influențează starea de spirit a unei piese este cunoscut sub numele de teoria clave.

Modelul clave își are originea în tradițiile muzicale din Africa sub-sahariană, unde îndeplinește în esență aceeași funcție ca și în Cuba. În etnomuzicologie, clave este cunoscută și ca un model cheie, model de ghidare, referent de frazare, cronologie, sau cronologie asimetrică. Modelul clave se găsește și în muzica din diaspora africană a tobei vodou haitiane, muzica afro-braziliană, muzica afro-americană, tobele voodoo din Louisiana și muzica afro-uruguayana (candombe). Modelul clave (sau hambone, așa cum este cunoscut în Statele Unite) este folosit în muzica populară nord-americană ca motiv ritmic sau pur și simplu o formă de decor ritmic.

Rădăcinile istorice ale clave sunt legate de schimburile muzicale transnaționale din cadrul diasporei africane. De exemplu, influențele ritmului african „bomba” sunt reflectate în clave. În plus, accentul și rolul tobei în modelele ritmice vorbesc mai departe despre aceste rădăcini diasporice.

Clave este fundamentul reggae-ului, reggaetonului și dancehall-ului. În acest sens, „bătăile inimii” stau la baza esenței acestor genuri. Ritmurile și vibrațiile sunt universalizate prin faptul că demonstrează o experiență culturală comună și cunoașterea acestor rădăcini. În cele din urmă, aceasta întruchipează schimbul transnațional diasporic. Considerând clave ca această bază a înțelegerii, relațiilor și schimbului cultural, aceasta vorbește despre influența și interconexiunea transnațională a diferitelor comunități. Această fuziune muzicală este în esență ceea ce constituie fluxul și „bătăile inimii” fundamentale unor varietăți de genuri.



**Jazz-ul afro-cubanez** este cea mai veche formă de jazz latin și îmbină ritmurile afro-cubaneze bazate pe clape cu armoniile de jazz și tehnicile de improvizație. Jazz-ul afro-cubanez a apărut pentru prima dată la începutul anilor 1940, cu muzicienii cubanezi Mario Bauza și Frank Grillo „Machito” în formația *Machito and his Afro-Cubans*, cu sediul în New York City. În 1947, colaborarea inovatorului bebop Dizzy Gillespie cu percuționistul cubanez Chano Pozo a adus ritmurile și instrumentele afro-cubaneze, în special tumbadora și bongo, pe scena de jazz de pe Coasta de Est. Primele combinații de jazz cu muzica cubaneză, cum ar fi „Manteca” a lui Dizzy și Pozo și „Mangó Mangüé” a lui Charlie Parker și Machito, erau denumite în mod obișnuit „Cubop”, prescurtarea de la Cuban bebop. În primele sale decenii, mișcarea de jazz afro-cubanez a fost mai puternică în Statele Unite decât în Cuba însăși. La începutul anilor 1970, Orquesta Cubana de Música Moderna și mai târziu Irakere au adus jazzul afro-cubanez pe scena muzicii cubaneze, influențând noi stiluri precum songo.

## **Muzica cubaneză intră în Statele Unite**

În 1930, Don Azpiazu a realizat primul disc de muzică cubaneză vândut cu un milion de exemplare: *The Peanut Vendor* (El Manisero), cu Antonio Machín drept cântăreț. Acest număr fusese



orchestrat și inclus în teatrul din N.Y. de către Azpiázú înainte de înregistrare, ceea ce fără îndoială a ajutat la publicitate. The Lecuona Cuban Boys a devenit cel mai cunoscut ansamblu cubanez de turnee: ei au fost cei care au folosit pentru prima dată toba conga în ansamblul lor și au popularizat conga ca dans. Xavier Cugat de la Waldorf Astoria a avut o mare influență. În 1941, Desi Arnaz a popularizat toba comparsa (asemănătoare conga) în SUA prin spectacolele sale de Babalú. A existat o adevărată „nebie a rumbei” în acea perioadă. Mai târziu, Mario Bauza și Machito s-au stabilit la New York, iar Miguelito Valdés a ajuns și el acolo.

## **Anii 1940 și '50**

În anii 1940, Chano Pozo a făcut parte din revoluția bebop în jazz, cântând conga cu Dizzy Gillespie și Machito în New York. Jazzul cubanez a început mult mai devreme, la Havana, în perioada 1910-1930.

## **Conjunto de Arsenio Rodríguez**

Arsenio Rodríguez, unul dintre cei mai faimoși cântăreți de tres și lideri de conjunto din Cuba, a accentuat rădăcinile africane ale sonului prin adaptarea stilului guaguancó și prin adăugarea unui cowbell și a unei conga la secțiunea ritmică. El a extins, de asemenea, rolul tresului ca instrument

solo. La sfârșitul anilor 1930 și în anii '40, danzonera Arcaño y sus Maravillas a încorporat mai multă sincopă și a adăugat un montuno (ca în son), transformând muzica interpretată de orchestrele charanga.

## **Epoca big band**

Era big band-ului a sosit în Cuba în anii 1940 și a devenit un format dominant care supraviețuiește. Doi mari aranžori-banderi merită un credit special pentru acest lucru, Armando Romeu Jr. și Damaso Perez Prado. Armando Romeu Jr. a condus orchestra Tropicana Cabaret timp de 25 de ani, începând din 1941. Avea experiența de a cânta cu grupuri de jazz americane în vizită, precum și o stăpânire completă a formelor muzicale cubaneze. În mâinile sale, Tropicana a prezentat nu numai muzică afro-cubaneză și altă muzică populară cubaneză, ci și jazz cubanez și compoziții de big band american. Mai târziu a condus Orquesta Cubana de Musica Moderna.

Damaso Perez Prado a avut o serie de succese și a vândut mai multe discuri de 78 de discuri decât orice alt interpret de muzică latină al vremii. În 1944, a preluat rolul de pianist/aranžor al Orquesta Casino de la Playa și a început imediat să introducă elemente noi în sunetul acesteia. Orchestra a început să sune mai mult afrocubanez și, în același

timp, Prado a preluat influențe de la Stravinsky, Stan Kenton și din alte părți. Până în momentul în care a părăsit orchestra în 1946, el a pus împreună elementele mambo-ului său de big band."

*«Mai presus de toate, trebuie să subliniem munca lui Perez Prado ca aranjor, sau mai bine zis, compozitor și aranjor, și influența sa clară asupra celor mai mulți alți aranjor cubanezi de atunci încolo.»*

Benny Moré, considerat de mulți drept cel mai mare cântăreț cubanez al tuturor timpurilor, se afla în perioada sa de glorie în anii 1950. Avea o muzicalitate înnăscută și o voce fluidă de tenor, pe care o colora și o fraza cu mare expresivitate. Deși nu știa să citească muzică, Moré era un maestru al tuturor genurilor, inclusiv son montuno, mambo, guaracha, guajira, cha cha cha, afro, canción, guaguancó și bolero. Orchestra sa, Banda Gigante, și muzica sa au fost o evoluție - mai flexibilă și mai fluidă în stil - a orchestrei Perez Prado, cu care a cântat în 1949-1950.

## **Muzica cubaneză în SUA**

Trei mari inovații bazate pe muzica cubaneză au lovit SUA după al Doilea Război Mondial: prima a fost Cubop, cea mai recentă fuziune de jazz latin. Mario Bauza și orchestra Machito, pe partea

cubaneză, și Dizzy Gillespie, pe partea americană, au fost principalii promotori. Conguero Chano Pozo a fost, de asemenea, important, deoarece a introdus muzicienii de jazz în ritmurile cubaneze de bază. Jazzul cubanez a continuat să aibă o influență semnificativă.

Mambo a intrat pentru prima dată în Statele Unite în jurul anului 1950, deși ideile se dezvoltau în Cuba și Mexico City de ceva timp. Mambo, așa cum era înțeles în Statele Unite și în Europa, era considerabil diferit de danzón-mambo al lui Orestes „Cachao” Lopez, care era un danzón cu sincopă suplimentară în partea finală. Mambo - care a devenit faimos la nivel internațional - a fost un produs al big band-ului, opera lui Perez Prado, care a realizat câteva înregistrări senzaționale pentru RCA în noile studiouri de înregistrare din Mexico City la sfârșitul anilor 1940. Aproximativ 27 dintre aceste înregistrări l-au avut ca solist pe Benny Moré, deși cele mai bine vândute înregistrări au fost în principal instrumentale. Printre marile succese se numără „Que rico el mambo” (Mambo Jambo); „Mambo No. 5”; „Mambo #8”; „Cherry Pink (and Apple Blossom White)”. Mai târziu (1955), hit-ul „Patricia” a fost o fuziune mambo/rock. Mambo de tip Prado era mai degrabă un descendent al sonului și al guaracha decât al danzónului. În Statele Unite, nebunia mambo a durat între 1950 și 1956, dar

influența sa asupra bugaloo și salsa care i-au urmat a fost considerabilă.

## **Salsa**

Salsa a fost cea de-a patra inovație bazată pe muzica cubaneză care a ajuns în SUA și diferă prin faptul că a fost inițial dezvoltată în SUA, nu în Cuba. Deoarece Cuba are atât de multe tipuri indigene de muzică, a existat întotdeauna o problemă în comercializarea „produsului” în străinătate către persoane care nu înțelegeau diferențele dintre ritmurile care, pentru un cubanez, sunt foarte distincte. Astfel, de două ori în secolul al XX-lea, a fost dezvoltat un fel de etichetă de produs pentru a rezolva această problemă. Prima ocazie a fost în anii 1930, după ce *„The Peanut Vendor”* a devenit un succes internațional. Acesta a fost numit „rumba”, chiar dacă, de fapt, nu avea nimic de-a face cu o rumba autentică: numărul era evident un son pregon. Eticheta „rumba” a fost folosită ani de zile în afara Cubei ca o denumire generică pentru muzica populară cubaneză.

A doua ocazie a avut loc în perioada 1965-1975 în New York, când muzicieni de origine cubaneză și portorică s-au combinat pentru a produce marea muzică a perioadei post Cha-cha-cha. Această muzică a primit eticheta de „salsa”. Nimeni nu știe cu adevărat cum s-a întâmplat acest lucru, dar toată

lumea a recunoscut cât de benefic era să aibă o etichetă comună pentru son, mambo, guaracha, guajira, guaguancó etc. Cubanezi și ne-cubanezi, precum Tito Puente, Rubén Blades și mulți experți în muzica cubaneză și salsa au spus întotdeauna: „Salsa este doar un alt nume pentru muzica cubaneză. Tito Puente a spus odată: „Acum i se spune salsa, mai târziu i se va spune Stir Fry, dar pentru mine va fi întotdeauna muzică cubaneză”; însă, de-a lungul timpului, formațiile de salsa au introdus alte influențe. De exemplu, la sfârșitul anilor 1960, Willie Colón a dezvoltat melodii care foloseau ritmuri brazilene. Programele radio din New York ofereau „salsarengue” ca o altă combinație. Priviți o formație din anii 1940 care cânta muzică cubaneză și veți vedea exact aceleași instrumente în muzica salsa. Mai târziu, „Salsa romantica” a fost eticheta pentru un tip de bolero deosebit de dulceag. Chiar și atunci când Benny Moré, Perez Prado, cel mai mare sonero care a existat vreodată, cânta bolero-uri cu o cadență salsa în anii 1940. Abia în anii 1950 muzica cubaneză a devenit populară pentru formațiile portoricane. Plena, Bomba și alte stiluri de muzică erau populare la acea vreme în Puerto Rico. Mulți muzicieni portoricani faimoși au mers să învețe stilurile muzicale ale cubanezilor în anii 1930 și 1940, și abia după sosirea lui Castro în 1959 și oprirea exportului

de muzică cubaneză în lume, portoricanii din New York au reușit să fie foarte remarcați, dar ceea ce este cunoscut astăzi sub numele de Salsa a fost adus la New York în anii 1920 și 1930 de Dizzy Gillespie și Chano Pozo, acesta din urmă a fost descoperit de Dizzy Gillespie, fiind unul dintre cei mai mari percuționiști care au trăit vreodată.

[https://www.youtube.com/watch?v=sHP2BpWyn4U&list=PL8o\\_Ufq2x9ydTCwQkbqWPfFEesTJqoGzh](https://www.youtube.com/watch?v=sHP2BpWyn4U&list=PL8o_Ufq2x9ydTCwQkbqWPfFEesTJqoGzh)

### **Chano Pozo - Qué Me Manda La Niña**



Întrebarea dacă salsa este sau nu ceva mai mult decât muzica cubaneză a fost discutată timp de mai bine de treizeci de ani. Inițial, nu puteau fi observate prea multe diferențe. Ulterior, a devenit clar că nu numai salsa din New York era diferită de muzica populară din Cuba, ci și salsa din Venezuela, Columbia și alte țări putea fi, de asemenea, distinsă.

De asemenea, pare clar că salsa s-a îndepărtat de poziția excelentă pe care a atins-o la sfârșitul anilor 1970. Motivele acestui fapt sunt, de asemenea, foarte controversate

## **Renaștere muzicii Cubaneze**

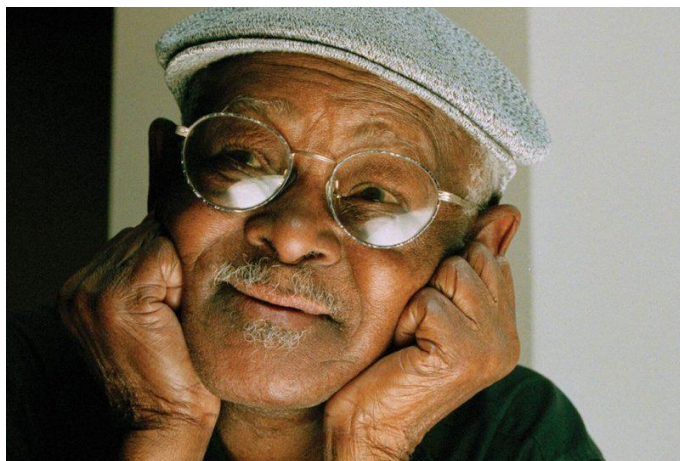
Mulți ani regimul comunist Castro a ignorat arta populară și pe artiștii din Havana sau din Santiago de Cuba.

Mai multe proiecte au câștigat atenția internațională în anii 1990 datorită renașterii stilurilor de muzică tradițională, cum ar fi son cubano din septeto și epoca conjunto. Fondată în 1976, Sierra Maestra (trupa) a fost una dintre primele grupuri revivaliste din Cuba. În 1995, Juan de Marcos González, regizorul și șeful formației de la Sierra Maestra, a fost contactat de Nick Gold (șeful World Circuit Records) pentru a înregistra un album tradițional cubanez cu muzicieni africani. În cele din urmă, muzicienii africani nu au putut ajunge la Havana, așa că proiectul a devenit o afacere 100% cubaneză, cu muzicieni cubanezi veterani precum **Rubén González, Ibrahim Ferrer, Compay Segundo și Omara Portuondo**. A dat naștere a două trupe, ambele implicate pe chitaristul american **Ry Cooder**:



Afro-Cuban All Stars și Buena Vista Social Club. Ambele trupe și-au înregistrat albumele de debut, A Toda Cuba le Gusta și, respectiv, Buena Vista Social Club, în martie 1996. Lansarea acestuia din urmă în septembrie 1997 a fost un adevărat eveniment de cotitură. Albumul a devenit un succes la nivel mondial, vânzând milioane de copii și transformând muzicieni consacrați în figuri de renume mondial.

*Ibrahim Ferrer - Vocalist*



Buena Vista a dus la mai multe înregistrări ulterioare și a dat naștere unui film cu același nume, precum și a un interes extraordinar pentru alte grupuri cubaneze. În anii următori, zeci de cântăreți și conjunto-uri au făcut înregistrări pentru case de discuri străine și au făcut turnee internaționale. Concluzia pe care au tras-o unii este că închiderea angro a localurilor de muzică populară (după

revoluție), care a scos mulți muzicieni fără muncă, și controlul ulterior de către comitetele de stat, au afectat dezvoltarea muzicii populare cubaneze.

*Compay Segundo - chitară*

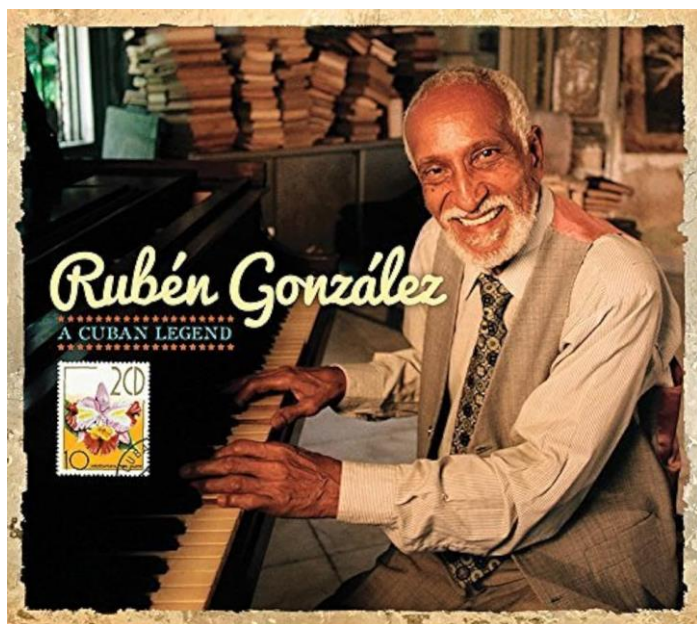


<https://www.youtube.com/watch?v=tGbRZ73NvIY>

**Buena Vista Social Club - Chan Chan**



## Ruben Gonzales - pian



Albumul original Buena Vista Social Club a fost înregistrat pentru World Circuit Records timp de șase zile la studiourile vintage EGREM din Havana.

De când s-a format la Londra la mijlocul anilor 1980, *World Circuit Records* și-a făcut reputația producând unele dintre cele mai bune albume din ultimele trei decenii. Lista prestigioasă a casei de discuri include Buena Vista Social Club și artiști solo asociați (inclusiv Ibrahim Ferrer, Rubén González, Omara Portuondo și Orlando 'Cachaíto' López), pionierul blues-ului malian Ali Farka Touré, divele maliene și activiștii sociali Oumou Sangaré și

Fatoumata Diawara, maestru jucătorul de kora  
Toumani Diabaté, ilustrul orchestră Baobab,  
iconoclastul muzical Cheikh Lô și Bateristul  
legendar al lui Fela Kuti și co-creatorul lui Afrobeat  
Tony Allen.

<https://www.youtube.com/watch?v=QvxdhNz-9p4>

**Buena Vista Social Club - Candela - Live in  
Amsterdam**



## Jazz în Europa

Treptat muzica electrizantă a jazzului ajunge în Europa. Câteva țări îmbrățișează genul și produc un jazz inovator și de înalta calitate datorită unor artiști virtuoși, pomenim:

### *Muzicieni de jazz scandinavi*

Jan Garbarek  
Esbjorn Svenson  
Bobo Stenson  
Arild Andersen  
Palle Danielsen



### *Franța*

Django Reinhardt, chitară  
Stéphane Grapelli, vioară  
Louis Sclavis  
Henry Texier, bas



### *Germania*

Peter Brötzmann  
Theo Jörgensmann  
Peter Kowald  
Joachim Kühn  
Eberhard Weber

## Jan Garbarek

Garbarek este unicul copil al unui fost prizonier de război polonez și al fiicei unui fermier norvegian. A crescut în Oslo. La vârsta de 21 de ani s-a căsătorit cu Vigdis. "Sunetul Garbarek" este unul din sunetele reprezentative pentru vestita casă de discuri ECM, unde și-a realizat, de fapt, toate înregistrările sale. A început să înregistreze spre sfârșitul anilor 1960, cu interpretări remarcabile pe înregistrările compozitorului american de jazz, George Russell, cum ar fi "Othello Ballet Suite" și "Electronic Sonata for Souls Loved by Nature".

Din punct de vedere al compoziției, Garbarek se inspiră foarte mult din muzica populară scandinavă. El este de asemenea un pionier al compozițiilor de muzică "jazz ambiental", cel mai notabil fiind albumul "Dis" din 1976. Această abordare structurală, care respinge noțiunile tradiționale ale improvizației tematice (bine exemplificate de Sonny Rollins) în favoarea unui stil descris de critici precum Richard Cook și Brian Morton ca "sculptural în impactul său", a fost critic decisivă. Înregistrările lui Garbarek sunt mai degrabă etichetate drept muzică "New Age", un stil, în general, susținut de tot mai mulți muzicieni și ascultători de jazz "ortodocși".

După înregistrarea unui șir de albume de avangardă, Garbarek s-a ridicat la un nivel internațional la mijlocul anilor 1970 abordând stilul jazz post-bop, și ca membru și ca leader în "European Quartet"-ul lui Keith Jarrett. El a atins un considerabil succes comercial, în Europa, cu albumul "Dis", o colaborare meditativă cu chitaristul Ralph Towner care a folosit sunetul distinct al harpei pe câteva piese. (Selecții din albumul "Dis" au fost folosite ocazional în diverse filme și documentare). În anii '80 muzica lui Garbarek a început să includă și sintetizatoare și elemente de etno jazz. În 1993, în timpul modei cu muzica gregoriană, albumul Officium, o colaborare cu interpreți de muzică vocală din Hilliard Ensemble, a devenit unul din cele mai bine vândute albume ECM din toate timpurile, ajungând din urmă topurile pop în câteva țări europene (urmarea lui a fost Mnemosyne în 1999). În anul 2005, albumul "In Praise of Dream" a fost nominalizat la premiile Grammy.

<https://www.youtube.com/watch?v=U1JIbKXSn48>

**Jan Garbarek ♣ Anouar Brahem ♣ Ustad  
Shaukat Hussain - Madar [HQ Audio]**



## Jazz în Danemarca

Jazzul danez datează din 1923, când Valdemar Eiberg a format o orchestră de jazz și a înregistrat ceea ce se crede că sunt primele discuri daneze de jazz în august 1924 ("I've Got a Cross-Eyed Papa" și "In Bluebird Land"). Cu toate acestea, jazzul din Danemarca este de obicei datat pentru prima dată în 1925, când liderul trupei Sam Wooding a făcut un turneu la Copenhaga cu o orchestră. Aceasta a fost prima dată când majoritatea danezilor au auzit muzică jazz. Câțiva muzicieni de jazz danezi timpurii proeminenți includ Erik Tuxen, care a format o trupă de jazz și a fost numit mai târziu dirijor al Orchestrei Simfonice a Radioului Danez; Bernhard Christensen, un compozitor de muzică de artă care a încorporat elemente de jazz în piesele sale, și Sven Møller Kristensen, care a fost textierul pentru multe dintre piesele lui Bernhard Christensen și care a scris o carte despre teoria jazzului în daneză.





## Muzicieni de Jazz în România postbelică

Lucian Ban (piano)  
Teodora Enache (vocals)  
Radu Goldiș (guitar)  
Eugen Gondi (drums)  
János Kőrössi (piano)  
Florin Niculescu (violin)  
Anca Parghel (Vocals)  
Marius Popp (piano)  
**Johnny Răducanu** (bass, piano)  
Cristian Soleanu (tenor sax, alto sax)  
Harry Tavitian (piano, vocals)  
Mircea Tiberian (piano)  
Aura Urziceanu (Vocals)  
Peter Wertheimer (saxophone, clarinet, flute)  
Sorin Zlat (piano)

După ce în comunism mult timp jazz-ul era considerat o manifestare decadentă a imperialismului american, începând cu "dezghețul" cultural din 1964, s-au deschis cluburi de jazz, la radio și televiziune se transmit emisiuni cu muzică de jazz, Benny Goodman, Louis Armstrong, Woody Herman au concertat la București. Au urmat Festivalurile Naționale de Jazz de la Ploiești (1969 - 1971), Festivalurile Internaționale de la Sibiu (din 1974 până în zilele noastre), Festivalurile Internaționale de Jazz "Richard Oschanitzky" de la Iași, etc Revista "Secolul XX" a cuprins, în martie 1965, o sumară istorie a jazz-ului alcătuită de Cornel

Chiriac, animator al emisiunii radio de muzică "rock" "Metronom", continuată de el, după emigrarea în Germania (1969), la Radio Europa Liberă. Mare iubitor al acestui gen, membru fondator al Federației europene de jazz, Chiriac va copia discuri întregi pe benzi și le va aranja în arhiva radiodifuziunii. În perioada anilor '70 - '80, muzica jazz s-a întrepătruns cu rock-ul în compozițiile unor formații precum Experimental Q, Post Scriptum sau Basorelief. Începând cu anul 1990, jazz-ul cunoaște un cerc larg de simpatizanți și interpreți, grupați, de exemplu, în "Art Jazz Club". Se afirmă nume noi: Lucian Ban, Cristian Soleanu, Arthur Balogh. Cel dintâi (Lucian Ban), în anii 1990, "scoate" două CD-uri în România, după care se stabilește la New York, devenind în scurtă vreme cel mai interesant și de perspectivă jazzman român. Între 7 mai-13 mai 2007 a avut loc în România un concurs internațional de jazz ("International Jazz Competition").

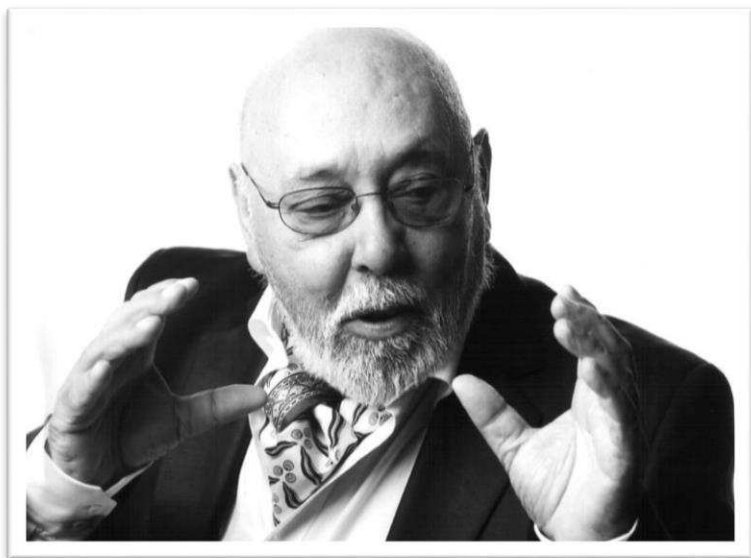
*Basorelief*

1977



## Johnny Răducanu si Nichita Stănescu, singurătatea din cuvinte

Vi-l amintiți pe Johnny Răducanu (1931-2011)? A fost un contrabasist, pianist, compozitor, aranjor și conducător de formație român, de etnie romă.



Pe numele său real **Răducan Crețu**, s-a născut la Brăila într-o familie de romi cu tradiții muzicale de peste trei sute de ani, de pe timpul lăutarului Petre Crețul Șolcan. S-a remarcat ca un talentat interpret de jazz la contrabas, încă de la 19 ani. A făcut studii muzicale la Iași și Cluj, apoi la

Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București (clasa contrabas, 1953-1956). Îndrumător al tinerei generații, Johnny Răducanu a fost considerat un veteran al muzicii românești de jazz. A avut colaborări în afară României, cu trompetistul Art Farmer, Slide Hampton (trombon) și Friedrich Gulda (pian). Era poreclit "Mr. Jazz of România". A fondat școala românească de jazz pe care a condus-o timp de 5 decenii. Puține informații despre om și viața lui Răducanu au rămas. În anii comunismului era foarte rar difuzat la radio, jazzul fiind în total dezacord cu muzica populară, iubită de conducători. Era un om singuratic și dedicat muncii sale. Cuiva a făcut o scurtă confidență: "ca țigan am trebuit să aleg între crimă și muzică, eu am ales jazzul". Și totuși, cercetând prin arhive găsim unele referințe la marele muzician. În cartea "Singurătatea.. meseria mea" un entuziast al jazzului scrie astfel:

*Johnny a fost și este un „infanterist" al jazz-ului. Obstinat, îndurând umilințe și neînțelegeri, el a continuat să cânte cu o dedicație și o dăruire exemplară impunându-se ca o personalitate a genului, ca animator și educator al mai multor generații de iubitori de jazz. Spirit liber, îngăduitor, generos și intransigent în același timp, el își petrece viața în mod admirabil făcând ceea ce îi place cel mai mult - "face jazz". Pentru mine*

*personal, prezența lui monumentală în Lăptăria lui Enache îmi face bine și mă protejează. Drept care, cu plecăciune, îi declar veșnica mea afecțiune.*

*Text - Mihai Oroveanu*

**Lăptăria lui Enache** datează încă din anii 1920 și era locul de întâlnire al scriitorilor avangardiști din București, situată pe strada Bărăției 37. În memoriile sale, Sașa Pană o descrie așa: "Intrând în maghernița plină de hamali, coșari care înfulecau la mesuțe de marmură slinoasă, în fumul de mahoarca și aburii de plită la care Stephan Roll bătea scrobul, nu știam că, din ziua aceea, mulți ani de zile voi fi pe acolo aproape cotidian. Pentru că acolo bătea inima mișcării moderniste, de avangardă din România." În jurul lui Roll, s-a încheiat mișcarea avangardistă, care a transformat lăptăria în "cel mai original cenaclu din câte a cunoscut România". Aici se adunau: **Sașa Pană, Victor Brauner, Geo Bogza, Ion Vinea, Ilarie Voronca** etc. Prin grația unei tinere entuziaste, care l-a cunoscut pe Răducanu personal, descoperim o excepțională prietenie între jazz-man și marele poet **Nichita Stănescu**. Prietenia a generat afecțiune și poezie. O serie de scrisori inedite au fost fotocopyate postum și oferite editurii SAGA, de către doamna **Simona Ioana Cucuian**,

întru publicare. Și iată ce scrie Nichita despre idolul său:

*Johnny Răducanu și-a înnodat inima pe acoperișul timpanelor noastre ca un leopard în rut. De fapt, Johnny nu cântă. La el melosul este un deșert al tăcerii. Răsare o sahară în noi, prefigurându-se cămilă. Și totuși el ne călătorește. De ce îl iubim noi pe el și pe geniul lui atât de mult? Amândoi sunt doi singuratici. Johnny își ține geniul de mână ca pe un copil. Nici nu-l lasă să se joace, dar nici mâna nu i-o strânge prea tare, ca să nu i-o vatăme. Uneori îi văd pe amândoi, pe el și pe geniul lui, trecând prin inima mea ca pe o alee roșie. Alteori, amândoi mă uită, de încep să văd tablouri dintr-o expoziție. Mi-aduc aminte de Musorgski când Johnny mă lasă singur de el și de eul său. Sunt un om gelos. Și atunci, de supărare, căutând să-l uit, încep să-l aud.*

## **Scrisori de la NICHITA STĂNESCU**

### **Scrisoare către Johnny Răducanu**

Țigani sunt cei mai liberi oameni,  
patria lor nu este în afara lor  
patria lor este înlăuntrul lor,  
în inima lor.

Nu smulgeți niciodată o inimă de țigan,  
nu mușcați cu gura niciodată din această inimă,

iar dacă o faceți, ce vă așteaptă:  
vă vor curge toate cuvintele prin urechi,  
iar creierul vă va sparge osul frunții  
din nestăvilitul cântec  
din nestăvilitul cântec  
din nestăvilitul cântec.  
Veți muri cu capetele sparte-n șanțuri  
și tot ei vor veni să vă măture cu viorile,  
dar cel mai bine vă sfătuiesc  
să nu smulgeți inima din țigani.  
Ei au inimi de rezervă. Vă spun,  
dar în afară de cântecul mamelor voastre de leagăn  
altul n-aveți, vă zic !



## **Scrisoare către Răducanu**

Dacă gheața s-ar topi  
nici un urs nu ar mai fi.  
Dacă munții ar fi moi  
păsăretu-ar fi noroi.  
Dacă marea-ar fi de piatră  
pești-ar fi de altădată.

Dacă eu aș fi ca tine  
n-aș mai fi cu mine, mine.  
Cântecul eliberat  
ar fi liber, necântat!



**Johnny,**

Animale să plângă n-au fost văzut,  
nici iarbă să se foarte verde,  
nici cuvânt zdrobit  
făr' de-nțeles, să plângă.

**Către Johnny Răducanu**

Inima se înghețase de teroarea pielii suferind de  
febră.  
Vino mamă și taie-mi capul!  
Izbește-mă mamă în tâmpile



până când el se arată a fi un ou!  
lzbește-l de piatră,  
scoate-i coaja  
și întinde pe tigaia pielii lui  
ochiul meu galben  
ochiul meu galben  
galben de cântec  
și galben!

### **Către Johnny**

Cât de sărac  
trebuie să fii tu, Johnny  
la suflet  
Cât de sărman  
dacă transformi toate sunetele naturii  
mai întâi în cântec  
mai apoi în lacrimă  
nerăbdătorule,  
grăbitule.

### **Hieroglifa**

*Lui, fratelui, Gioni Răducanu:*

Ce singurătate  
să nu înțelegi înțelesul  
atunci când există înțeles

Și ce singurătate  
să fii orb pe lumina zilei,  
și surd, ce singurătate  
în toiul cântecului

Dar să nu-nțelegi  
când nu există înțeles  
și să fii orb la miezul nopții  
și surd când liniștea-i desăvârșită,  
o, singurătate a singurătății!

### **A două scrisoare către Johnny Răducanu:**

Să te ferească Dumnezeu  
dacă te poate și feri  
nu de cuvânt să te ferească dânsul,  
ci de cântec.

El pare tuturora a zâmbi  
în timp ce-ți bagă un cuțit în pântec.  
Disprețul nu e spus printr-un cuvânt  
și nici prin cel care cuvântă.  
Te-apucă moartea-atunci când vezi  
o piatră care cântă.

## **Scrisoare închisă către Johnny Răducanu:**

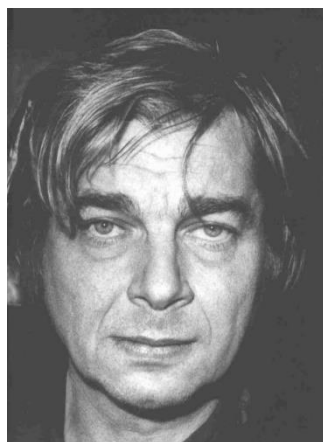
Când natura naturii se uită la natură  
m-am trezit brusc din somn.

### **Țiganii inimii mele**

*Se dedică marelui artist Johnny Răducanu:*

Voi neam sublim și muzical  
mai arbori decât sunt copacii  
cu rădăcinile în stele  
și-n luna ce-o mănâncă  
vârcolacii.

Voi dragii mei spășiți și mândri  
ai bucuriei și-ai tristeții mele  
de n-ați fi voi, ce negru cerul  
ar fi fără de stele.



\*\*\*

Johnny Răducanu spunea că atunci când mergea la mormântul prietenului sau, poetul Nichita Stănescu, îi toarnă votcă pe mormânt. "Bre, ce faci acolo? Hai, vino înapoi, că mă plictisesc singur aici", spunea, în timp ce îi turna votcă pe mormânt.

## O legendă cu fluier ciobănesc

Un mit celebru de acest fel este și acela al lui Frederic Barbarossa. Când, în timpul cruciadei a treia, s-a înecat, trecând râul Calycadmus din Asia Mică, țăranii din Germania au refuzat să creadă în moartea lui și mereu l-au așteptat să se întoarcă. Poeme care merg până în mijlocul secolului al XIV-lea, un secol și jumătate după moartea lui Frederic, dovedesc existența unei tradiții.

Kyffhauser, în Turingia, este muntele în care-i retras, deși sunt și alte locuri revendicând această cinste. Stă la o masă de piatră, într-o peșteră, cu capul sprijinit pe mână. Barba-i înconjoară masa de două ori; când o va înconjura a treia oară împăratul se va deștepta. Atunci va ieși din peșteră și își va atârna scutul de arborele uscat al imperiului care va reînverzi. S-au făcut descrieri spectaculoase ale cavernei: strălucește de aur și nestemate; deși este adâncă în pământ, e iluminată ca ziua cea mai însorită. Arbori splendizi se află acolo și prin mijlocul acestui paradis șerpuiește un pârau al cărui mal este din aur. Muzica îl deșteaptă uneori din amortirea lui.

Un cioban i-a cântat din fluier; Frederic l-a întrebat:

- "Corbii mai zboară împrejurul muntelui?".
- "Da", răspunse ciobanul.
- Atunci trebuie să mai dorm 100 de ani",

murmură împăratul.

Ciobanul fu dus în camera armurilor, unde fu răsplătit cu un scut, care se dovedi a fi din aur.”

*(Vasile Lovinescu, Monarhul ascuns)  
via Maria Sava*

## **Miles Davis: patru lecții despre inovație**



*Miles Davis, Round Midnight Recording Session June 1956,  
Credit: Photographer Don Hunstein/Sony Music Archives.*

Marele trompetist și compozitor de jazz **Miles Davis** a trecut prin multiple transformări artistice de-a lungul vieții sale, refăcându-și sunetul, procesul de creație, formațiile și chiar hainele pe care le purta. Muzica de început pe care a înregistrat-o sună foarte diferit de muzica pe care a

făcut-o spre sfârșitul vieții sale, cu multe variații între ele. Viața lui Miles Davis conține lecții de inovație pe care au făcut din artist un geniu muzical:

1. Înconjoară-te de oameni diferiți de tine Fiind un talent strălucit încă de la o vârstă fragedă, Miles Davis s-a aflat la începutul carierei sale alături de mari muzicieni, cum ar fi șefii de orchestră Eddie Randle și Billy Eckstine, Charlie Parker și trompetistul Dizzy Gillespie. Ca adult consacrat, a parcurs un cerc complet, incluzând în mod regulat în trupele sale tineri muzicieni de marcă. Mai târziu în cariera sa, a cântat cu muzicieni diverși în diferite genuri de muzică. Toboșarul de jazz **Jimmy Cobb** a spus despre el:

*..."Cântam pentru Sly & the Family Stone. Sly povestea despre câți bani a făcut. Iar Miles a spus, "Ce? și ce dacă? Așa că după aceea, Miles și-a schimbat stilul, a continuat să progreseze."*

2. Alegeți cei mai buni colegi și apoi dați-le libertate. Marele pianist și compozitor de jazz **Herbie Hancock** își amintea:

*"Miles a vrut ca noi să trăim pe scenă, în fața oamenilor, să creăm în fața oamenilor. Cu alte cuvinte, nu vă sprijiniți pe ceea ce știți, ceea ce*

*căuta el sunt lucrurile pe care nu le știți. Miles chiar ne-a spus: "Vă plătesc să exersați pe scenă, în fața oamenilor".*

Saxofonistul **Wayne Shorter** își amintește că nici măcar în timpul sesiunilor de înregistrare repetițiile nu făceau parte din proces: "Pur și simplu nu se repeta, doar ne uitam la muzică, o memoram puțin și apoi înregistram." Albumul de referință "Kind of Blue" a fost înregistrat fără repetiții, iar rezultatele au fost atât de bune încât a folosit aceeași metodologie la o sesiune de înregistrări maraton pe care a făcut-o mai târziu pentru a-și îndeplini obligațiile față de casa Prestige Records:

*"Am adus aceste schițe muzicale pe care nimeni nu le văzuse, la fel cum am făcut și la "Kind of Blue". Le-am spus muzicienilor că pot să facă orice vor, Să cânte orice au auzit, așa că asta au făcut".*

3. Acceptă partea bună a lucrurilor atunci când lucrurile nu merg așa cum te așteptai. Când saxofonistul **John Coltrane**, care în curând avea să devină un simbol, a părăsit cvintetul lui Miles Davis pentru a se concentra pe propria carieră, Davis a fost dezamăgit, dar a văzut și o oportunitate:

*"În ultimii ani în care John a fost cu grupul meu, a început să cânte pentru el însuși. Când se întâmplă acest lucru, magia dispare dintr-o trupă, iar oamenilor care adorau să cânte împreună încep să nu le mai pese. Și atunci o trupă se destramă. Aș minți dacă aș spune că acest lucru nu m-a întristat, pentru că îmi plăcea foarte mult să cânt cu acești muzicieni și cred că a fost cea mai bună trupă mică din toate timpurile, sau cel puțin cea mai bună pe care o auzisem până atunci. Întotdeauna am căutat lucruri noi pe care să le cânt, noi provocări pentru ideile mele muzicale. Acum era timpul pentru ceva diferit."*

4. Fii sincer cu tine însuși. Marguerite Cantu, care a avut o relație cu Miles, a spus:

*"Cred că Miles a fost cu siguranță, fără îndoială, cea mai unică persoană pe care am cunoscut-o vreodată. Făcea lucrurile într-un mod total diferit față de toți ceilalți. Privea lucrurile diferit, vedea lucrurile diferit. Trebuie să fii sincer cu tine însuși și cred că asta era în mare parte filozofia lui."*





## **Festivaluri de Jazz în lume**

### ***Festivalul de jazz de la Montreux: Eleganță pe malul lacului Geneva***



Montreux Jazz Festival, situat pe malul pitoresc al lacului Geneva din Elveția, este unul dintre cele mai prestigioase festivaluri de jazz din lume. Fondat în 1967 de Claude Nobs, festivalul a evoluat de la un

eveniment dedicat exclusiv jazzului la unul care cuprinde o varietate de genuri muzicale, atrăgând artiști de renume internațional și public din întreaga lume. Ceea ce face ca Montreux Jazz Festival să fie cu adevărat special este combinația de muzică de calitate și peisaje naturale uimitoare. Scena principală, situată în Auditorium Stravinski, găzduiește artiști legendari, în timp ce diverse locații mai mici oferă spațiu pentru spectacole intime și jam sessions. Atmosfera relaxată și rafinată, împreună cu standardele înalte de organizare, fac din Montreux un loc de pelerinaj pentru iubitorii de jazz.

### **Newport Jazz Festival: tradiție și inovație americană**

Newport Jazz Festival, fondat în 1954 de George Wein, este un alt pilon al scenei mondiale de jazz. Organizat în Fort Adams State Park, Rhode Island, festivalul se mândrește cu o istorie bogată și un impact semnificativ asupra evoluției jazzului. Newport a fost scena unor momente emblematice în jazz, inclusiv celebrarea lui Duke Ellington și întoarcerea triumfală a lui Miles Davis în 1955.

Newport Jazz Festival continuă să fie un amestec fascinant de tradiție și inovație, oferind spațiu atât legendelor jazzului, cât și noilor talente. Publicul se poate bucura de muzică pe fundalul panoramic al

portului Newport, creând o experiență unică și memorabilă. Diversitatea stilistică și calitatea programului muzical fac din Newport un eveniment de neratat pentru orice pasionat de jazz.

### **Festivalul de jazz de la Marea Nordului: diversitate muzicală în Rotterdam**

Festivalul de Jazz de la Marea Nordului, care are loc anual în Rotterdam, Țările de Jos, este cunoscut pentru diversitatea sa muzicală și dimensiunea sa impresionantă. Fondat în 1976, festivalul atrage peste 70.000 de vizitatori și prezintă peste 1.000 de artiști pe zeci de scene diferite. North Sea nu se limitează la jazz, ci include și soul, blues, funk și alte genuri conexe.

Festivalul are loc în complexul Ahoy Rotterdam, oferind infrastructură modernă și organizare de top. Festivalul de jazz de la Marea Nordului este renumit pentru programul său eclectic, aducând pe scenă atât nume mari ale jazzului internațional, cât și artiști emergenți. Atmosfera vibrantă și cosmopolită, combinată cu muzica variată oferită, transformă festivalul într-o adevărată sărbătoare a muzicii.

## **Festivalul Internațional de Jazz de la Montréal: O sărbătoare a muzicii**

Festival International de Jazz de Montréal, cunoscut și sub numele de Montreal Jazz Festival, este cel mai mare festival de jazz din lume, atrăgând milioane de vizitatori în fiecare an. Fondat în 1980, acest festival canadian se mândrește cu un program variat și impresionant, care include atât artiști consacrați, cât și talente emergente. Cu peste 600 de concerte, dintre care multe sunt gratuite, Festivalul de Jazz de la Montreal oferă o experiență muzicală de neegalat.

Pe lângă muzică, festivalul include activități interactive, ateliere și expoziții, transformând orașul într-un centru cultural vibrant. Străzile din centrul orașului Montreal se transformă într-o scenă imensă unde iubitorii de muzică se pot bucura de spectacole live într-o atmosferă festivă. Diversitatea și energia festivalului îl fac un eveniment de neratat pentru orice pasionat de jazz.

Aceste festivaluri demonstrează puterea jazzului de a conecta oameni din întreaga lume printr-o pasiune comună pentru muzică. Participarea la un festival nu vă oferă doar ocazia de a vă vedea live artiștii preferați, ci și de a descoperi noi talente și de a vă bucura de o atmosferă culturală vibrantă.

## **New Orleans Jazz and Heritage Festival, Statele Unite ale Americii**

Acesta este un festival de muzică și artă, care are loc în lunile aprilie și mai, în New Orleans, Louisiana. Anual, aproximativ 450 de mii de persoane vin să se distreze la sărbătoarea „muzicii și culturii indigene”. Aici ai ocazia să asculți blues, zydeco, R&B, ritmuri afro caraibiene, cajun și multe altele. A fost fondat în 1970 și a început ca o organizație non-profit, pentru a oferi comunității fonduri obținute din urma biletelor achiziționate la festival. Se spune că după uraganul Katrina care a devastat orașul în 2005, festivalul tot a fost organizat în 2006 și a reușit să aducă bucurie într-o perioadă întunecată a lumii.

## **Jazz Fest Sarajevo, Croatia**



**Cel mai mare festival de jazz din sud – estul Europei**, Jazz Festival Sarajevo se organizează în fiecare an în ultima săptămână din noiembrie.

Festivalul durează o săptămână și este recunoscut pe plan mondial pentru deschiderea pe care o are față de cei care debutează în acest stil muzical și pentru cei care experimentează și improvizează în jazz. La acest festival din Croația poți avea parte de 5 scene tematice diferite, în funcție de stilul de jazz pe care îl preferi. De-a lungul existenței sale, festivalul a prezentat lumii sute de artiști în peste 200 de concerte.

### **Istanbul - Jazz Festival**

Nu putem spune că cultura muzicală din Turcia este departe de jazz, dar nici nu putem spune că este familiarizată cu acesta. Jazzul a intrat în Turcia la începutul anilor 1920, era un tip nou de muzică pentru oameni, dar nu unul ciudat sau straniu. De fapt, conceptul de muzică Jazz a fost primit rapid, deoarece cele două elemente principale ale muzicii Jazz „ Swing și improvizație ” sunt, de asemenea, unul dintre elementele principale în cultura muzicală turcă. Din această acceptare și dragoste pentru muzica Jazz, s-a născut Festivalul de Jazz de la Istanbul, care își sărbătorește acum cea de-a 25-a aniversare. Festivalul durează aproximativ trei

săptămâni și, ca misiune principală de a oferi o colaborare internațională, Istanbul Jazz Festival găzduiește numeroși artiști de jazz, rock și folk din întreaga lume și, din acest motiv, Istanbul Jazz Festival oferă întotdeauna un spațiu pentru întâlniri, stabilirea de relații și practicarea limbilor străine. Festivalul de jazz de la Istanbul este unul dintre cele două mari festivaluri de muzică principale care sunt organizate de IKSVM „Istanbul Foundation for Culture and Art”, care este o organizație non-profit care își propune să răspândească cultura muzicală din Turcia. Festivalul se concentrează pe muzica clasică într-o anumită perioadă și pe muzica de jazz într-o altă perioadă și, de asemenea, pune în lumină muzica folk, rock și alte tipuri de muzică.





Casa de discuri **ECM - Edition of Contemporary Music** - a fost fondată de producătorul **Manfred Eicher** în 1969 și a publicat până în prezent peste 1 700 de albume din mai multe domenii.

Calitățile speciale ale unei mici întreprinderi culturale au fost recunoscute în scurt timp. În 1972, în primul său articol despre ECM, Der Spiegel a publicat un reportaj despre un producător în vârstă de 29 de ani din München, care prezenta un interes din ce în ce mai mare pentru muzicienii de profil din Statele Unite. Potrivit Der Spiegel, acest lucru se datora faptului că ECM lansa acum "**cele mai bune înregistrări de jazz**" - "standardul de aur



pentru sunet, prezență și presare". La acel moment, casa de discuri din München exista doar de doi ani și jumătate. Manfred Eicher, născut în Lindau, Germania, a studiat contrabasul la Berlin. Descoperindu-și curând dragostea pentru muzica unor artiști precum Bill Evans, Paul Bley, Miles Davis și basistul său Paul Chambers, a devenit intens preocupat de jazz. În calitate de asistent de producție la Deutsche Grammophon a învățat ce înseamnă să te străduiești să atingi cele mai înalte standarde în înregistrările de muzică clasică. Și acum a început să înregistreze muzică improvizată cu aceeași precizie și concentrare.

Aproape ca o declarație de intenție, primul titlu publicat de noua casă de discuri a fost "Free at Last", al pianistului american Mal Waldron. Înregistrări de pionierat ale unor artiști precum **Keith Jarrett, Jan Garbarek, Chick Corea, Paul Bley, Gary Burton, Egberto Gismonti, Pat Metheny, Jack DeJohnette și Art Ensemble of Chicago** au stabilit reputația ECM ca o casă de discuri de luat în seamă. Până la sfârșitul anilor 1970, nume precum Meredith Monk și Steve Reich apăreau cu regularitate în catalogul ECM, iar în 1984 compania a introdus seria New Series, dedicată muzicii notate. Lansată pentru a prezenta muzica lui Arvo Pärt cu "Tabula Rasa", Noua Serie cuprinde acum de la

Organa compusă de Pérotin la Paris în 1200 până la compoziția contemporană.

Părt și, ulterior, Giya Kancheli, Valentin Silvestrov și Tigran Mansurian, au fost prezentați unui public nou în Occident de către ECM's New Series; de mulți ani, György Kurtág și Heinz Holliger au lansat lucrări importante la casa de discuri din München. Artiști precum Ansamblul Hilliard, Kim Kashkashian, Gidon Kremer, Anja Lechner, Cvartetul de coarde danez, Thomas Zehetmair și András Schiff au prezentat ascultătorilor interpretări remarcabile ale repertoriului clasic de bază, dar le-au făcut și noi descoperiri interesante. Ambele serii - ECM și ECM New Series - au pus accentul pe proiecte multigen sau transculturale - de la înregistrări ale trioului de improvizație Codona - cu Don Cherry, Collin Walcott și Nana Vasconcelos - la " Officium", care i-a reunit pe Jan Garbarek și Hilliard, și la Cvartetul Tarkovsky al lui François Couturier.

În timp ce forma și constanța muzicii notate și-au găsit drumul și în improvizație, interpretările inspirate ale compozițiilor existente transmit un sentiment tangibil de risc, spontaneitate și libertate improvizatorică.

Criticul muzical și scriitorul britanic Paul Griffiths a punctat cu acuratețe statutul unic al ECM,

descriindu-l ca fiind "aproape un gen muzical de sine stătător - un gen cu granițe neclare, dar cu un centru definit, într-un loc unde muzica este apreciată indiferent de unde vine, într-un moment în care nimic nu s-a întâmplat încă cu adevărat în cele din urmă, când chiar și o înregistrare - aparent sfârșitul procesului - își poate arăta valoarea în deschiderea unei întrebări, sau a mai multor întrebări".

Încă de la început, modelul unei edituri literare a fost o sursă de inspirație pentru casă de discuri. Mulți dintre muzicienii care și-au înregistrat albumele de debut cu ECM la vârsta de douăzeci de ani și-au păstrat încrederea în această casă de discuri încă de atunci. După cum a declarat Manfred Eicher într-un interviu, "Munca noastră se bazează pe noțiunea de permanență". În plus, Eicher consideră că "este important ca relațiile să se dezvolte și între artiștii companiei; acest lucru este benefic pentru activitatea lor creativă". În calitate de producător discografic, el este un partener în procesul artistic, fiind implicat în toate aspectele, de la alegerea locului de înregistrare, la modelarea muzicală a albumului și până la designul copertei pentru produsul finit. Iar în ceea ce privește designul copertilor: Copertile discurilor ECM, foarte admirate și foarte imitate, au intrat în istoria

designului, iar editura elvețiană Lars Müller Verlag a dedicat două cărți copertelor ECM.

Înregistrările ECM sunt deseori descrise ca având un sunet transparent și bogat în supratonuri. Dar nu există un "sunet ECM" unic. Fiecare înregistrare este adaptată la sunetul interpreților și al cântăreților, și nu invers. "Bineînțeles că avem toată grija posibilă cu tehnologia", după cum a spus Manfred Eicher, "dar factorul decisiv este întotdeauna muzica și ideile estetice care o însoțesc. Asta este ceea ce dă caracteristicile sunetului. Recipientul este întotdeauna modelat pentru a se potrivi cu conținutul său".

### **KEITH JARRETT – un fenomen**

Discografia ECM a lui Keith Jarrett cuprinde improvizații solo, duete, trio-uri, cvartete, compoziții originale, aventuri multi-instrumentale, capodopere ale repertoriului clasic și explorări ample ale Great American Songbook.

Jarrett s-a născut în Allentown, Pennsylvania, în mai 1945. A luat prima lecție de pian înainte de a împlini trei ani și a dat primul său recital solo la vârsta de șapte ani. "Am crescut cu pianul", a spus

el, "i-am învățat limbajul în timp ce am învățat să vorbesc".



Pregătirea sa timpurie a fost clasică, dar la vârsta de 15 ani lecțiile de pian au încetat, iar interesul lui Jarrett pentru jazz era în plină dezvoltare. A refuzat o oportunitate de a studia cu Nadia Boulanger la Paris și în 1964 a făcut pasul decisiv de a se muta la New York pentru a se stabili în lumea jazzului. După o perioadă de turnee cu Art Blakey's New Jazz Messengers, Jarrett s-a alăturat cvartetului lui Charles Lloyd în 1966. De asemenea, a cântat la orgă și la pian electric cu **Miles Davis** în 1970 și 1971.

Asocierea lui Jarrett cu ECM datează din noiembrie 1971, când el și producătorul Manfred Eicher au colaborat pentru prima dată la albumul extrem de influent de pian solo *Facing You*, opt piese scurte care, după spusele lui Eicher, "se țin împreună ca o suită". Albumul a prefigurat, de asemenea,

concertele de pian solo care aveau să fie un aspect definitoriu al carierei lui Jarrett.

În 1973, ECM a organizat un turneu european de optsprezece concerte, constând exclusiv din improvizațiile solo ale lui Jarrett. **Concertul de la Köln** (1975) a intrat în mod surprinzător în legendă: un album cu vânzări de milioane de exemplare, care a fost subiectul unor cărți și al unei transcrieri complete. Dar Köln nu ar trebui să eclipseze realizarea întregii secvențe de concerte improvizate, un gen pe care Jarrett l-a creat efectiv. După succesul aceluia prim turneu solo, Jarrett a continuat să urmărească formatul concertelor solo improvizate, deceniile carierei sale fiind presărate cu înregistrări ale imaginației sale nesfârșit de fertile, la care se face de obicei referire doar prin prisma locului în care au avut loc: Paris, Viena, Lausanne, Carnegie Hall, La Scala... Jarrett a fost membru al mai multor grupuri remarcabile. La mijlocul anilor 1970 a început să înregistreze cu așa-numitul "Cvartet european", format din saxofonistul Jan Garbarek, basistul Palle Danielsson și bateristul Jon Christensen. Printre înregistrările lor se numără *Belonging*, *My Song*, *Nude Ants*, *Personal Mountains* și *Sleeper*. Nu mai puțin esențială este activitatea contemporană a "Cvartetului american" cu Charlie Haden (bas), Paul Motian (tobe) și Dewey Redman (saxofon), a cărui

producție a inclus The Survivors' Suite și Eyes of the Heart (ambele din 1976). The American Quartet a extins aria de acțiune a trio-ului lui Jarrett cu Haden și Motian. Activitatea trio-ului timpuriu este documentată pe albumul Hamburg '72.



La începutul anilor 1980, Jarrett și-a format "**Standards Trio**" cu basistul Gary Peacock și bateristul Jack DeJohnette, care s-a dovedit a fi unul dintre cele mai fertile și mai longevive parteneriate din istoria jazz-ului. De-a lungul anilor, au efectuat turnee și au lansat o serie de albume de neegalat de standarde și seturi improvizate liber, inclusiv setul de 6 CD-uri At the Blue Note, o înregistrare extraordinară a trei nopți extraordinare din iunie 1994, despre care New York Times a scris: "Jarrett face ca fiecare notă nouă să sune ca o

descoperire... Muzica șoptea și strălucea, căutând un cântec pur, incorporeal".



În anul 1987, Jarrett a inițiat o serie de înregistrări ale unora dintre marile monumente ale repertoriului clasic pentru claviatură cu Wohltempierte Klavier, Cartea I, de Bach, care a fost urmată de Variațiunile Goldberg (1989) și de cea de-a doua carte a Wohltempierte Klavier (1990). Pentru un pianist cu o atât de bună stăpânire a vocii, cele 24 de Preludii și Fugi, op. 87, de Șostakovici, a fost poate un pas următor firesc: "Nu m-am simțit ca și cum aș fi cântat muzica altcuiva", a spus Jarrett despre prima sa întâlnire cu aceste lucrări. "[Piese] vin dintr-un loc ciudat și ciudat cu care sunt familiarizat." The New York Times a fost doar



unul dintre cei mulți care au salutat această înregistrare premiată: nu o simplă curiozitate crossover, "Jarrett a revendicat în sfârșit o distincție incontestabilă în domeniul muzicii clasice".

La 40 de ani de la debutul său la ECM, Facing You, Rio (2011) a strălucit cu la fel de multă energie și inventivitate ca oricare dintre concertele sale solo din ultimele patru decenii, în timp ce sesiunile de duete cu regretatul basist Charlie Haden (Jasmine și Last Dance) îi dezvăluie pe cei doi instrumentiști în cea mai intimă și introspectivă formă: "Când cântăm împreună, este ca și cum doi oameni ar cânta", a spus Jarrett despre aceste înregistrări.

ECM a marcat cea de-a 70-a aniversare a lui Jarrett cu două lansări simultane, o înregistrare de la mijlocul anilor '80 a concertului pentru pian de Barber și a celui de-al treilea de Bartok, și Creation, o suită de nouă piese extrasă din concertele din cadrul turneului de concerte al pianistului din 2014. Creation se numără printre cele mai puternic lirice dintre cele mai recente lansări solo ale lui Jarrett, alegerea muzicii punând accentul pe piese în care există un sentiment de cântec care se naște, voci care se străduiesc să se facă auzite. De asemenea, oferă cea mai actuală relatare a capacității stranii a lui Jarrett de a construi muzică convingătoare în timp real: imaginația sa melodico-armonică ca

improvizator și capacitatea sa de a găsi și de a modela în mod constant forme noi rămân, după toți acești ani de concerte solo, remarcabile.

## **Tom Waits**

### **Un monument creativ**



**Thomas Alan Waits** (n. 7 decembrie 1949) este un muzician, compozitor și actor american. Versurile sale se concentrează adesea pe aspectele negative ale societății și sunt rostite cu vocea sa caracteristică, adâncă și gravă. A început pe scena folk în anii 1970, dar muzica sa din anii 1980 a reflectat influența unor genuri atât de diverse precum rock, Delta blues, operă, vodevil, cabaret, funk, hip hop și tehnici experimentale la limita muzicii industriale. Potrivit Wall Street Journal, Waits "a compus un corp de lucrări care este cel puțin comparabil cu cel al oricărui compozitor din

pop-ul actual. Un cronicar acut, sensibil și simpatice al celor în derivă și decăzuți, dl Waits creează personaje tridimensionale care, chiar și în confuzia și disperarea lor, sunt capabile de înțelegere și puncte de vedere surprinzătoare. Poveștile lor sunt însoțite de o muzică care nu seamănă cu nicio altă din istoria muzicii pop".

Waits s-a născut și a crescut într-o familie din clasa de mijloc din Pomona, California. Inspirat de munca lui Bob Dylan și a Generației Beat, a început să cânte în circuitul folk din San Diego. S-a mutat la Los Angeles în 1972, unde a lucrat ca compozitor înainte de a semna un contract de înregistrare cu Asylum Records. Primele sale albume au fost jazzy *Closing Time* (1973), *The Heart of Saturday Night* (1974) și *Nighthawks at the Diner* (1975), care reflectau interesul său liric pentru sărăcie, criminalitate și viața de noapte. A efectuat în mod repetat turnee în Statele Unite, Europa și Japonia și a înregistrat un succes critic și comercial mai mare cu *Small Change* (1976), *Blue Valentine* (1978) și *Heartattack and Vine* (1980). În această perioadă, Waits a intrat în lumea filmului, jucând în *Paradise Alley* (1978), unde a întâlnit o tânără editor de povești pe nume **Kathleen Brennan**. A compus coloana sonoră pentru *One from the Heart* (1982) al lui Francis Ford Coppola și a făcut

cameo-uri în mai multe filme ulterioare ale lui Coppola.

În 1980, Waits s-a căsătorit cu Brennan, s-a despărțit de managerul său și de casa sa de discuri și s-a mutat la New York City. Cu încurajarea și colaborarea frecventă a lui Brennan, Waits a adoptat un sound mai eclectic și experimental, influențat de Harry Partch și Captain Beefheart, așa cum se aude în trilogia liberă *Swordfishtrombones* (1983), *Rain Dogs* (1985) și *Franks Wild Years* (1987). Waits a jucat în filmul lui Jim Jarmusch *Down by Law* (1986), și-a împrumutat vocea pentru *Mystery Train* (1989), a compus coloana sonoră pentru *Night on Earth* (1991) și a apărut în *Coffee and Cigarettes* (2003). A colaborat cu Robert Wilson și William S. Burroughs la "opera cowboy" *The Black Rider* (1990), ale cărei cântece au fost lansate pe albumul cu același nume. Waits și Wilson au colaborat din nou la *Alice* (2002) și *Woyzeck* (2000). *Bone Machine* (1992) și *Mule Variations* (1999) au câștigat premiile Grammy pentru cel mai bun album de muzică alternativă și, respectiv, cel mai bun album folk contemporan. În 2002, piesele din *Alice* și *Woyzeck* au fost înregistrate și lansate pe albumele *Alice* și *Blood Money*. Waits a continuat să lanseze *Real Gone* (2004), compilația *Orphans: Brawlers, Bawlers & Bastards* (2006), albumul live *Glitter and Doom Live* (2009) și *Bad as Me* (2011).

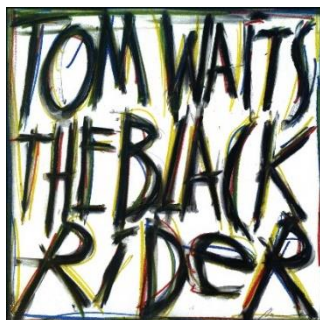


Waits a influențat mulți artiști și a câștigat un cult internațional. Melodiile sale au fost preluate de Bruce Springsteen, Tori Amos, Rod Stewart și Ramones și a scris cântece pentru Johnny Cash și Norah Jones, printre alții. În 2006, Waits și Brennan s-au clasat pe locul patru pe lista Paste a celor mai mari o sută de compozitori în viață. În 2011, a fost introdus în Rock and Roll Hall of Fame. Prezentându-l, **Neil Young** a spus: "Următorul om este de nedescris, iar eu sunt aici pentru a-l descrie. El este un fel de interpret, cântăreț, actor, magician, ghid spiritual, schimbător... Cred că este minunat că Rock and Roll Hall of Fame a recunoscut acest talent imens. Ar fi putut fi Motion Picture Hall of Fame, ar fi putut fi Blues Hall of Fame, ar fi putut fi Performance Artist Hall of Fame, dar a fost Rock and Roll Hall of Fame care l-a recunoscut pe marele Tom Waits". Acceptând premiul, Waits a declarat: *"Se spune că nu am hituri și că este greu să lucrezi cu mine. Și spun asta de parcă ar fi un lucru rău!"*

## Cariera

În 1969 s-a angajat ca portar ocazional la cafeneaua Heritage, care găzduia spectacole regulate ale muzicienilor folk. De asemenea, a început să cânte la Heritage; inițial, setul său a constat în mare parte din cover-uri după Dylan și Red Sovine's "Phantom 309". Cu timpul, a început să cânte și piese proprii, adesea parodii ale cântecelor country sau balade dulci-amăruie influențate de relațiile sale; printre acestea se numără primele cântece "Ol' 55" și "*I Hope That I Don't Fall in Love With You*". Pe măsură ce reputația sa creștea, a cântat și în alte localuri din San Diego, susținând artiști precum Tim Buckley, Sonny Terry, Brownie McGhee și prietenul său Jack Tempchin. Conștient că San Diego îi oferea puține oportunități de progres în carieră, Waits a început să călătorească în Los Angeles pentru a cânta la *Troubadour*. În toamna anului 1971, la Troubadour din West Hollywood, Waits a intrat în atenția lui Herb Cohen, cu care a semnat un contract de publicare și un contract de înregistrare. Înregistrările care au fost produse în cadrul acestui contract de înregistrare au fost în cele din urmă lansate la începutul anilor 1990 ca *The Early Years* și *The Early Years, Volume Two*. Renunțând la slujba sa de la Napoleone's pentru a se concentra asupra carierei sale de compozitor, la începutul

anului 1972 Waits s-a mutat într-un apartament din Silver Lake, Los Angeles, un cartier sărac cunoscut pentru comunitățile sale hispanice și boeme. A continuat să cânte la Troubadour și acolo l-a cunoscut pe David Geffen, care i-a oferit lui Waits un contract de înregistrare cu casa sa *Asylum Records*. Jerry Yester a fost ales să producă primul său album, sesiunile de înregistrare având loc în studiourile Sunset Sound din Hollywood. Albumul rezultat, *Closing Time*, a fost lansat în martie 1973, deși a atras puțină atenție și nu s-a vândut bine. Biograful Barney Hoskyns a remarcat că *Closing Time* a fost "în mare parte în pas cu școala cantautorilor de la începutul anilor 1970"; Waits a dorit să creeze un album de jazz condus de pian, deși Yester a împins sunetul într-o direcție mai orientată spre folk. Buckley a acoperit "Martha" pe albumul său *Sefronia* mai târziu în acel an. O înregistrare a Eagles cu "Ol' 55" pe albumul lor *On the Border* i-a adus lui Waits mai mulți bani și recunoaștere, deși el a considerat versiunea lor ca fiind "un pic antiseptică".



Pentru a-și promova debutul, Waits și o trupă formată din trei membri s-au îmbarcat într-un turneu în SUA, în mare parte pe Coasta de Est, unde a susținut artiști mai consacrați: Tom Rush la The Cellar Door din Washington D.C., Danny O'Keefe la Club Passim din Massachusetts, Charlie Rich la Max's Kansas City din New York City, Martha Reeves and the Vandellas în East Lansing, Michigan, și John P. Hammond în San Francisco. Waits s-a întors la Los Angeles în iunie, simțindu-se demoralizat în privința carierei sale. În acea lună, a fost vedeta de copertă a revistei gratuite de muzică Music World. A început să compună cântece pentru cel de-al doilea album al său și a participat la Venice Poetry Workshop pentru a încerca acest nou material în fața unui public. Deși Waits era nerăbdător să înregistreze acest nou material, Cohen l-a convins în schimb să preia rolul de acompaniator al trupei *Mothers of Invention* a lui Frank Zappa, după ce Kathy Dalton, precedentă acompaniatoare, s-a retras din cauza ostilității fanilor lui Zappa. Waits s-a alăturat turneului lui Zappa în Ontario, dar, la fel ca Dalton, a găsit publicul ostil; în timp ce se afla pe scenă, a fost batjocorit și atacat cu fructe. Deși i-a plăcut *Mothers of Invention*, a fost intimidat de Zappa însuși.

Waits s-a mutat din Silver Lake în Echo Park, petrecându-și cea mai mare parte a timpului în



centrul oraşului Los Angeles. La începutul anului 1974, a continuat să cânte pe Coasta de Vest, ajungând până la Denver. Pentru cel de-al doilea album al lui Waits, Geffen a dorit un producător mai orientat spre jazz, alegându-l pe Bones Howe pentru această sarcină. Howe povesteşte prima sa întâlnire cu tânărul artist: "I-am spus că muzica şi versurile lui au o calitate Kerouac, iar el a fost uimit de faptul că ştiam cine este **Jack Kerouac**. I-am spus că şi eu cânt la tobe jazz şi a înnebunit. Apoi i-am spus că, atunci când lucram pentru Norman Granz, Norman găsisese într-o cameră de hotel nişte casete cu Kerouac citindu-şi poeziile din The Beat Generation. I-am spus lui Waits că îi voi face o copie. Asta a pecetluit totul. Sesiunile de înregistrare pentru *The Heart of Saturday Night* au avut loc la Studioul 3 al lui Wally Heider de pe bulevardul Cahuenga din Hollywood în aprilie şi mai cu Waits conceptualizând albumul ca pe o secvenţă de cântece despre viaţa de noapte din SUA. Albumul a fost mult mai bine recenzat decât fusese *Closing Time*. Waits însuşi a fost mai târziu dispreţuitor faţă de album, descriindu-l ca fiind "foarte neformat, dar am încercat."

După ce a înregistrat *The Heart of Saturday Night*, Waits a acceptat cu reticenţă să plece din nou în turneu cu Zappa, dar s-a confruntat din nou cu o puternică ostilitate din partea publicului. Faptul că

a susținut turneul lui Zappa i-a consolidat totuși imaginea în industria muzicală și i-a ajutat cariera. În octombrie 1974, Waits a cântat pentru prima dată în calitate de cap de afiș înainte de a pleca în turneu pe Coasta de Est; în New York a cunoscut-o și s-a împrietenit cu Bette Midler, cu care a avut o relație sporadică. Întors în Los Angeles, Cohen i-a sugerat lui Waits să producă un album live. În acest scop, a susținut două spectacole la Record Plant Studio în fața unui public restrâns, invitat să recreeze atmosfera unui club de jazz. Din nou produs și regizat de Howe (la fel ca toate viitoarele sale lansări *Asylum*), albumul a fost lansat sub numele de *Nighthawks at the Diner* în octombrie 1975. Coperta și titlul albumului au fost inspirate de *Nighthawks* (1942) de Edward Hopper.



A urmat o rezidență de o săptămână la clubul de noapte Reno Sweeney, un club în stil off-Broadway din New York. În decembrie a apărut la emisiunea de concerte PBS Soundstage. Din martie până în mai 1976, a efectuat un turneu în SUA, spunându-le interviuatorilor că experiența a fost dură și că băuse prea mult alcool. În mai, s-a imbarcat în primul său turneu în Europa, concertând la Londra, Amsterdam, Bruxelles și Copenhaga. La întoarcerea în Los Angeles, s-a alăturat prietenului său Chuck E. Weiss, mutându-se la motelul Tropicana din West Hollywood, care avea o reputație bine stabilită în cercurile muzicii rock. Vizitatorii au observat că apartamentul său de două camere de acolo era foarte aglomerat. Waits a declarat pentru Los Angeles Times că *"Aproape că trebuie să crezi situații pentru a putea scrie despre ele, așa că trăiesc într-o stare constantă de sărăcie autoimpusă"*.

### **Swordfishtrombones și orașul New York: 1980-1984**

- *Waits despre ce și-a adus soția sa în procesul său creativ :*

Un bici și un scaun. Biblia. Cartea Revelațiilor. Ea a crescut catolică, știi tu, sânge, băutură și vină. Ea mă pulverizează ca să nu scriu același cântec la nesfârșit. Ceea ce fac o mulțime de oameni, inclusiv eu.

Întorcându-se în Los Angeles, Waits și Brennan s-au mutat într-un apartament de pe Union Avenue. Hoskyns a remarcat că, împreună cu Brennan, "Waits a găsit partenera stabilizatoare și hrăitoare pe care și-o dorește întotdeauna" și că ea i-a adus "un sentiment de securitate emoțională pe care nu-l cunoscuse niciodată" înainte. În același timp, mulți dintre vechii săi prieteni s-au simțit izolați după căsătoria lui. Waits a spus despre Brennan: "Ea m-a salvat. Poate că și eu am salvat-o pe ea; așa se întâmplă adesea. Rezultatul este că amândoi am ajuns în aceeași barcă cu scurgeri. Poate că greutatea o trage în jos, pentru că acum ai doi oameni care stau în ea. Îmi pare rău, dragă! Dar, pe de altă parte, ai și imaginația a doi oameni pentru a o cârpi din nou. Toată lumea știe că ea e creierul din spatele lui Pa, cum ar fi spus Dylan. Eu sunt doar figura de fundal. Ea este cea care conduce nava."

Înregistrarea coloanei sonore *One from the Heart* a lui Waits a început în octombrie 1980 și a continuat până în septembrie 1981. O parte din piese au fost înregistrate în duet cu Crystal Gayle; Waits plănuise inițial să facă duet cu Midler, dar aceasta nu a fost disponibilă. Filmul a fost lansat în 1982, cu recenzii în mare parte proaste. Waits face un mic cameo în film, cântând la trompetă într-o scenă cu mulțime. Albumul cu coloana sonoră a lui Waits a fost lansat de Columbia Records în 1982. Waits a avut îndoieli

cu privire la album, considerându-l supraprodus. Humphries a considerat că colaborarea cu Coppola a fost o mișcare importantă în cariera lui Waits: "a dus direct la trecerea lui Waits de la statutul de artist cult (adică în mare parte necunoscut) la centrul scenei." În New York City, Waits a împărțit un spațiu de lucru cu muzicianul de jazz **John Lurie** .

Proaspăt căsătorit și cu contractul Elektra-Asylum încheiat, Waits a decis că este timpul să se reinventeze din punct de vedere artistic. A vrut să renunțe la Howe ca producător, deși cei doi s-au despărțit în termeni buni. Cu



In 1977, Waits began a relationship with singer-songwriter Rickie Lee Jones (pictured here in 2008); their work and styles influenced each other

ajutorul lui Brennan, a început procesul de concediere a lui Cohen ca manager, el și Brennan preluând singuri responsabilitățile manageriale. A ajuns să creadă că Cohen l-a înșelat cu o mare parte din câștigurile sale, povestind mai târziu că "am crezut că sunt milionar și s-a dovedit că aveam cam douăzeci de dolari." Waits l-a creditat pe Brennan pentru că i-a făcut cunoștință cu multă muzică nouă, în special cu Captain Beefheart, o influență cheie

asupra direcției în care voia să își ducă muzica. A spus mai târziu că "odată ce l-ai auzit pe Beefheart, e greu să îl speli de pe hainele tale. Se pătează, precum cafeaua sau sângele." De asemenea, ea i-a făcut cunoștință cu Harry Partch, un compozitor care și-a creat propriile instrumente din materiale de zi cu zi. Waits a început să folosească imagini, mai degrabă decât stări de spirit sau personaje, ca bază pentru cântecele sale.

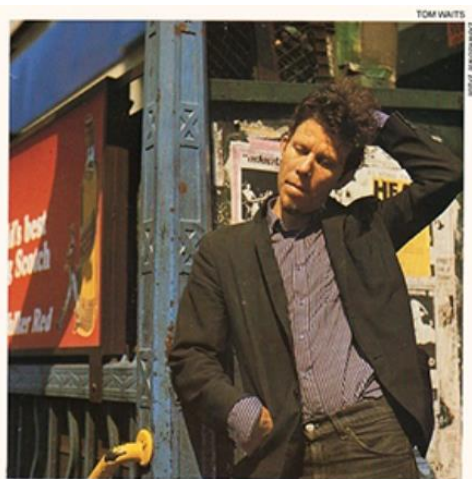
Îmi place să îmi imaginez cum se simte obiectul care devine muzică. Imaginează-ți că ești capacul unei tobe de 50 de galoane. Asta e slujba ta. Lucrezi la asta. Asta e toată viața ta. Apoi, într-o zi, te găsesc și-ți spun: "O să facem o gaură în tine, o să trecem un fir prin tine, o să te atârnam de tavanul studioului, o să te lovim cu un ciocan și acum ești în show business, baby!"



## **- Waits despre utilizarea sa unică a instrumentelor**

Waits a scris cântecele pentru albumul *Swordfishtrombones* în timpul unei călătorii de două săptămâni în Irlanda. L-a înregistrat la studiourile Sunset Sound și l-a produs singur; Brennan asista adesea la sesiuni și îi dădea sfaturi. *Swordfishtrombones* a abandonat sunetul de jazz caracteristic lucrărilor sale anterioare; a fost primul său album pe care nu a folosit saxofon și primul pe care a folosit marimba. Când albumul a fost terminat, l-a dus la Asylum, dar aceștia au refuzat să îl lanseze. Waits a vrut să părăsească casa de discuri; în opinia sa, "Le plăcea să îmi lase numele să cadă, în sensul că eram un artist "de prestigiu", dar când a venit vorba de asta, nu au investit prea mult în mine în termeni de credință". Chris Blackwell de la Island Records a aflat de nemulțumirea lui Waits și l-a abordat, oferindu-se să lanseze *Swordfishtrombones*; Island avea reputația de a semna cu acte mai experimentale, cum ar fi King Crimson, Roxy Music și Sparks. Waits nu a plecat în turneu pentru a promova albumul, parțial pentru că Brennan era însărcinată. Deși nu era entuziasmat de noua tendință a videoclipurilor muzicale, el a apărut într-unul pentru piesa "In the Neighborhood", co-regizat de Haskell Wexler și Michael A. Russ. Russ a proiectat, de asemenea,

coperta albumului *Swordfishtrombones*, care conține o imagine a lui Waits cu Lee Kolima, un om puternic de circ, și Angelo Rossitto, un pitic.



Jon Parles de la GQ a scris că "Pe *Swordfishtrombones*, Waits a făcut o descoperire - a găsit muzică la fel de evocatoare ca și cuvintele sale. Vocea mormăitoare a lui Waits ricoșează acum într-un sortiment ciudat de coarne, percuție, orgă și clape, ca și cum ar fi condus o trupă a Armatei Salvării într-o discotecă din Hong Kong. Este ca și cum ar fi trecut de la monologuri la scenarii." Potrivit lui David Sney, *Swordfishtrombones* a fost "discul în care Tom Waits s-a reinventat radical și a remodelat peisajul muzical." Albumul a fost bine primit de critici; NME l-a numit al doilea cel mai



bun album al anului. În 1989, Spin l-a numit al doilea cel mai bun album al tuturor timpurilor.

În 1983, Waits a apărut în alte trei filme ale lui Coppola: ca Benny, un filozof care conduce un magazin de panouri publicitare în *Rumble Fish*; ca Buck Merrill în *The Outsiders*; și ca maître'd în *The Cotton Club*. Mai târziu a spus că "Coppola este de fapt singurul regizor de film de la Hollywood care are o conștiință ... majoritatea sunt egomaniaci și ticăloși care iau bani". În septembrie, Brennan a născut-o pe fiica lor, Kellesimone. Waits era hotărât să își păstreze viața de familie separată de imaginea sa publică și să petreacă cât mai mult timp cu fiica sa. Împreună cu Brennan și copilul lor, Waits s-a mutat la New York pentru a fi mai aproape de părinții lui Brennan și de biroul Island din SUA. Ei s-au stabilit într-un apartament loft lângă Union Square.

Waits a găsit viața din New York frustrantă, deși i-a permis să cunoască mulți muzicieni și artiști noi. S-a împrietenit cu John Lurie de la The Lounge Lizards, iar duo-ul a început să împartă un studio muzical în clădirea comunității de artiști Westbeth din Greenwich Village. A început să își creeze rețele pe scena artistică a orașului și, la o petrecere organizată de Jean-Michel Basquiat pentru Lurie, l-a cunoscut pe cineastul Jim Jarmusch.

## **Anii Rain Dogs și Franks Wild: 1985-1988**

Waits a apărut în mai multe filme realizate de Jim Jarmusch. Începând cu mijlocul anilor '80, Kurt Weill a devenit o influență importantă asupra operei lui Waits. Bowman scrie că "Waits devenise interesat de operele muzical-teatrale ale lui Weill de la sfârșitul anilor 1920 și 1930... Abordarea ușor excentrică, stilizată de cabaret a lui Weill față de melodie, ritm, orchestrație și narațiune muzicală a impregnat o mare parte din lucrările ulterioare ale lui Waits." Waits a realizat coloana sonoră a documentarului *Streetwise*, despre tinerii fără adăpost din Seattle; aceasta a fost o altă influență asupra subiectelor următorului său album. *Rain Dogs* a fost înregistrat la studiourile RCA la mijlocul anului 1985. Din punct de vedere muzical, Waits a numit albumul "un fel de interacțiune între Appalachia și Nigeria". Keith Richards a cântat pe mai multe piese; Richards a recunoscut ulterior încurajarea lui Waits pentru albumul său solo de debut, *Talk is Cheap*. *Rain Dogs* a marcat, de asemenea, debutul lui Marc Ribot ca chitarist de sesiune; el va cânta pe multe albume ulterioare ale lui Waits. Jean-Baptiste Mondino a regizat un videoclip al piesei "Downtown Train", cu boxerul Jake LaMotta. Cântecele au fost ulterior preluate de Patty Smyth în 1987, iar mai târziu de Rod Stewart, unde a ajuns în top 5 în 1990. În 1985, *Rolling Stone*

l-a numit pe Waits "compozitorul anului". Arion Berger a scris: "Cu *Rain Dogs*, Waits a renunțat la actul său de pianist de salon și a fuzionat influențe străine - decadența socialistă prin intermediul lui **Kurt Weill**, integritatea pre-rock din vechiul blues murdar, melancolia elegiacă a alămurilor funerare din New Orleans - într-un stil american singular și idiosincronic... Muzica este osoasă și amenințător de frumoasă, solo-ul de chitară electrică dezolant la fel de rece ca zăngănitul marimbelor din "Clap Hands". Rimele evocatoare, eliptice, descriu scene și personaje cu precizie poetică, dar folosesc atmosfera, nu narațiunea, pentru a le conecta."NME a numit ***Rain Dogs*** cel mai bun album al anului.

În septembrie 1985, s-a născut fiul său Casey. Waits a adunat o trupă și a plecat în turneu, care a început în Scoția în octombrie, înainte de a continua prin Europa și apoi prin SUA. A schimbat setlistul pentru fiecare spectacol; majoritatea melodiilor alese erau de pe cele două albume Island. Întorcându-se în SUA, a călătorit în New Orleans pentru a juca în filmul lui Jarmusch, *Down by Law*. Jarmusch a scris *Down by Law* cu Waits și Lurie în minte; ei au jucat două din cele trei roluri principale, cu Roberto Benigni ca al treilea. Filmul s-a deschis și s-a închis cu cântece din *Rain Dogs*. Jarmusch a remarcat că "Tom și cu mine avem o estetică asemănătoare. Un interes pentru oamenii fără ambiție, oamenii

marginali." Cei doi au dezvoltat o prietenie; Waits îl numea pe Jarmusch "Dr. Sullen", în timp ce Jarmusch îl numea pe Waits "Prințul Melancoliei". Waits a conceput un musical, *Franks Wild Years*, bazat în mare parte pe "Frank's Wild Years" din *Swordfishtrombones*. La sfârșitul anului 1985, el a ajuns la un acord ca piesa să fie jucată de Steppenwolf Theatre Company în Briar Street Theatre din Chicago. Waits a jucat rolul lui Frank, pe care l-a descris ca fiind

Un tip pe cînste. A crescut într-un oraș american rural, înghețat, gata de cuptor, unde Bing, Bob, Dean, Wayne și Jerry sunt considerați constelații majore. Frank crede, din greșeală, că poate să se bage în pantalonii lor scurți și să se prezinte în fața unei lumi adoratoare. El este o combinație între Will Rogers și Mark Twain, cântând la acordeon, dar fără înțelepciunea pe care o aveau aceștia. Are o inimă de poet și simțul unui băiat de a se minuna de lume. Este o legendă în Rainville de când și-a dat foc la casă și a pornit spre Big Time. Recenziile au fost în general pozitive. Inițial se gândise la o reprezentație în New York, dar a renunțat. Melodiile din spectacol au fost înregistrate pentru cel de-al nouălea album de studio al său, *Franks Wild Years*, și lansat de Island în 1987. NME a clasat *Franks Wild Years* pe locul cinci pe lista sa de albume ale anului.[186] Albumul a fost prima colaborare a lui Waits cu

David Hidalgo, care a cântat la acordeon pe "Cold, Cold Ground" și "Train Song". După lansarea albumului, Waits a efectuat un turneu în America de Nord și Europa, ultimul său turneu complet timp de două decenii. Două dintre aceste spectacole au stat la baza filmului de concert Big Time (1988) al lui Chris Blum. Waits a continuat să interacționeze și să lucreze cu alți artiști pe care îi admira. A fost un mare fan al trupei The Pogues și a mers cu ei într-un pub din Chicago în 1986. În anul următor, a apărut ca maestru de ceremonii în câteva date ale turneului "*Wheel of Fortune*" al lui Elvis Costello.

<https://www.youtube.com/watch?v=KXW3c5Z6UQo>



**Tom Waits - "Rain Dogs"**

<https://www.youtube.com/watch?v=1wfamPW3Eaw>

**Tom Waits - Chocolate Jesus**



## Tom Waits - Un geniu excentric necesar

### Partea a II-a

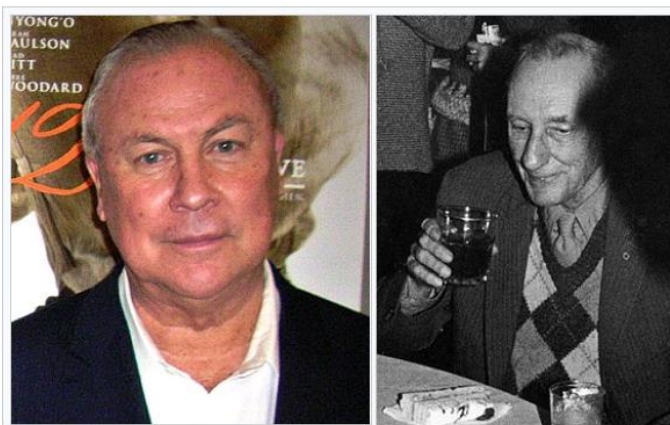
În 1986, a avut un rol mic în *Candy Mountain*, în rolul milionarului pasionat de golf Al Silk. A jucat în *Ironweed* al lui Hector Babenco, în rolul lui Rudy the Kraut. Hoskyns a remarcat că *Ironweed* l-a pus pe Waits "pe harta Hollywood-ului mainstream ca actor de caracter". În toamna anului 1987, Waits și familia sa au părăsit New York-ul și s-au întors la Los Angeles, stabilindu-se pe Union Avenue. A apărut ca asasin plătit în *Cold Feet* al lui Robert Dornhelm și și-a împrumutat vocea pentru *Mystery Train* al lui Jarmusch.

Deși Waits a asigurat vocea pentru o reclamă de televiziune din 1981 pentru mâncarea pentru câini Butcher's Blend, el s-a opus ca muzicienii să lase companiile să le folosească melodiile în reclame; el a spus că "artiștii care iau bani pentru reclame își otrăvesc și își pervertesc melodiile" În noiembrie 1988, el a intentat un proces împotriva Frito-Lay pentru folosirea unui imitator care interpreta "Step Right Up" într-o reclamă pentru Doritos; cazul a ajuns în instanță în aprilie 1990, iar Waits a câștigat procesul în 1992. El a primit o despăgubire de 2,6 milioane de dolari, o sumă mai mare decât câștigurile sale din toate albumele sale anterioare

combinate. Acest lucru le-a câștigat lui și lui Brennan reputația de adversari neobosiți.

### **The Black Rider, Bone Machine și Alice: 1989-1998**

*Waits a colaborat cu Robert Wilson (stânga) și William S. Burroughs (dreapta) la The Black Rider.*



Waits collaborated with Robert Wilson (left) and William S. Burroughs (right) on *The Black Rider*

În 1989, Waits a început să planifice o colaborare cu Robert Wilson, un regizor de teatru pe care îl cunoscuse de-a lungul anilor 1980. Proiectul lor a fost "opera de cowboy" *The Black Rider*. Se baza pe o poveste populară germană, *Freischütz*, care a inspirat opera lui Carl Maria von Weber *Der Freischütz* (1821) În 2004, Waits a povestit că "Wilson este profesorul meu. Nu există nimeni care să mă fi afectat atât de mult ca artist." Waits a scris

muzica și, la sugestia lui Allen Ginsberg, Waits și Wilson l-au abordat pe William S. Burroughs pentru a scrie versurile. Ei au zburat în Kansas pentru a se întâlni cu Burroughs, care a fost de acord să se alăture proiectului. Waits a călătorit la Hamburg în mai 1989 pentru a lucra la proiect, iar mai târziu Burroughs i s-a alăturat acolo. The Black Rider a debutat la Teatrul Thalia din Hamburg în martie 1990. După terminarea stagiunii la Thalia, piesa a plecat într-un turneu internațional, cu o a doua serie de reprezentații la mijlocul anilor 2000.



În iunie 1989, Waits a călătorit la Londra pentru a juca rolul unui păpușar Punch and Judy în filmul lui Ann Guedes Bearskin: *An Urban Fairytale*. S-a îndreptat spre Irlanda, unde i s-a alăturat Brennan și a petrecut timp cu familia acesteia. În decembrie 1989, a început să joace rolul lui Curly, fiul unui mafiot, în producția Centrului de Teatru din Los



Angeles a piesei *Demon Wine* de Thomas Babe. În următorii patru ani, a avut șapte apariții în filme. Cu toate acestea, a declarat în repetate rânduri presei că nu se vede pe sine ca actor, ci doar ca o persoană care face ceva actorie. A avut o scurtă apariție ca polițist în civil în *The Two Jakes* (1990) și a jucat rolul unui veteran de război cu handicap în *The Fisher King* (1991) al lui Terry Gilliam. A avut o cameo în *Queens Logic* (1991) al lui Steve Rash și a jucat rolul unui pilot angajat în *At Play in the Fields of the Lord* (1991) al lui Héctor Babenco.

A apărut ca el însuși pescuind cu John Lurie în *Fishing with John*. A fost Renfield în filmul lui Coppola *Bram Stoker's Dracula* (1992). Waits a jucat rolul lui Earl Piggot, un șofer de limuzină alcoolic, în filmul lui Robert Altman *Short Cuts* (1993). Hoskyns a spus că aceasta "poate fi cea mai bună interpretare pe care Waits a dat-o vreodată ca actor."

În 1991, Waits și familia sa s-au mutat la periferia orașului Sonoma. Familia lui Waits s-a mutat mai târziu într-o casă izolată lângă Valley Ford, după ce a fost construit un drum de ocolire în apropierea primei lor case din Sonoma County. Tot în 1991, 13 dintre înregistrările lui Waits din 1971 de dinainte de Asylum Records au fost lansate pentru prima dată pe primul volum al Tom Waits: *The Early*

Years. Waits a fost furios de acest lucru, descriind multe dintre demo-urile sale timpurii ca fiind "fotografii de copil" pe care nu le-ar fi vrut publicate. Un al doilea volum cu încă 13 înregistrări din 1971 a fost lansat în 1993. În aprilie 1992, Waits a lansat albumul cu coloana sonoră a filmului lui Jarmusch *Night on Earth*. În mare parte instrumental, acesta a fost înregistrat la studioul Prairie Sun din Cotati. În 1992, Waits a renunțat la consumul de alcool și s-a alăturat Alcoolicilor Anonimi. La începutul anilor 1990 a luat parte la mai multe cauze caritabile. În 1990 a contribuit cu un cântec la albumul caritabil împotriva HIV/SIDA *Red Hot + Blue*, iar mai târziu a apărut la un spectacol de strângere de fonduri la Wiltern Theater pentru victimele revoltelor din Los Angeles din 1992.

În august 1992, Waits și-a lansat cel de-al zecelea album de studio, *Bone Machine*. Waits a vrut să exploreze "mai multe sunete de mașini" cu albumul, reflectând interesul său pentru muzica industrială.

Acesta a fost înregistrat într-o magazie veche de la Prairie Sun. Waits își amintește: "Am găsit o cameră grozavă în care să lucrez, este doar o podea de ciment și un încălzitor de apă caldă. Bine, o vom face aici. Are un ecou bun." Opt dintre piesele albumului au fost compuse împreună cu Brennan. Coperta a fost desenată împreună de Waits și Jesse Dylan.

Jarmusch și Dylan au regizat videoclipurile pentru "I Don't Wanna Grow Up" și, respectiv, "Goin' Out West". Criticul Steve Huey l-a numit "poate cel mai coerent album al lui Tom Waits ... un coșmar morbid și sinistru, unul care a aplicat ciudățeniile clasicilor săi experimentali din anii '80 cu un efect uimitor de sugestiv - și adesea dureros ... cea mai afectuoasă și puternică înregistrare a lui Waits, chiar dacă nu este cea mai accesibilă." Piesa de încheiere a albumului, "That Feel", a fost scrisă împreună cu Keith Richards. Bone Machine a câștigat premiul Grammy pentru cel mai bun album de muzică alternativă; ca răspuns, Waits l-a întrebat pe Jarmusch: "Alternativă la ce?!"

Waits a decis să înregistreze un album cu piesele scrise pentru The Black Rider și a făcut acest lucru la Sunset Sound Factory din Los Angeles. The Black Rider a fost lansat în toamna anului 1993. Waits și Wilson au decis să colaboreze din nou, de data aceasta la un tratament liric al relației lui Lewis Carroll cu Alice Liddell, care a fost sursa de inspirație pentru Alice in Wonderland și Through the Looking Glass. Programat din nou să aibă premiera la Thalia, au început să lucreze la proiect în Hamburg la începutul anului 1992. Waits a caracterizat cântecele pe care le-a scris pentru piesă ca fiind "cântece de adulți pentru copii, sau cântece de copii pentru adulți". În versurile sale, Waits s-a

inspirat din interesul său din ce în ce mai mare pentru spectacolele de ciudați și pentru cei deformați fizic. El credea că piesa în sine era despre "represiune, boli mintale și tulburări obsesive, compulsive". *Alice* a avut premiera la Thalia în decembrie 1992

La începutul anului 1993, Brennan era însărcinată cu cel de-al treilea copil al lui Waits, Sullivan. El a decis să își reducă volumul de muncă pentru a petrece mai mult timp cu copiii săi; această izolare a generat zvonuri potrivit cărora ar fi fost grav bolnav sau s-ar fi despărțit de soția sa. Timp de trei ani, a refuzat toate ofertele de a susține concerte sau de a apărea în filme. Cu toate acestea, a făcut mai multe camee și a apărut ca invitat pe albumele muzicienilor pe care îi admira. În februarie 1996, a organizat un spectacol caritabil pentru a strânge fonduri pentru apărarea legală a prietenului său Don Hyde, care fusese acuzat de distribuire de LSD. De asemenea, a contribuit cu două cântece la albumul cu coloana sonoră a filmului *Dead Man Walking*, lansat în acel an. A contribuit cu "*Little Drop of Poison*" la filmul *The End of Violence* din 1997. În 1998, Island a lansat *Beautiful Maladies*, o compilație de 23 de piese Waits de pe cele cinci albume ale sale cu compania; el însuși a selectat piesele.

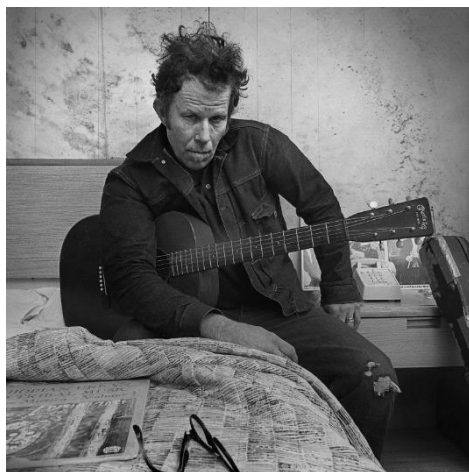
## **Mule Variations și Woyzeck: 1999-2003**

În 1999, Waits a cântat la Paramount Theater în Austin, Texas.

După ce contractul său cu Island a expirat, Waits a decis să nu încerce să îl reînnoiască, mai ales că Blackwell demisionase din companie. A semnat cu o casă de discuri mai mică, Anti-, recent lansată ca o ramură a casei de discuri punk Epitaph Records. A descris compania ca fiind "un loc prietenos". Președintele Anti-, Andy Kaulkin, a declarat că casa de discuri a fost "uluită că Tom ne-a luat în considerare. Suntem mari fani." Waits însuși a lăudat casa de discuri: "Epitaph este un label condus de și pentru artiști și muzicieni, unde se simte mult mai mult ca un parteneriat decât o plantație ... Am bătut palma la o cafea într-o stație de camioane. Știu că va fi o aventură." În martie 1999, Anti- și-a lansat albumul *Mule Variations*. Waits înregistrase piesele la Prairie Sun încă din iunie 1998. Pieseile abordau adesea teme legate de viața rurală din Statele Unite și erau influențate de primele înregistrări de blues realizate de Alan Lomax; Waits a inventat termenul "surrural" ("suprarealist" și "rural") pentru a descrie conținutul albumului. *Mule Variations* a ajuns pe locul 30 în U.S. Billboard 200, cea mai bună clasare a unui album

Waits. Albumul a fost bine primit, fiind numit "Albumul anului" de Mojo.

A câștigat Premiul Grammy pentru cel mai bun album folk contemporan. Despre categorisirea albumului ca muzică folk, Waits a spus: "Nu este un lucru rău să te numești așa dacă trebuie să intri într-o anumită categorie."



Tot în martie 1999, Waits a susținut primul său spectacol live după trei ani la Paramount Theater, Austin, Texas, ca parte a festivalului South by Southwest. Ulterior a apărut într-un episod din *VH1 Storytellers*. În ultima parte a anului s-a îmbarcat în turneul Mule Variations, în principal în SUA, dar care a inclus și date în Berlin. În octombrie, a cântat la concertul anual de binefacere al lui Neil Young de la Bridge School. În același an, a apărut în parodia

de benzi desenate a lui Kinka Usher, Mystery Men, în rolul Dr. A. Heller, un inventator excentric care trăiește într-un parc de distracții abandonat.

În 2000, Waits a început să scrie cântece pentru adaptarea lui Wilson a operei Woyzeck de Georg Büchner, care inspirase anterior opera *Wozzeck* (1925) a lui Alban Berg. Spectacolul era programat să înceapă la Teatrul Betty Nansen din Copenhaga în noiembrie 2000. Inițial a lucrat la cântece acasă înainte de a călători la Copenhaga pentru repetiții în octombrie. Waits a declarat că i-a plăcut piesa pentru că era "o poveste proletară ... despre un soldat sărac care este manipulat de guvern." A decis să înregistreze apoi cântecele pe care le scrisese atât pentru Alice cât și pentru Woyzeck, plasându-le pe albume separate. Pentru aceste înregistrări, a adus o serie de muzicieni de jazz și avangardă din San Francisco. Cele două albume, *Alice și Blood Money*, au fost lansate simultan în mai 2002. Alice a intrat în topul american al albumelor pe locul 32, iar *Blood Money* pe locul 33, cele mai înalte poziții ale sale din acel moment. Waits l-a descris pe Alice ca fiind "mai metafizic sau ceva de genul ăsta, poate mai acvatic, mai feminin", în timp ce Blood Money a fost "mai pământean, mai carnavalesc, mai sclavul pe care suntem cu toții". Dintre cele două, Alice a fost mai bine primită de critici. Jesse Dylan a regizat un videoclip pentru "God's Away On Business", dar

filmările au fost amânate când emusii care urmau să joace au fost mâncați de coioți. Potrivit NME, "înlocuitorii au fost găsiți în grabă, iar videoclipul pentru "God's Away On Business", single-ul extras de pe "Blood Money", unul dintre cele două noi albume ale lui Waits, a fost realizat cu puțină întârziere."

În mai 2001, Waits a acceptat un Founders Award la cea de-a 18-a ediție anuală a premiilor Pop Music Awards ale Societății Americane a Compozitorilor, Autorilor și Editorilor (ASCAP), în cadrul unei ceremonii desfășurate la Beverly Hilton Hotel din Los Angeles.

În aceeași lună, s-a alăturat cântărețelor Nancy și Ann Wilson (de la Heart), precum și lui Randy Newman, în lansarea unui proces de 40 de milioane de dolari împotriva mp3.com pentru încălcarea drepturilor de autor. În septembrie 2002, a apărut la o audiere privind practicile contabile din industria muzicală din California. Acolo, el și-a exprimat satisfacția față de Anti-, dar a declarat mai pe larg că "casele de discuri sunt ca niște carteluri. Este un coșmar să fii prins într-unul".

În septembrie 2003, Waits a cântat la strângerea de fonduri Healing the Divide din New York. A apărut în filmul lui Jarmusch Coffee and Cigarettes (2003), având o conversație cu Iggy Pop.



## **Real Gone și Orphans: 2004-2011**

2004, Waits și-a lansat cel de-al 15-lea album de studio, *Real Gone*. Waits l-a înregistrat într-o școală abandonată din Locke. Hoskyns a numit albumul "cea mai dură, cea mai neîngrijită muzică a lui Waits de până acum". Acesta includea beatboxing-ul lui Waits, o tehnică pe care o preluase din interesul său crescând pentru hip-hop. Humphries l-a caracterizat ca fiind "cel mai deschis album politic din cariera lui Waits". Acesta conținea trei cântece politice care exprimau furia lui Waits față de președinția lui George W. Bush și de războiul din Irak. El a spus că "nu sunt un politician. Îmi țin gura închisă pentru că nu vreau să pun piciorul în prag. Dar, la un moment dat, a nu spune absolut nimic este o declarație politică în sine." *Real Gone* a primit recenzii în mare parte pozitive. A intrat în Top 30 Billboard, precum și în Top 10 în mai multe topuri europene de albume, obținând, de asemenea, o nominalizare pentru cel mai bun artist solo masculin internațional la Brit Awards 2005. În octombrie 2004, a lansat un turneu în Vancouver înainte de a pleca în Europa, unde spectacolele sale au fost sold-out: la singurul său concert din Londra au fost 78.000 de cereri pentru aproximativ 3.700 de bilete disponibile. Potrivit lui Bowman, "O mare parte din *Real Gone* a fost construită în jurul înregistrărilor de acasă cu percuție orală pe care

Waits le-a făcut în baia sa, folosindu-și gura ca un beat-box uman. Un exemplu superb este piesa de pat care stă la baza groove-ului infernal din "Metropolitan Glide" pe care Waits l-a descris pe bună dreptate drept "funk cubist". În contrast puternic, piesa de închidere a albumului, "Day After Tomorrow", l-a întors pe Waits la rădăcinile sale de cantautor și prezintă o melodie frumoasă care sună ciudat de asemănător cu primele lucrări acustice ale lui Dylan."

După mai mulți ani fără apariții în filme, a jucat rolul unui adventist de ziua a șaptea înarmat în Domino (2005) al lui Tony Scott. Mai târziu în același an, a călătorit în Italia pentru a apărea în *The Tiger and the Snow* al lui Benigni. A urmat o interpretare a unui înger care se dă drept vagabond în Wristcutters: A Love Story (2007). În vara anului 2006, Waits s-a îmbarcat în turneul său "Orphans" prin statele din sud și Midwest. Fiul său Casey a cântat în trupa care l-a însoțit în turneu. În 2006, el a emis Orphans: Brawlers, Bawlers & Bastards, un box set de trei discuri cu 54 de melodii cu rarități, piese nepublicate și compoziții noi; Waits a descris conținutul acestuia ca fiind "melodii care au căzut în spatele aragazului în timp ce pregătea cina". Primul disc, Brawlers, este alcătuit din numere rock zgomotoase și bazate pe blues; al doilea, Bawlers, din cântece country melancolice și balade; al treilea,

Bastards, din povestiri, piese spoken word și alte lucrări care nu sunt atât de ușor de clasificat. Orphans a intrat în top 10 în mai multe topuri europene. În 2006, Waits a fost invitat la emisiunea The Daily Show with Jon Stewart, unde a interpretat piesa "*Day After Tomorrow*".

Waits alături de Lily Cole la premiera pentru *The Imaginarium of Doctor Parnassus* la Festivalul Internațional de Film de la Toronto 2009.

În ianuarie 2008, Waits a cântat la un eveniment caritabil pentru Bet Tzedek Legal Services-The House of Justice, un centru nonprofit de avocatură pentru săraci, în Los Angeles. În acel an, Waits a pornit în turneul său Glitter and Doom Tour, care a început în Statele Unite și s-a mutat în Europa. Ambii săi fii au cântat cu el în turneu. La concertul din iunie din El Paso, Texas, Waits a primit cheia orașului. Abordat de un ofițer de poliție, el a spus: "Am plătit toate acele bilete!" Ieșind din personaj, el a spus: "Aceasta este o premieră pentru mine, o premieră adevărată." În 2009, el a lansat două discuri Glitter and Doom Live. A continuat să joace, interpretându-l pe domnul Nick în filmul lui Gilliam *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (2009) și pe *Engineer* în *The Book of Eli* (2010), un film post-apocaliptic al fraților Hughes.

Waits s-a aflat într-o situație similară celei anterioare cu Frito Lay în 2000, când Audi l-a abordat, cerându-i să folosească "*Innocent When You Dream*" pentru o reclamă difuzată în Spania. Waits a refuzat, dar reclama conținea în final o muzică foarte asemănătoare cu melodia respectivă. Waits a inițiat o acțiune în justiție, iar un tribunal spaniol a recunoscut că a existat o încălcare a drepturilor morale ale lui Waits, în plus față de încălcarea drepturilor de autor. Compania de producție, Tandem Campmany Guasch, a fost obligată să plătească despăgubiri lui Waits prin intermediul editorului său spaniol. Waits a glumit ulterior că au greșit numele cântecului, crezând că se numește "*Innocent When You Scheme*". În 2005, Waits a dat în judecată Adam Opel AG, susținând că, după ce nu l-au angajat să cânte în reclamele lor scandinave, au angajat un cântăreț care semăna cu el. În 2007, procesul a fost soluționat, iar Waits și-a donat veniturile în scopuri caritabile.

### **Bad as Me și activitatea ulterioară: 2011-prezent**

În 2010, s-a raportat că Waits lucra la un nou musical de scenă cu regizorul și colaboratorul de lungă durată Robert Wilson și dramaturgul Martin McDonagh.



La începutul anului 2011, Waits a finalizat un set de 23 de poezii, *Seeds on Hard Ground*, care au fost inspirate de portretele lui Michael O'Brien ale persoanelor fără adăpost din cartea sa, *Hard Ground*. Cartea lui O'Brien a inclus poemele alături de portrete. În așteptarea lansării cărții, Waits și ANTI- au tipărit o ediție limitată a poemelor pentru a strânge fonduri pentru Redwood Empire Food Bank, un serviciu de referire și sprijin pentru familiile fără adăpost din Sonoma County, California. La 26 ianuarie 2011, patru ediții, fiecare limitată la 1.000 de exemplare, au fost epuizate, strângând 90.000 de dolari pentru banca alimentară. La 24 februarie 2011, a fost anunțat prin intermediul site-ului oficial al lui Waits că a început să lucreze la următorul său album de studio. Waits a declarat prin intermediul site-ului său că pe 23 august va "pune lucrurile la punct" în ceea ce privește zvonurile despre o nouă lansare. Pe 23

august, titlul noului album a fost dezvăluit ca fiind *Bad as Me*, iar single-ul principal și piesa principală au început să fie oferite prin Amazon.com și alte site-uri. Albumul a fost lansat pe 24 octombrie.

În martie 2011, Waits a fost introdus în Rock and Roll Hall of Fame de către Neil Young. În discursul său de acceptare, Waits a spus: "Aș dori să mulțumesc familiei mele. Ei mă cunosc și mă iubesc oricum. Soției mele și luminii ei incandescente care m-a ghidat și m-a ținut în viață, respirând și sclipind. Și copiilor mei care, ei bine, m-au învățat tot ce știu. Sau poate m-au învățat tot ce știu ei. Nu știu. Ei m-au învățat multe."

În 2012, Waits a avut un rol secundar în comedia polițistă *Seven Psychopaths* a lui Martin McDonagh în rolul unui criminal în serie pensionat. În 2013, și-a împrumutat vocea pentru episodul *The Simpsons "Homer Goes to Prep School"* în rolul unui supraviețuitor.

Pe 5 mai 2013, s-a alăturat trupei Rolling Stones pe scena Oracle Arena din Oakland, California, pentru a face duet cu Mick Jagger pe piesa "*Little Red Rooster*" a lui Willie Dixon. Pe 27 octombrie 2013, Waits a cântat la cel de-al 27-lea concert anual Bridge School Benefit din Mountain View, California; Rolling Stone a numit prestația sa un "triumf".

De-a lungul anilor, Waits a avut șase apariții la emisiunea *Late Show with David Letterman*, iar pe 14 mai 2015, a cântat "Take One Last Look" în cadrul celei de-a cincea până la ultima emisiuni a emisiunii. El a fost acompaniat de Larry Taylor la bas vertical și Gabriel Donohue la acordeon pian, alături de secțiunea de coarne a Orchestrei CBS. În 2016, Waits a inițiat un litigiu împotriva artistului francez Bartabas, care folosisese câteva dintre melodiile sale ca fundal pentru o reprezentație teatrală.

Au fost formulate cereri și cereri reconvenționale, Bartabas susținând că a solicitat și a primit permisiunea de a utiliza materialul (și că a plătit 400 000 de dolari pentru acest privilegiu), dar Waits susținând că identitatea sa a fost furată. Instanța s-a pronunțat în favoarea lui Bartabas, iar spectacolul de circ a fost autorizat să continue, deși amenințarea cu continuarea litigiului a însemnat că nu a fost prezentat în afara Franței, iar lansarea DVD-ului rezultat nu conține materialul lui Waits.

În 2018, Waits a avut un rol principal în *The Ballad of Buster Scruggs*, un film antologic western al fraților Coen, în rolul Prospectorului. Tot în 2018, Waits a asigurat narațiunea înregistrată pentru spectacolele piesei lui Martin McDonagh, *A Very Very Very Dark Matter*, care a fost prezentată la Bridge Theatre, Londra. În 2021, Waits a avut un rol

secundar în filmul de maturizare al lui Paul Thomas Anderson, *Licorice Pizza*. În 2023, s-a alăturat lui Iggy Pop la emisiunea *Confidential Show*, unde au schimbat povești și cântece.

## **Stilul muzical**

Nu a fost niciodată din timpul său, înaintea timpului său sau, de altfel, blocat în vreun timp anume. Artist outsider înainte ca termenul să fie folosit în mod curent, Waits a fost îndrăgostit, în diferite momente ale carierei sale, de jazzul cool al anilor 1940 și 1950; de word-jazz-ul și poezia din anii 1950 și 1960 ale unor scriitori Beat sau influențați de Beat, precum Jack Kerouac, Lord Buckley și Charles Bukowski; de rock & roll-ul primal al formației Rolling Stones; de stilul de cabaret german al lui Kurt Weill; de lumea alternativă postbelică a instrumentelor inventate și de individualismul dur al compozitorului de avangardă Harry Partch; blues-ul proto-metal al lui Howlin' Wolf din anii 1950 și 1960 și extinderea lor în lumea avant-rock-ului de la sfârșitul anilor 1960 al lui Captain Beefheart; formalismul arhaic al baladelor de salon din secolul al XIX-lea; transformarea de către Dylan, la începutul și mijlocul anilor 1960, a posibilităților limbajului în lumea folk-ului și a rock-ului eleganța lui Irving Berlin, Cole Porter și Hoagy Carmichael de dinainte de război; rafinamentul lui Frank Sinatra din



perioada postbelică; și, mai recent, groove-urile zdrobitoare de oase ale funk-ului și hip-hop-ului din anii 1980 și 1990. Într-adevăr, arta lui Tom Waits a depășit cu totul timpul și, într-o oarecare măsură, locul.

Întrebat despre distincția dintre cuvinte și muzică, el a declarat: *"Sunt încă un tip al cuvintelor. Sunt atras de oamenii care folosesc un anumit vernacular și comunică cu ajutorul cuvintelor. Cuvintele sunt muzică, de fapt. Adică, oamenii mă întreabă: "Scrii muzică sau scrii cuvinte?". Dar nu o faci cu adevărat, totul este un singur lucru în cel mai bun mod."* Opera sa a fost influențată de lectura sa vorace și de conversațiile pe care le auzea în restaurante. În afară de Kerouac și Bukowski, printre influențele literare se numără Nelson Algren, John Rechy și Hubert Selby Jr. Bowman remarcă influența scriitorilor de crime precum Dashiell Hammett și John D. Macdonald. El spune că "pentru un compozitor, Dylan este la fel de esențial precum ciocanul, cuiele și ferăstrăul pentru un tâmplar." Influențele muzicale includ Randy Newman și Dr. John. L-a lăudat pe Merle Haggard: "Vrei să înveți cum să scrii cântece? Ascultați-l pe Merle Haggard." Este un iubitor de operă și își amintește că a auzit "Nessun dorma" de Puccini "în bucătăria de la Coppola cu Raul Julia, într-o noapte, și mi-a schimbat viața, acea arie specială..."

A fost ca și cum i-ai da o țigară unui copil de cinci ani". O influență a jazzului este Thelonious Monk: "El aproape că suna ca un copil care ia lecții de pian. M-am putut raporta la asta când am început să cânt la pian, pentru că el descompunea muzica în timp ce o cânta."

Waits și-a descris vocea ca fiind "nisipul din sandviș." Până în 1982, stilul muzical al lui Waits s-a schimbat; Hoskyns a observat că acest nou stil "a fost creat din ingrediente diverse și disparate." Acest nou stil a fost influențat de Beefheart și Partch. Observând că are un "timbru de pietriș" al vocii sale, Humphries a caracterizat vocea lui Waits ca fiind una care "sună de parcă ar fi fost târâtă prin Hades într-o dragă." Vocea sa a fost descrisă de criticul Daniel Durchholz ca sunând ca și cum "*a fost înmuiată într-o cuvă de bourbon, lăsată să atârne în afumătoare timp de câteva luni, apoi scoasă afară și călcată cu mașina.*" Rolling Stone a remarcat, de asemenea, "vocea sa de plug ruginit." Una dintre descrierile preferate ale lui Waits despre stilul său vocal era "Louis Armstrong și Ethel Merman înlănindu-se în Iad." Humphries l-a citat, alături de Newman, Kris Kristofferson și John Prine, ca un număr de cântăreți americani care l-au urmat pe Dylan în desprinderea de stilurile convenționale ale muzicii populare și cântând cu vocile lor "distinctive". Waits poate *cânta în*

*falseto, așa cum se aude pe "Shore Leave", "Temptation" și "All Stripped Down". Bowman scrie: "Pe piese precum "Dirt in the Ground" a lui Bone Machine, el și-a restrâns vocea la un falseto obsedant, din altă lume."Waits a spus că nu a putut cânta în falseto decât după ce s-a*



lăsat de fumat, adăugând: "Nimeni nu o face ca Mick Jagger; nimeni nu o face ca Prince." El este cunoscut pentru utilizarea sa eclectică a instrumentelor, unele dintre ele create de el însuși. Pe Swordfishtrombones, orchestrația sa a inclus tobe vorbitoare, cimpoi, banjo, marimba bas și muzicuță de sticlă; pe Rain Dogs, acordeon și armoniu; pe Franks Wild Years, glockenspiel, Mellotron, Farfisa și Optigan; pe Bone Machine și Mule Variations, Chamberlin; pe The Black Rider, fierăstrăul cântător; pe Alice, vioara Stroh; pe Blood Money, un calliop pneumatic cu 57 de fluier și un seedpod

indonezian. El explică: "Folosesc lucruri pe care le auzim în jurul nostru tot timpul, instrumente construite și găsite. Lucruri care, în mod normal, nu sunt considerate instrumente: târârea unui scaun pe podea sau lovirea foarte puternică a unui dulap cu o bucată de lemn, un clopot de libertate, o tobă de frână cu o imperfecțiune majoră, o portavoce de poliție. Este mai interesant. Problema este că majoritatea instrumentelor sunt pătrate, iar muzica este întotdeauna rotundă." După cum a spus mai târziu, "O mulțime de lucruri sunt instrumente și nici măcar nu știu asta."

Humphries a descris "Waitsworld" ca un loc al "romanticilor ricoșați și îndoți de o tipă care ar fi trebuit să știe mai bine; psihoticii întortocheați; singuraticii; ratați." Până la Blue Valentine, moartea violentă a devenit o temă lirică recurentă în opera sa; a scris cântecul "Sweet Little Bullet" de pe acel album, de exemplu, despre o fată de 15 ani care s-a sinucis sărind de la o fereastră înaltă de-a lungul Hollywood Bowl. "Christmas Card from a Hooker in Minneapolis", de pe același album, este un cântec epistolar al unei prostituate către fostul ei iubit, Charlie; deși are o inimă bună, ea este un narator de neîncredere. În lucrările sale ulterioare, orfanitatea a devenit o temă recurentă. Multe dintre cântecele sale fac referire la locații fictive pe care le-a inventat, cum ar fi termenul omonim din cântecul său

"Burma Shave". Hoskyns a remarcat, de asemenea, că multe cântece ale lui Waits, cum ar fi "Burma Shave" și "Georgia Lee", reflectă o "preocupare permanentă pentru fugari și copii în pericol." Andy Gill a exprimat opinia că, în întreaga operă a lui Waits, "tema răscumpărării vieții de jos, a evadării, este mereu prezentă."

### **Personalitatea scenică**

Waits a fost hotărât să păstreze o distanță între persoana sa publică și viața sa personală. Potrivit lui Hoskyns, Waits se ascunde în spatele persoanei sale, observând că "Tom Waits este la fel de mult un personaj creat pentru fanii săi pe cât este un om real." În opinia lui Hoskyns, imaginea de sine a lui Waits este în parte "un dispozitiv de autoprotecție, un ecran pentru a devia atenția." Câțiva jurnaliști muzicali au mers atât de departe încât au sugerat că Waits este un "poseur". Hoskyns a considerat "persona lui Waits de skid-row boho/hobo, un tânăr în afara timpului și locului" ca un "experiment continuu în arta spectacolului." El a adăugat că Waits a adoptat un "rol autoproclamat de bard al străzilor." Mick Brown, un jurnalist muzical de la Sounds care l-a intervievat pe Waits la mijlocul anilor 1970, a remarcat că "el se cufundase în acest personaj până în punctul în care nu mai era un act și devenise o identitate." Louie Lista, un prieten al

lui Waits în anii 1970, a declarat că atitudinea generală a cântărețului era aceea de "Sunt un outsider, dar mă voi bucura să fiu un outsider." Într-o manieră similară cu contemporani precum Bob Dylan și Neil Young, Waits este cunoscut pentru tăierea contactului cu figurile cu care a lucrat în trecut.

"Nu există Diavol, există doar Dumnezeu când e beat."

"Nu am o problemă cu băutura, decât atunci când nu pot face rost de o băutură."

"Toți cei pe care îi plac sunt morți sau nu se simt prea bine."

"Sunt atât de falit încât nici măcar nu pot fi atent."

"Trebuie să te menții ocupat, la urma urmei, niciun câine nu s-a pișat vreodată pe o mașină în mișcare."

"Nu-mi pasă pe cine trebuie să calc când cobor."

- *Citate din Waits pe care Humphries le-a numit "Waitsisms"*

Un alt prieten din acea perioadă, managerul de la Troubadour, Robert Marchese, a povestit că Waits a cultivat "întreaga mistică a acestui tip cu adevărat funky și toate prostiile alea cu Charles Bukowski" pentru a da "impresia lui despre cât de funky sunt

cu adevărat oamenii săraci", în timp ce în realitate Waits era "practic un copil din clasa de mijloc, din San Diego, mamă și profesor de școală populară. "[352] Humphries a crezut că a existat un "element conservator" în persoana lui Waits, afirmând că, în spatele imaginii sale publice, "Waits a fost întotdeauna mai mult un tip cu gard alb decât v-ați putea imagina."

Jarmusch l-a descris pe Waits drept "un personaj foarte contradictoriu", afirmând că este "potențial violent dacă crede că cineva își bate joc de el, dar este și blând și bun." [356] Herbert Hardesty, care a lucrat cu Waits la Blue Valentine, l-a numit "o ființă umană foarte plăcută, o persoană foarte drăguță. " Humphries s-a referit la el ca la "un om în esență reticent ... reflexiv și surprinzător de timid." Are simțul umorului și îi plac glumele. Hoskyns l-a descris pe Waits ca fiind "fără echivoc - unii ar spune aproape grosolan - heterosexual."

Hoskyns a sugerat că Waits a avut o "relație intermitentă cu alcoolul, fără să reușească niciodată să se descotorosească de ea." În anii 1970, era cunoscut ca un mare băutor și fumător, dar evita orice drog mai greu decât cocaina. El i-a spus unui intervievator: "Am descoperit alcoolul la o vârstă fragedă, iar asta m-a ghidat mult." Humphries a sugerat că folosirea alcoolului de către Waits, spre

deosebire de drogurile ilicite, l-a marcat ca fiind diferit de mulți dintre contemporanii săi de pe scena muzicală americană a anilor 1970.

În timpul interviurilor, Waits a evitat întrebările despre viața sa personală, a luat-o pe căi diferite și a aruncat cu banalități. Humphries a remarcat că Waits a furnizat adesea interviuatorilor "replici amuzante", ceva ce el a numit "Waitsisme", observând că cântărețul era "picurat cu spirit și oțet. "Waits este cunoscut pentru faptul că se enervează în fața jurnaliștilor Nu-i plac turneele, dar Hoskyns a adăugat că Waits are "o puternică etică a muncii".

Conform descrierii Glitter and Doom Live de pe site-ul său, "Discul unu este conceput să sune ca un spectacol de o seară, chiar dacă cele 17 piese sunt selectate din 10 orașe, de la Paris la Birmingham; Tulsa la Milano; și Atlanta la Dublin... Discul doi este un compendiu bonus numit TOM TALES, care este o selecție de bromide comice, meditații ciudate și fapte neobișnuite pe care Tom le împărtășește în mod tradițional cu publicul său în timpul setului de pian. Subiectele lui Waits variază de la ritualurile insectelor la ultima suflare a lui Henry Ford". Se adaugă "el trece fără probleme de la o serie de personaje: lătrător de carnaval, predicator, cântăreț country, baladist soul; cântăreț de cabaret și povestitor."



În concerte, Waits obișnuia să poarte numai negru. Humphries a remarcat că "pe scenă, Waits este un interpret desăvârșit, un povestitor al *recherché*-ului și un spirit autentic." Waits a declarat că un spectacol ar trebui să fie "un spectacol și distractiv."

A fost în turneul său din 1977 pentru *Foreign Affairs* când a început să folosească recuzită ca parte a rutinei sale; o recuzită recurentă a fost un megafon prin care se adresa publicului.

### Moștenirea Artistică

**Bowman** scrie că "În zorii celui de-al doilea deceniu al secolului XXI, influența lui Waits poate fi văzută în lucrările multora dintre cei mai avangardiști artiști contemporani, inclusiv Beck, PJ Harvey și Thom Yorke de la Radiohead."



Alți muzicieni care și-au exprimat admirația pentru lucrările lui Waits sunt Elvis Costello, Bruce Springsteen, Nanci Griffith, Joe Strummer de la The Clash, Michael Stipe de la R.E.M, Frank Black de la Pixies și James Hetfield de la Metallica. Bob Dylan, o influență majoră asupra tânărului Waits, l-a numit

pe Waits unul dintre "eroii săi secreți". Humphries l-a descris ca fiind "unul dintre cei mai buni cantautori americani post-Dylan" și, alături de Edward Hopper, "unul dintre cei doi mari descriptori ai izolării americane." Hoskyns l-a numit "un artist american la fel de important ca oricare altul pe care l-a produs secolul XX. " El observă că, până la sfârșitul secolului al XX-lea, "Waits era o figură alternativă iconică, nu doar pentru fanii care crescuseră cu el, ci și pentru generațiile următoare de pasionați de muzică", ajungând să fie "universal recunoscut ca un om de stat în vârstă al rock-ului 'alternativ'. "Karen Schoemer de la Newsweek a declarat că "pentru generația postboomer, el este mai mult Dylan decât Dylan. Abordarea sa de tip melting-pot față de Americana, narațiunile sale geniale și rezistența sa față de tendințele comerciale au făcut din el icoana supremă pentru cei cu mentalitate alternativă." Steve Vai a declarat: "Tom Waits este artistul meu preferat acum. Rezonez profund cu muzica, vocea și versurile lui; cumpăr tot ce face. El este unul dintre acei tipi care sunt total uniți cu elementul creativ, fără scuze sau preocupări cu privire la ceea ce se întâmplă în jurul său - total lipsit de compromisuri." Când a fost întrebată ce cântec și-ar fi dorit să scrie, Florence Welch de la *Florence and the Machine* a spus "'Green Grass' de Tom

Waits.... Serios, orice de Tom Waits. Mi-aș dori să fiu Tom Waits. Cântecelul lui sunt atât de viscereale și sângeroase. Îmi place cum folosește imaginile." Bones Howe spune: "Fac multe seminarii. Ocazional fac ceva pentru compozitori. Toți îmi spun același lucru. 'Toate versurile grozave sunt gata'. Iar eu le spun: 'Am să vă dau un vers pe care nu l-ați mai auzit până acum'", următoarele din "Tom Traubert's Blues": *"A battered old suitcase to a hotel someplace / And a wound that will never heal"*. Howe numește aceasta "opera unui liricist extrem de talentat, poet, cum vreți să spuneți. Este o muncă genială, genială. Și el nu menționează niciodată persoana, dar tu o vezi."

<https://www.youtube.com/watch?v=Z8fkFKCofV8>

**Tom Waits - Rockpalast 1977  
FULL SHOW**



<https://www.youtube.com/watch?v=oZi7qeyhPhw>

**Tom Waits: Live In Bremen**



## Final

Muzica este o artă colosală. Ea nu are granițe, nu cere efort mental, are forță, speranță, entuziasm. Există muzică potrivită pentru fiecare sentiment uman trăit de la naștere și până la moarte. Și chiar și după, atunci când ascultăm o misă sau un recviem. O elegie. O muzică bună ne schimbă viața, sufletul. Ea produce ambianță, percepție, atenție sau mirare. Monumentalism sau delicatețe, explozie sau șoapte. Murmur sau tunet. Muzica poate imita vocea, sunetele naturii, sau produce combinații noi, inedite. Ea poate fi fixă sau improvizată pe loc. Apare un farmec, o magie între muzician și ascultător. Mereu există ceva de descoperit, de ascultat, vechi și nou, impresionist, simbolist, abstract sau concret, media muzicală devine o parte inseparabilă de existența umană de zi de zi. Dacă în trecut muzica era doar orală sau executată ad hoc, azi ne bucurăm de înregistrări, de note și partiuri care au devenit comori culturale și vor dăinui și în milenile care urmează.

Cartea de față încearcă să arate fațete ale jazzului, influențele care au creat acest gen nou care merită înțeles, iubit și răspândit

AG 2024

## Contents

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducere .....                                                           | 3  |
| O istorie a sclavagismului.....                                             | 4  |
| JAZZ, sau de la Africa la Cuba.....                                         | 11 |
| Definirea muzicii de Jazz.....                                              | 13 |
| The Entertainer on a 1915´ s Piano.....                                     | 17 |
| Blues.....                                                                  | 18 |
| Instrumente în jazz.....                                                    | 23 |
| Sarcinile instrumentelor de jazz.....                                       | 27 |
| Ritm .....                                                                  | 29 |
| Armstrong Louis.....                                                        | 35 |
| William (Bill) John Evans .....                                             | 36 |
| Bill Evans Trio - Witchcraft.....                                           | 38 |
| Oscar Peterson Trio & Ella Fitzgerald - Jazz At The<br>Philharmonic - ..... | 38 |
| Muzica în Cuba .....                                                        | 39 |
| Secolele XVIII și XIX.....                                                  | 42 |
| Jazz-ul afro-cuban .....                                                    | 46 |
| St. Louis Blues – Armstrong & Handy .....                                   | 48 |
| Jelly Roll Morton - New Orleans Blues.....                                  | 50 |
| Lilí Martinez - Swing Y Son - Art of the Guajeo.....                        | 51 |
| Mario Bauzá și Machito.....                                                 | 52 |
| Salsa .....                                                                 | 61 |
| Renaștere muzicii Cubaneze .....                                            | 64 |

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| Buena Vista Social Club - Candela - Live in Amsterdam ..            | 68  |
| Jazz în Europa .....                                                | 69  |
| Jan Garbarek.....                                                   | 70  |
| Jazz în Danemarca .....                                             | 72  |
| Muzicieni de Jazz în România postbelică.....                        | 73  |
| Johnny Răducanu si Nichita Stănescu, singurătatea din cuvinte ..... | 75  |
| Scrisori de la NICHITA STĂNESCU .....                               | 78  |
| O legendă cu fluier ciobănesc .....                                 | 84  |
| Miles Davis: patru lecții despre inovație .....                     | 85  |
| Festivaluri de Jazz în lume .....                                   | 89  |
| ECM, Keith Jarret, IMPROVIZAȚII... ..                               | 96  |
| KEITH JARRETT – un fenomen .....                                    | 100 |
| Tom Waits .....                                                     | 106 |
| Un monument creativ .....                                           | 106 |
| Tom Waits - "Rain Dogs" .....                                       | 125 |
| Tom Waits - Chocolate Jesus.....                                    | 125 |
| Tom Waits - Un geniu excentric necesar .....                        | 126 |
| Tom Waits - Rockpalast 1977 FULL SHOW .....                         | 155 |
| Tom Waits: Live In Bremen .....                                     | 155 |
| Final.....                                                          | 156 |

## Surse

- <https://www.europeana.eu/ro/exhibitions/b-lack-lives-in-europe/artists-dancers-and-musicians>
- Wikipedia
- <https://www.jazzinamerica.org/>
- Jurnalul Israelian
- AG - *Gânduri despre muzică* - Saga 2022
- Maria Sava

**Editura SAGA & Jurnalul Israelian sunt dedicate răspândirii artei și culturii în spațiul de limbă română. Publicăm zilnic reportaje, recenzii, eseuri, articole. Traducem din trei limbi, tipărim și difuzăm cărți în Ro, Israel, Amazon. Vizitați colecția jurnalului:**

**<https://u.pcloud.link/publink/show?code=kZXIsX5Zc1ttJ7rvzzJlAqhKmqABgFt61Qyo>**

