MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.: 780.8:780.6.46.1.036.9(043.2)
785.161.036.9

HĂRUȚĂ PETRU

TROMPETA DE JAZZ ȘI ROLUL EI ÎN BIG BAND

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

Teza de doctor în arte
(doctorat profesional)

Conducător de doctorat: _____ **Berezovicova Tatiana, doctor în studiul artelor, profesor universitar**

Autor: _____

CHIȘINĂU, 2021

© Hăruță Petru, 2021

CUPRINS

Adnotări (în limbile română, rusă și engleză)..... 4
Introducere..... 7
1. Trompeta și profilul ei în muzică de jazz..... 13
1.1. Trompeta: scurt istoric, bazele tehnicii interpretative..... 13
1.2. Tehnica interpretării la trompeta de jazz..... 18
1.3. Trompetiști celebri și aportul lor în dezvoltarea jazzului universal..... 28
1.4. Concluzii la capitolul 1..... 39
2. Orchestra de jazz: evoluția și rolul trompetei..... 42
2.1. Orchestrele de jazz din prima jumătate a secolului al XX-lea..... 42
2.2. Big bandurile din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI.. 51
2.3. *Gordon Goodwin's Big Phat Band*: un exemplu al big bandului modern..... 56
2.4. Concluzii la capitolul 2..... 66
3. Trompeta în cadrul big bandului contemporan..... 68
3.1. Componența big bandului și funcțiile trompetelor în orchestră..... 68
3.2. Rolul trompetei solo în compozițiile pentru big band..... 73
3.3. Secțiunea de trompete în partitura orchestrală..... 81
3.4. Concluzii la capitolul 3..... 93
Concluzii generale și recomandări..... 95
Bibliografie..... 98
Anexe..... 107
Anexa 1. Lista abrevierilor..... 107
Anexa 2. Programele recitalurilor (componenta artistică a tezei)..... 108
Anexa 3. Trompeta și varietățile ei, tipurile de surdine..... 110
Anexa 4. Articulații, efecte speciale și ornamente în muzică de jazz..... 112
Anexa 5. Lista pieselor muzicale analizate..... 117

ADNOTARE

Hăruță Petru. Trompeta de jazz și rolul ei în big band. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (doctorat profesional). Chișinău, 2021.

Structura tezei. Lucrarea teoretică cuprinde: introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia compusă din 151 titluri (în limbile română, engleză, germană, rusă și ucraineană), 5 anexe; 97 pagini de text de bază, 6 tabele, 48 exemple muzicale. Rezultatele obținute sunt reflectate în 10 publicații, inclusiv în 5 articole și în 5 rezumate ale lucrărilor.

Cuvintele-cheie: aranjament, articulație, big band, jazz, funcție orchestrală, partitură, secțiune orchestrală, tehnica de interpretare, trompeta de jazz

Scopul și obiectivele lucrării. **Scopul tezei** constă în revelarea specificului trompetei de jazz și rolului ei în practica interpretativă a big bandului contemporan. **Obiectivele tezei:** studierea tehnicii interpretative trompetistice în muzică de jazz; reliefarea aportului trompetiștilor celebri în dezvoltarea jazzului universal; trasarea evoluției orchestrelor de jazz în secolele XX-XXI; dezvăluirea rolului trompetei solo și al secțiunii de trompete în componența big bandurilor; examinarea funcțiilor de trompete în partitura orchestrală.

Noutatea și originalitatea științifico-practică a tezei rezidă în faptul că pentru prima dată în Republica Moldova trompeta de jazz a devenit un obiect al studiului științific multilateral care este îmbinat cu un proiect artistic în domeniul muzicii de jazz; în teză sunt prezentate programe muzicale inedite alcătuite din piese de jazz și interpretate de autor în calitate de solist-trompetist, membru și conducător al ansamblului și big bandului; pentru prima dată este întreprinsă o încercare de a clasifica funcțiile trompetelor în orchestra de jazz, iar procedeele specifice de interpretare la trompeta de jazz și particularitățile aranjamentului pentru big band sunt exemplificate cu fragmente din partituri orchestrale contemporane.

Valoarea aplicativă a lucrării. Componenta teoretică a tezei poate fi folosită în calitate de material didactic în cadrul cursurilor predate în instituțiile de învățământ muzical superior și mediu de specialitate, cum ar fi *Istoria muzicii ușoare și de jazz*, *Stilistica*, *Instrument*, *Ansamblu*, *Metodica predării disciplinei de specialitate*, *Teoria instrumentelor*, *Aranjament*, *Orchestrație*. Lucrarea de asemenea poate constitui un suport metodologic în activitatea de sine stătătoare a interpreților, studenților și a cadrelor didactice. Unele aspecte pot servi drept bază pentru studiile teoretice ulterioare. Concluziile și recomandările autorului vor contribui la dezvoltarea măiestriei interpretative la trompeta de jazz, inclusiv în big band, precum și la perfecționarea artei aranjamentului pentru orchestra de jazz.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Recitalurile și compartimentele teoretice ale lucrării au fost discutate în mod regulat la ședințele Comisiei de îndrumare. Teza a fost recomandată pentru susținere de către Comisia de îndrumare și Consiliul Școlii doctorale. Rezultatele sunt reflectate în 5 articole și 5 rezumate ale lucrărilor, publicate în diferite reviste și culegeri științifice. Materialele tezei au fost prezentate la 9 conferințe științifice internaționale și naționale.

АННОТАЦИЯ

Петру Хэруцэ. Джазовая труба и ее роль в биг-бэнде. Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств, специальность 653.01 – Музыковедение (профессиональный докторат). Кишинев, 2021.

Структура диссертации. Теоретическая работа включает в себя: введение, 3 главы, основные выводы и рекомендации, библиографию из 151 наименований (на румынском, русском, украинском, английском и немецком языках), 5 приложений; 97 страниц основного текста, 6 таблиц, 48 нотных примеров. Результаты отражены в 10 научных публикациях, в том числе 5 статьях и 5 тезисах работ, а также представлены на 9 международных и национальных научных конференциях.

Ключевые слова: аранжировка, биг-бэнд, джаз, джазовая труба, исполнительский штрих, техника исполнения, оркестровая секция, оркестровая функция, партитура

Область исследования: история и теория джаза, история и теория исполнительского искусства.

Цель и задачи работы. Цель диссертации состоит в определении специфики трубы в джазе и ее роли исполнительской практике современного биг-бэнда. **Задачи исследования:** изучение техники игры на трубе в джазовой музыке; представление вклада великих трубачей в развитие мирового джаза; воссоздание эволюции джаз-оркестров в XX-XXI вв.; выявление роли трубы соло и секции труб в составе биг-бэнда; исследование функций труб в оркестровой партитуре.

Научно-практическая новизна и оригинальность проекта обусловлены тем, что впервые в Республике Молдова джазовая труба стала объектом комплексного научного исследования, соединенного с художественным проектом в области джазовой музыки; в работе представлены оригинальные музыкальные программы, составленные из джазовых произведений и исполненные автором в качестве солиста-трубача, участника и руководителя джаз-ансамбля и биг-бэнда; впервые сделана попытка классификации функций труб в джаз-оркестре, а специфические приемы исполнения на трубе и особенности аранжировки для биг-бэнда проиллюстрированы примерами из современных оркестровых партитур.

Практическая значимость работы. Теоретическая часть диссертации может служить дидактическим материалом в учебных курсах высших и средних специальных учебных заведений – таких, как *История эстрадной и джазовой музыки*, *Стилистика*, *Инструмент*, *Ансамбль*, *Методика преподавания специальной дисциплины*, *Инструментоведение*, *Аранжировка*, *Оркестровка*. Она быть использована также как методическое пособие в самостоятельной работе исполнителей, студентов и преподавателей. Отдельные аспекты работы могут стать основой будущих теоретических изысканий. Общие выводы и рекомендации автора будут способствовать развитию джазового исполнительства на трубе, в том числе в составе биг-бэнда, а также совершенствованию искусства аранжировки для джаз-оркестра.

Внедрение научных результатов. Диссертация была выполнена в рамках *Школы доктората в области искусствоведения и культурологии* Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Концертные выступления и теоретические разделы работы регулярно обсуждались на заседаниях Комиссии по руководству докторантом. Диссертация была рекомендована к защите Комиссией по руководству докторантом и Советом школы доктората. Результаты отражены в 5 статьях и 5 тезисах работ, опубликованных в различных научных журналах и сборниках. Материалы диссертации представлены на 9 международных и национальных научных конференциях.

ANNOTATION

Hăruță Petru. Jazz trumpet and its role in big band. Doctoral thesis in arts, specialty 653.01 – Musicology (professional doctorate). Chisinau, 2021.

Structure of the thesis. The theoretical work includes: introduction, 3 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography composed of 151 titles (in Romanian, English, German, Russian and Ukrainian), 5 annexes; 97 basic text pages, 6 tables, 48 sheet music examples. The results are reflected in 10 scientific publications, including 5 articles and 5 abstracts of scientific articles.

Keywords: arrangement, articulation, big band, orchestral section, jazz, orchestra, score, interpretation technique, jazz trumpet

Study field: history and theory of jazz, history and theory of performing art.

Purpose and objectives of the thesis. The purpose of the thesis is to reveal the specifics of the jazz trumpet and its role in the contemporary big band's score. **The objectives of the thesis:** the study of the trumpet interpretive technique in jazz music; highlighting the contribution of great trumpeters in the development of universal jazz; tracing the evolution of jazz orchestras in the 20^{th} - 21^{st} centuries; revealing the role of the solo trumpet and the trumpet section in the big band; examining the functions of trumpets in orchestral score.

The novelty and scientific-practical originality of the thesis lies in the fact that for the first time in the Republic of Moldova, a jazz trumpet became the object of a comprehensive scientific research, combined with an artistic project in the field of jazz music; in the thesis are presented original musical programs consisting of jazz compositions and performed by the author as a soloist-trumpeter, member and conductor of the ensemble and big band; for the first time in Moldova, an attempt is made to classify the functions of trumpets in jazz orchestra, and specific procedures for performing jazz trumpet and the arrangement's particularities of the big band are exemplified with excerpts from contemporary orchestral scores.

The applicative value of the paper. The theoretical part of the thesis can be used as a teaching material in courses taught in higher and secondary music education institutions, such as *History of pop and jazz music*, *Stylistics*, *Instrument*, *Ensemble*, *Methods of teaching a special discipline*, *Instruments theory*, *Arrangement*, *Orchestration.* It can also be a methodological support in the self-development activity of performers, students and teachers. Some aspects of the paper can serve as a basis for further theoretical studies. The author's conclusions and recommendations will contribute to the development of interpretive mastery of jazz trumpet, including in big band, as well as perfecting the art of jazz orchestra arrangement.

Implementation of scientific results. The thesis was carried out at the Doctoral School of *the Art Studies and Culturology* at the Academy of Music, Theater and Fine Arts. The recitals and theoretical compartments of the paperwork were regularly discussed at the meetings of the Guidance Commission. The thesis was recommended to be present by the Guidance Commission and the Doctoral School Council. The results are reflected in 5 articles and 5 abstracts published in various scientific journals and collections. The thesis materials are presented at 9 international and national scientific conferences.

INTRODUCERE

Trompeta se consideră unul din cele mai solicitate instrumente în muzica de jazz. După cum susține criticul de artă Sidney Finkelstein, „trompeta a devenit instrumentul principal al jazzului de la New Orleans. Timbrul zornăitor, sunetul puternic, efectele explozive, chiar percutante, combinate cu o sunare moale, melodioasă au făcut trompeta cea mai potrivită pentru un rol de frunte într-un ansamblu de jazz" [142]. Grație posibilităților sale tehnice și expresive, trompeta este pe deplin folosită atât în cadrul ansamblurilor, cât și în cel al orchestrelor, evoluând și în calitate de instrument solistic. Mulți maeștri ai trompetei s-au manifestat ca personalități proeminente în istoria jazzului universal. Păstrând tradițiile trecutului, ei au căutat căile de dezvoltare a lor, iar unii, ca Louis Armstrong, "Dizzy" Gillespie sau Miles Davis, au fost inițiatorii schimbărilor stilistice importante în domeniul jazzului. Un număr foarte mare de trompetiști au participat în calitate de interpreți în cadrul numeroaselor ansambluri și orchestre, iar trompetiștii care au fost și liderii bandurilor, se aflau pe prima linie a evoluției acestora.

Trompeta de jazz merită să fie promovată pe toate căile – atât prin activitățile interpretative, cât și prin studierea științifică. Teza în cauză reprezintă un proiect sintetic științifico-practic îmbinând două aspecte principale:

– susținerea unor recitaluri la trompeta de jazz, prezentând un program solistic însoțit de ansamblu instrumental și două programe orchestrale în cadrul big bandului Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice condus de autorul tezei;

– studierea teoretică a subiectului tezei ce vizează, pe de o parte, specificul trompetei în muzica de jazz (tehnica interpretativă și arta marilor trompetiști), iar pe de altă parte, rolul trompetei în cadrul big bandului (activitatea celebrelor orchestre de jazz și funcțiile trompetelor în orchestră).

Actualitatea și importanța temei abordate. Jazzul, fiind un fel de muzică pe cât de senzuală, pe atât de intelectuală, contribuie la dezvoltarea multilaterală a interpreților și ascultătorilor. Rolul artei trompetistice în evoluția jazzului și în realizarea misiunii sale cultural-educaționale, determină **importanța** temei abordate. Proiectul este încadrat în procesul de dezvoltare a culturii muzicale naționale la etapa actuală. El aduce un aport în consolidarea relațiilor între muzicienii din diferite țări, având astfel un impact și asupra procesului de internaționalizare a culturii și a învățământului artistic din Republica Moldova. Cele expuse condiționează **actualitatea** subiectului ales.

Scopul tezei constă în revelarea specificului trompetei de jazz și rolului ei în practica interpretativă a big bandului contemporan.

Obiectivele tezei:

– studierea tehnicii interpretative trompetistice în muzica de jazz;

– reliefarea aportului trompetiștilor celebri în dezvoltarea jazzului universal;

– trasarea evoluției orchestrelor de jazz în secolele XX-XXI;

– dezvăluirea rolului trompetei solo și al secțiunii de trompete în componența big bandurilor;

– examinarea funcțiilor de trompete în partitura orchestrală.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic constă în prezentarea programelor muzicale inedite alcătuite din piese de jazz diverse ca stil, gen și caracterul muzicii. Programele artistice au fost interpretate de autor în calitate de solist-trompetist și lider al formației în diferite componențe specifice jazzului, precum ansamblistic și orchestral. Autorul a prezentat o serie de improvizații solistice în cadrul recitalurilor, ceea ce a conferit proiectului o originalitate suplimentară. Aspectul practic interpretativ este îmbinat cu cel teoretic într-un proiect legat de muzica de jazz.

Noutatea lucrării teoretice rezidă în faptul că pentru prima dată în Republica Moldova trompeta de jazz a devenit un obiect al studiului în teză de doctorat. Pentru prima dată în muzicologie autohtonă este întreprinsă trecerea în revistă a evoluției big bandurilor, precum și caracterizarea unor orchestre cu renume. Specificul trompetei de jazz și rolul trompetelor în big band sunt examinate în premieră în cadrul unui studiu integru. Pentru prima dată este întreprinsă o încercare de a clasifica funcțiile trompetelor în orchestra de jazz, iar procedeele specifice de interpretare la trompetă jazzistică și particularitățile aranjamentului pentru big band sunt exemplificate cu fragmente din partituri orchestrale contemporane.

Baza teoretică și metodologică. Sursele teoretice utilizate în teză pot fi grupate în câteva categorii, conform problemelor abordate. Primul grup îl constituie lucrările ce țin de teoria și istoria instrumentelor muzicale și orchestrație semnate de V. Babii, V. Crețu, L. Deac, N. Gâscă, D. Blium, N. Zreakovski, I. Kojuhar, D. Rogal-Levițki, M. Ciulaki [1; 6; 7; 9; 68; 86; 96; 122; 149]. Vom menționa în mod special o serie de studii consacrate trompetei, din care sunt preluate informații referitoare la particularitățile constructive și sonore, varietățile și istoricul trompetei de la Antichitate până în zilele noastre, autorii lor fiind P. Brâncuși, S. Cârstea, A. Ikov, Iu. Usov, [2; 3; 87; 137]. Unele materiale au fost preluate de pe site-urile din Internet [18; 21; 51; 52].

Un aspect important al tezei îl prezintă tehnica de interpretare la trompetă, care are multe aspecte comune cu celelalte instrumente de suflat, mai ales cu cele din alamă. Acesta este descrisă într-un număr foarte mare de studii, metode și culegeri de exerciții dedicate atât instrumentelor de suflat în general, cât și trompetei, în particular. Lucrările în domeniul dat aparțin lui C. Caruso, J. Stamp, A. Vizzutti, M. Anisimov, J. Arban, S. Balasanian, N. Volkov,

B. Dikov și B. Sedrakian, T. Dokșițer, D. Muedinov, G. Orvid, E. Titov, N. Haritonov ș. a. [24; 47; 53–55; 60; 61; 65; 75; 76; 83; 84; 107; 117; 133; 144]. Acestora li se alătură studiile ce țin de metodica instruirii la instrumentele de suflat elaborate de V. Chironda și N. Ciobanu, I. Goia, B. Dikov, Iu. Usov, F. Farcas, A. Fedotov [5; 10; 82; 136; 138 139].

Vom menționa în mod special unele materiale conținând informații teoretico-metodice și exerciții pentru trompeta de jazz, scrise de W. Bay, M. Davis, H. James, L. Maggio, S. Platt, F. Tauber, I. Horváth și I. Wasserberger, D. Tolmaciov și V. Dubok etc. [22; 26; 35; 41; 45; 49; 50; 80, 135]. O atenție deosebită o merită metoda lui Oleg Stepurko [131] care reprezintă de fapt cea mai completă și detaliată sursă ce cuprinde toate elementele tehnicii interpretative specifice trompetei de jazz.

În identificarea rolului trompetei în big band, ne-am sprijinit pe unele lucrări metodice referitoare la aranjament și orchestrație pentru ansambluri și orchestre de jazz, semnate de G. Miller, W. Russo, G. Garanyan, B. Kiyanov și S. Voskresenski, A. Olenikov [30; 46; 77; 91; 116]. În domeniul aranjamentului se evidențiază o metodă foarte detaliată a lui D. Braslavski [70]. A fost folosită de asemenea informația despre aranjamentul în muzica de jazz inclusă în cercetările științifice ale lui Iu. Kinus [90; 91], precum și cea despre aranjament și orchestrație pentru fanfară și alte tipuri de orchestre găsită în lucrările lui B. Anisimov, B. Kojevnikov ș. a. [59; 88].

Caracterizarea vieții și activității trompetiștilor de jazz celebri, evoluției istorice a orchestrelor de jazz, pieselor concrete din repertoriul jazzistic, a necesitat consultarea unor lucrări relevante din domeniul istoriei și teoriei jazzului, autorii lor fiind T. Chelariu, S. Bulatnov, V. Konen, M. Levine, E. Ovcinnikov, H. Panassié, W. Sargeant, Iu. Saulski și Iu. Ciugunov, M. W. Stearns, V. Tcacenco, V. Feiertag, V. Șulin [4; 72; 98; 100; 111; 118; 127; 128; 132; 16; 134; 141; 151]. Un suport foarte important în trasarea evoluției big bandurilor din sec. XX, precum și în descrierea profilurilor unor personalități din domeniu l-au reprezentat monografiile semnate de A. Batashev, J. L. Kollier și G. T. Simon [67, 95–97; 124; 125]. Mai multe informații au fost găsite în ediții enciclopedice și dicționare [8; 99; 105; 120; 140] și în Internet [14; 15; 19; 23; 25 etc].

Drept **material muzical** ales pentru analiză au servit partiturile pentru big band create de aranjori consacrați și incluse în repertoriul celor mai vestite orchestre de jazz ale contemporaneității. Printre lucrările studiate se evidențiază mai multe piese semnate de compozitorul și aranjorul G. Goodwin, *Maria* de L. Bernstein în aranjamentul lui M. Ferguson, *Night in Tunisia* de D. Gillespie în aranjamentele lui M. P. Mossman și Choi Jungsu, *The Chicken* de A. J. Ellis în aranjamentul lui K. Berg, *The Defibrillator* de A. Re ș.a. Unele

compoziții din cele analizate au fost incluse în repertoriul big bandului Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice condus de autorul tezei.

În procesul de studiere a pieselor muzicale, au fost utilizate mai multe surse specifice, cum ar fi culegerile standardelor de jazz, înregistrări audio și video.

Metodologia aplicată în teză este determinată de un caracter sintetic al acesteia și se bazează pe următoarele metode:

I. Metode artistice ce favorizează valorificarea și reproducerea practică a tehnicilor de interpretare muzicală.

II. Metode de cercetare, inclusiv:

- *metoda istorică*, ce permite documentarea și prezentarea evoluției trompetei pe parcursul secolelor, dezvoltarea artei trompetistice de jazz și activitatea big bandurilor în sec. XX-XXI;
- *metoda analitică* (inclusiv aspectul ei *inductiv* și cel *deductiv*) care stă la baza cercetării muzicologice a partiturilor orchestrale;
- *metoda comparativă*, utilizată pentru reliefarea particularităților stilului componistic și interpretativ în fenomenele artistice studiate;
- *metodă descriptivă* ce asigură expunerea logică a datelor colectate într-un text științific.

Valoarea aplicativă a lucrării. Componenta artistică a tezei reprezintă o contribuție în viața culturală a Republicii Moldova, fiind realizată inclusiv în cadrul unor manifestări de proporții, cum ar fi două ediții ale Festivalului Internațional de Muzică *Mărțișor*. Recitalurile cu participarea autorului au fost organizate în sala Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici* și cea a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Ele s-au desfășurat în fața numerosului publicul meloman, unele fiind înregistrate și difuzate de IPNA Compania *Teleradio Moldova*.

Componenta teoretică a tezei poate fi folosită ca material didactic pentru cursurile predate în instituțiile de învățământ artistic, cum ar fi *Istoria muzicii ușoare și jazz*, *Stilistica muzicii ușoare și jazz*, *Instrument*, *Ansamblu*, *Metodica predării disciplinei de specialitate*, *Teoria instrumentelor*, *Aranjament*, *Orchestrație*. Ea de asemenea poate constitui un suport metodologic în activitatea de sine stătătoare a interpreților, studenților și profesorilor. Unele aspecte ale lucrării pot servi drept bază a studiilor teoretice ulterioare. Concluziile și recomandările vor contribui la dezvoltarea și studierea artei interpretative la trompeta de jazz, inclusiv a celei în big band.

Aprobarea rezultatelor. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Materialele lucrării au fost discutate la ședințele Comisiei de îndrumare. Teza a fost recomandată pentru susținere de către

Comisia de îndrumare și Consiliul Școlii doctorale. Rezultatele sunt reflectate în 5 articole și 5 rezumate ale lucrărilor, publicate în diferite reviste și culegeri științifice. Materialele tezei au fost prezentate la 9 conferințe științifice internaționale și naționale.

Sumarul conținutului tezei.

Componenta artistică este realizată în cadrul celor trei recitaluri unde au fost interpretate piese de jazz din repertoriul internațional, autorii standardelor fiind muzicieni cu renume mondial, precum D. Ellington, C. Porter, H. Carmichael, F. Churchill, D. Gillespie, T. Monk, Ch. Mingus, H. Hancock, G. Goodwin și alții (programele complete ale recitalurilor sunt prezentate în Anexă 2 la teză în cauză).

Lucrarea teoretică are volum de 97 pagini text de bază care include: foaia de titlu, foaia privind dreptul de autor, adnotări (în limbile română, rusă și engleză), introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări. La teză este adăugată o bibliografie din 151 surse în limbile română, engleză, germană, rusă și ucraineană. 5 anexe cuprind lista abrevierilor, programele recitalurilor susținute de autor (componenta artistică a tezei), imaginile ce reproduc varietățile trompetei și tipurile de surdine, prezentarea grafică a articulațiilor interpretative specifice jazzului, lista pieselor muzicale analizate. Lucrarea conține 6 tabele și 48 exemple muzicale.

Introducerea reflectă actualitatea și importanța temei investigate, scopul și obiectivele tezei, noutatea și originalitatea conceptului artistic, noutatea lucrării teoretice, baza teoretică și metodologică, valoarea aplicativă a lucrării, aprobarea rezultatelor și sumarul conținutului tezei.

Capitolul 1. ***Trompeta și profilul ei în muzica de jazz***, este divizat în patru subcapitole. În subcapitolul **1.1.** *Trompeta: scurt istoric, bazele tehnicii interpretative*, se caracterizează construcția, diapazonul, registrele trompetei, varietățile instrumentului cu accentuarea celor specifice muzicii de jazz, surdinele pentru trompetă cu exemplificare de utilizare a acestora în compozițiile big bandurilor, sunt prezentate bazele tehnicii de interpretare la trompetă. Subcapitolul **1.2.** *Tehnica interpretării la trompeta de jazz* este dedicat articulațiilor, procedeelor specifice de emitere a sunetului, efectelor speciale și melismelor. Tot aici se face analiza comparativă a articulațiilor în muzică academică și în cea de jazz, iar folosirea unor articulații în secțiunea de trompete din big band este demonstrată pe baza exemplelor din partituri alese (*High Maintenance* de G. Goodwin, Jr. *Avenue `R`* de R. Vuono, *Can't Buy Me Love* de J. Lennon, P. McCartney, ar. M. Amy, *On Green Dolphin Street* de B. Kaper și *Night Train* de J. Forrest, ar. G. Goodwin). Subcapitolul **1.3.** *Trompetiști celebri și aportul lor în dezvoltarea jazzului universal* relevă viața și activitatea unor interpreți la trompetă și la instrumente adiacente care au adus o contribuție importantă în arta jazzului, inclusiv în cea a big bandurilor, cum ar fi "King"

Oliver, Louis Armstrong, ”Red” Allen, Rex Stewart, Clark Terry, ”Dizzy” Gillespie, Miles Davis, Maynard Ferguson ș. a. Subcapitolul **1.4.** conține concluzii la capitolul 1.

În **Capitolul 2**. ***Orchestra de jazz: evoluția și rolul trompetei***, este prezentată trecerea în revistă a istoriei big bandurilor, de la origini până în zilele noastre. Subcapitolul **2.1.** *Orchestrele de jazz din prima jumătate a secolului al XX-lea* demonstrează arta big bandurilor clasice de swing la etapele de apariție, devenire și înflorire. În subcapitolul **2.2.** *Big bandurile din a doua jumătate a secolului al XX-lea – începutul secolului XXI* este reflectată activitatea orchestrelor mari în condițiile economice, sociale și culturale noi ce au adus schimbări în orientările stilistice ale acestora. Subcapitolul **2.3.** *Gordon Goodwin's Big Phat Band: un exemplu de big band modern* conține profilul de creație al uneia dintre cele mai remarcabile orchestre ale contemporaneității conduse de pianistul, saxofonistul, compozitorul și aranjorul Gordon Goodwin. Aici sunt analizate câteva lucrări din repertoriul bandului, precum *Count Bubba*, *A Few Good Men*, *Sing, Sang, Sung*. Pe baza partiturilor menționate a fost caracterizat stilul formației, fiind urmărite și funcțiile secțiunii de trompete în partiturile lui G. Goodwin. Subcapitolul **2.4.** totalizează rezultatele cercetării efectuate în capitol.

Capitolul **3. *Trompeta în cadrul big bandului contemporan*** dezvăluie unele aspecte ale funcționării trompetelor în big band. În subcapitolul **3.1.** *Componența big bandului și funcțiile trompetelor în orchestră* sunt descrise varietățile big bandurilor din punctul de vedere al numărului instrumentelor și divizării lor în secțiuni orchestrale. Tot aici se efectuează o trecere în revistă a celor mai importante lucrări teoretice și metodice din domeniul aranjamentului și orchestrației, precum și clasificarea funcțiilor principale ale trompetelor în big band. Subcapitolul **3.2.** *Rolul trompetei solo în compozițiile pentru big band* prezintă trompeta solistică în diverse contexte orchestrale: chorusuri de improvizație, expunerea temei principale sau a unor detalii ale țesăturii muzicale, precum și îndeplinirea rolului de protagonist într-o piesă de concert pentru trompetă și big band. Subcapitolul **3.3.** *Secțiunea de trompete în partitura orchestrală* este conceput ca un studiu al funcțiilor secțiunii de trompete. Trompetele sunt combinate în mod variat atât în cadrul secțiunii, cât și cu instrumente din celelalte secțiuni orchestrale, în special cu cele de suflat. Funcțiile melodice, armonice și de pedală, utilizarea trompetelor în *tutti* – toate acestea sunt demonstrate în baza exemplelor din partiturile concrete ce formează repertoriul big bandurilor contemporane, dar și al unor orchestre din trecut. Subcapitolul **3.4.** concluzionează cele expuse în capitolul 3.

Concluziile generale și recomandările totalizează studiul efectuat, confirmând încă odată importanța, actualitatea, originalitatea și valoarea aplicativă a proiectului artistico-științific, conturând și eventualele perspective în abordarea ulterioară a temei investigate.

1. TROMPETA ŞI PROFILUL EI ÎN MUZICĂ DE JAZZ

1.1. Trompeta: scurt istoric, bazele tehnicii interpretative

Trompeta (it. – *tromba*, fr. – *trompette*, germ. – *trompete*, engl. *trumpet*) este unul dintre cele mai solicitate instrumente muzicale, fiind utilizată pe larg în muzica populară, militară, academică, de jazz ca instrument solistic, membru al diferitor ansambluri şi orchestre. Are un tub cilindric lung, curbat, ce se îngustează uşor la muştiuc şi se extinde în celălalt capăt sub formă de pavilion. Muştiucul trompetei are forma unei căni mici şi puţin adânci (Fig. 1.1[1]).

Trompeta este cel mai acut instrument din grupul instrumentelor din alamă cu sunarea „strălucitoare, luminoasă, puternică, dar în acelaşi timp lejeră şi flexibilă" [86, p. 310]. Cea mai mare răspândire a căpătat-o trompeta *in B*, dar uneori sunt întâlnite şi trompetele cu acordaj *in C* ce posedă sunetul mai lucios şi mai deschis [52].

Diapazonul trompetei după notare se extinde de la *fis* până la c^3 (efect: $e - b^3$), iar în muzica contemporană şi în jazz pot fi obţinute unele sunete şi mai acute. Sunarea trompetei variază în funcţie de registru. N. Gâscă caracterizează registrele instrumentului în modul următor: „Registrul grav are o sonoritate plină, solemnă, dramatică, uşor înăbuşită. [...] Registrul mediu este dens, cu o sonoritate plină, dar luminoasă. Registrul acut are o sonoritate pătrunzătoare, încordată, dar strălucitoare, iar cel supraacut una stridentă" [9, p. 120].

Trompeta este unul din cele mai vechi instrumente muzicale. A fost utilizată încă în antichitate, la egipteni, greci şi romani. În evul mediu, datorită sunetului său penetrant, se folosea pe larg ca un instrument militar, transmiţând semnale la distanţe mari. Pe timp de pace trompetele anunţau evenimentele importante din viaţa oraşului medieval, răsunau la diverse procesiuni festive şi la competiţiile cavalereşti, însoţeau diferite manifestări publice, funeralii etc. În oraşele mari exista o funcţie de trompetist care anunţa de pe turn sosirea unei persoane de rang înalt, apropierea armatei inamice către oraş şi alte evenimente.

Trompeta a fost prezentată pe teritoriul Ţării Româneşti şi al Moldovei, fiind cunoscută şi sub denumirea de *trâmbiţă*. P. Brâncuşi descrie activitatea interpreţilor la instrumente vechi, inclusiv trompete, astfel: „Surlarii, buciumaşii, trompetiştii devin angajaţi ai oraşelor pentru a vesti, prin anumite semnale, ceea ce trebuia ştiut de întreaga obşte; ei luau parte la manifestările cu caracter oficial, făceau cunoscute soliile de pace, transmiteau principalele comunicate ale administraţiei locale, turnerii fiind invitaţi şi la nunţi, înmormântări, botezuri" [2, p.126-127]. În afară de aceasta, trompeta a fost prezentă şi în ansamblurile muzicale de pe lângă curţile domnitorilor Moldovei.

[1] Figurile sunt prezentate în Anexa 3.

La începutul sec. al XVII-lea trompetele au apărut în muzică academică europeană, mai întâi în orchestră de teatru, debutând în opera *Orfeu* de Claudio Monteverdi (1607) [137, p. 20]. În sec. XVIII trompeta a ocupat un loc important în orchestra lui J. S. Bach și Gh. F. Händel (Fig. 1.2 reproduce imaginea trompetei baroce reconstruite în zilele noastre). În barocul numit ”epoca de aur a trompetei naturale”, printre cele mai răspândite instrumente au fost cele în *B*, *C*, *D*, *Es*, *E* și *F*. Tot atunci au apărut interpreți virtuozi care posedau arta *clarino* ce reprezintă tehnica interpretării unui șir diatonic în registrul acut al trompetei [137, p. 21].

Producerea sunetelor la trompetă se bazează pe obținerea armonicilor scării naturale prin schimbarea lungimii coloanei de aer insuflate în tubul instrumentului și a poziției buzelor. Diapazonul natural al trompetei începe cu armonicul al 2-lea și se termină cu cel de-al 8-lea, dar cu efort pot fi produse și armonicile 9 și 10 [9, p. 118].

Până la apariția trompetei înzestrate cu mecanismul de valve, pe parcursul a mai multor decenii au fost întreprinse unele încercări de a perfecționa instrumentul, completând scara sa naturală cu ajutorul diverselor dispozitive. Mai întâi erau folosite tuburile de schimb, apoi, în sec. XVI–XVIII se bucura de o largă răspândire trompeta „prevăzută cu o culisă ca cea a trombonului, ce permitea modificarea acordajului” [9, p. 115], iar în anul 1801 „Weindlinger din Viena, inspirându-se de la cornul cu clape al lui Kolbel, a construit o trompetă cu 4 clape” [9, p. 116] – *Klappentrompete* (Fig. 1.3.a). După cum susține Iu. Usov, „trompetele cu clape nu au avut răspândire, deoarece găurile din instrumentele [...] reduceau mult calitatea sunetului lor, făcându-l șters, întunecat. Compozitorii nu introduceau trompetele cu clape în partiturile simfonice și de operă, dar istoria cunoaște un exemplu de folosirea excelentă a trompetei cu clape ca instrument solistic. Este vorbă despre o lucrare ce s-a bucurat de popularitate printre trompetiști din întreaga lume – Concertul pentru trompetă și orchestră de J. Haydn” [137, p. 28].

În anul 1830, odată cu aplicarea sistemului cu 3 ventile, trompeta a devenit un instrument cromatic, dar unele sunete cromatice nu puteau fi intonate perfect și nu aveau timbru omogen. Din această cauză sunetele acute în grupul instrumentelor din alamă erau interpretate de către cornet care a avut caracteristicile tehnice mai desăvârșite. La mijlocul sec. al XIX-lea ventilele au fost înlocuite cu pistoane, după care trompeta a căpătat o scară cromatică completă și a devenit un instrument al muzicii academice cu drepturi depline. Acest proces s-a finalizat la sfârșitul anilor ’1880, când au fost construite trompetele cromatice noi cu un acordaj înalt, ceea ce a permis de a produce ușor și sunetele din registrul acut al diapazonului. Iar la începutul sec. al XX-lea, în urma perfecționării continue, trompeta a ocupat locul de lider în orchestra simfonică, precum și în muzica de jazz.

Trompeta contemporană are trei pistoane care coboară sunetul, respectiv, cu ½ de ton, cu 1 ton și cu 1½ tonuri. Folosirea concomitentă a tuturor pistoanelor face posibilă coborârea acordajului general al instrumentului la trei tonuri. Unele modele de trompetă au suplimentar cel de-al patrulea piston (așa numitul *cvartventil*) ce coboară acordajul instrumentului la o cvartă perfectă.

Trompeta are mai multe varietăți, inclusiv cele care sunt mai puțin folosite în zilele noastre. Astfel, trompeta alto (*in G* sau *in F*), fiind destinată pentru interpretarea sunetelor din registrul grav, în prezent este înlocuită în orchestră cu fligornul. Mai există trompeta bas *in B* sau *in C* (Fig. 1.3.b) care suna cu o octavă mai jos decât trompeta obișnuită. În orchestrele contemporane partida trompetei bas este executată de obicei de trombon, dar există și interpreți cunoscuți la acest instrument destul de exotic, printre ei fiind Philip Jones (angajat la *Royal Opera House*, *Covent Garden*), Duncan Wilson din Orchestra Simfonică BBC [21]. Potrivit unor surse, „Cy Touff a fost un pionier în introducerea trompetei bas în muzica de jazz – până atunci, rolul ei revenea în primul rând trombonului cu valve. Elliot Mason din trupa lui Wynton Marsalis de la *Lincoln Center* este bine cunoscut pentru utilizarea trompetei de bas, iar Rashawn Ross a făcut și înregistrări la acest instrument" [51][2]. Unul dintre cei mai renumiți interpreți la trompetă bas a fost Johnny Mandel – compozitor și aranjor, autorul celebrului cântec *The Shadow of Your Smile* [37].

Printre varietățile trompetei se evidențiază trompeta mică (*tromba piccola* sau *trombina*) apărută la sfârșitul sec. XIX, în prezent fiind tot mai des solicitată datorită sporirii interesului pentru muzica veche (Fig. 1.3.c). Are acordajul *in B* și *in A* (această din urmă se folosește în tonalitățile cu diezi). Spre deosebire de trompeta obișnuită, este înzestrată cu patru pistoane. Unul dintre primii soliști care au început să promoveze creația compozitorilor barocului la trompetă mică, a fost trompetistul francez Maurice André. Printre cei mai remarcabili interpreți la trompetă mică sunt suedezul Hawken Hardenberger, americanul Wynton Marsalis ș. a.

Alături de trompetă mare *in B*, există și un tip de instrument mai compact ca dimensiuni supranumit *pocket trumpet* – "trompetă de buzunar" (Fig. 1.3.d). „Pavilionul este de obicei mai mic decât la o trompetă standard, iar tubul are o înfășurare mai densă pentru a reduce astfel mărimea instrumentului fără a reduce lungimea totală a tubului. [...] Ea poate avea un sunet calitativ, o sonoritate caldă și o articulație mai vocalizată" [7, p. 17].

În muzica de jazz este cunoscut cornetul (mai exact, fr., *cornet à pistons* – cornul cu pistoane), un instrument asemănător trompetei, dar mai mic ca dimensiuni și cu mușțiuc mai

[2] Aici și mai departe traducerea din limbi străine în limba română aparține autorului tezei.

adânc (Fig. 1.3.e). „Acesta are forma tubului mai conică în comparație cu tubul trompetei care este mai degrabă cilindric. Tubul principal, împreună cu îndoiturile adiționale, îi conferă cornetului o sonoritate mai moale” [7, p. 17]. Cornetul a fost primul instrument în cariera unor trompetiști vestiți ai jazz-ului din perioada înainte de swing, precum ”Buddy” Bolden, ”Bix” Beiderbecke, ”Nick” LaRocca, Freddie Keppard, Louis Armstrong, Rex Stewart ș. a. Pionierii jazzului au utilizat anume *cornet à pistons*, deoarece acesta „era mai accesibil, fiind folosit în cadrul fanfarelor militare [...]. Pe măsură ce jazzul s-a îndepărtat de ragtime și marș proprii orchestrelor stradale timpurii, sunetul cornetului nu mai corespundea cerințelor hot-jazzului – nu asigura expresivitate, caracterul deschis și claritate corespunzătoare. [...] Primul care a îndrăznit să treacă la trompetă a fost L. Armstrong” [151, p. 1–2].

În domeniul jazzului se mai folosește și fligornul *in B* (Fig. 1.3.f) care se deosebește de trompetă cu o mensură mai largă și sunet mai moale și mai înăbușit. Interpreți cunoscuți la acest instrument sunt Clark Terry, Thad Jones, ”Chuck” Mangione, Donald Byrd, Tom Harrell, James Morrison, David Goloșciokin, Gherman Lukianov, Arkady Shilkloper, Alex Sipiagin ș. a.

„În teoria și practica modernă a interpretării la trompetă, – menționează D. Muedinov, – utilizarea surdinei se referă pe bună dreptate la tehnici de interpretare extinse (extended) sau netradiționale. [...] O direcție inovatoare nu mai puțin interesantă o reprezintă experimentele în perfectarea construcției trompetei, în utilizarea diferitelor dispozitive, precum și căutări în domeniul procedeelor netradiționale de emitere a sunetului” [107, p. 84]. Cercetătorul se referă la trompeta cu două pavilioane, la ”trompeta-hibrid extinsă” (cu adăugarea la ventile a unor tuburi din cauciuc), la utilizarea în proces de interpretare a emiterii sunetului cu voce și a *buzzing*-ului (tehnica apropiată de metodă a dezvoltării ambușurii, antrenând buzele pe mușțiuc) etc. Inovațiile au pătruns și în domeniul jazzului – este suficient să menționăm forma ”ciudată” a unor trompete, îndoite în sus, începând cu cea a lui Dizzy Gillespie (Fig. 1.4), un instrument hibrid numit *flumpet* (fligorn unit cu trompetă) construit de David Monett pentru Art Farmer (Fig. 1.3.g; 1.4) [43], sau experimentele cu amplificatoare electrice ale lui Miles Davis. Este de menționat ”trompeta electrofonică” și cea cu o supapă suplimentară pentru emiterea intervalelor de pătrimi de ton inventate de Don Ellis [27].

Pentru a modifica intensitatea și timbrul sunetului trompetei, există diferite surdine ce se introduc în pavilionul instrumentului. „Surdinele, – scrie V. Crețu, – procedeu expresiv dezvoltat enorm de către jazz – sunt într-o mare varietate din punctul de vedere al materialului de construcție: din metal, din carton, din material fibros (nimic nu îi împiedică pe trompetiștii contemporani să imagineze și să implementeze noi și noi surdine, felurite ca formă și material)

etc. În mod direct, materialul din care sunt executate determină timbrul obținut: mai 'metalic' dacă sunt din metal, mai dulce, mai catifelat dacă sunt din carton etc." [6, p. 43].

Trompetiștii de jazz folosesc o mare varietate de surdine cu ajutorul cărora sunt obținute diferite efecte sonore (răcnet, orăcăit, efectele *wop*, *wow-wow* etc.). „Cele mai cunoscute surdine sunt surdina *mută* și surdina *wah-wah*. Surdina *mută* permite gradarea posibilităților de amortizare a sunetelor prin mărirea sau micșorarea deschiderii pavilionului. Atunci când pavilionul este închis complet, sunetul se depersonalizează, aproape ca și când instrumentul s-ar auzi dintr-o cutie cu pereții foarte groși. Surdina *wah-wah*, de origine americană, este un dispozitiv care comportă, pe axă, un orificiu unde se găsește o pâlnie care poate fi închisă cu mâna de către instrumentist. Acoperindu-se și descoperindu-se succesiv și/sau treptat respectivul orificiu de către instrumentist se obțin sunete intens modulate – astfel cum ne arată și denumirea surdinei – într-un ambitus de expresie deosebit de interesant" [6, p. 43].

În muzică de jazz sunt răspândite următoarele surdine pentru trompetă: *straight*, *harmon, wow-wow*, *wah-wah*, *hush, buzz-wow*, *clear tone*, *plunger*, *derby*, *velvet-tone* etc. (Fig. 1.5). Exemplificăm cele expuse cu fragmente din partituri pentru big band. Merită o atenție utilizarea trompetei solo cu surdină *cup mute* în piesa *Tuxedo Junction* din repertoriul orchestrei lui Glenn Miller[3] (Exemplul 3.2). Vorbind despre efectul sonor *du wah* sau *wop* obținut cu utilizarea surdinei, putem cita acordurile executate de grupul trompetelor cu surdinele *plunger* în piesa *Night Train* de Jimmy Forrest în aranjament de Gordon Goodwin (Exemplul 1.5).

În compozițiile de jazz destinate big bandului destul de des este folosită surdina *harmon*. O putem observa în piesa *Maria* în aranjament de M. Ferguson, atât în introducere (Exemplul 3.6), cât și în *background*-ul la prima expunere a temei. În compoziția a lui Miles Davis și Victor Feldman *Seven Steps to Heaven* în aranjament de Gordon Goodwin surdina *harmon* se utilizează de mai multe ori. Inițial ea apare în pedalele trompetelor II și III din introducere (m. 2–16), pe urmă în expunerea temei, tot în introducere și în fragmente similare (m. 56–62 și 170–180: partidele trompetelor II și III cu surdină se suprapun pe cele ale trompetelor I și IV fără surdină). Iar în m. 134–149 trompeta III cu surdina *harmon* devine o componentă a timbrului mixt original creat împreună cu flaut, saxofon-alto II, saxofon-tenor I și vibrafon (Exemplul 3.12). Merită să fie menționată utilizarea diferitelor surdine în piesa *On Green Dolphin Street* de Bronisław Kaper în aranjament de G. Goodwin: trompeta 1 – *harmon*, trompetele 2, 3, 4 – *cup mute* (Exemplul 3.21).

[3] Imaginea restaurării contemporane a acestei surdine istorice sub denumirea *Glenn Miller Tuxedo Plunger* este prezentată în Anexa 3, fig. 1.5.

Tehnica interpretării la trompetă este destul de variată, acest instrument deosebindu-se printr-o mobilitate melodică, posibilitatea de a executa cu ușurință pasaje diatonice și cromatice, diferite tipuri de arpegii etc. Consumul de respirație la trompetă este relativ mic, fiind posibilă interpretarea unor fraze melodice de lungă durată. Tehnica *staccato* este utilizată foarte ușor, inclusiv în tempouri rapide (cu excepția registrelor extreme). Pot fi executate de asemeni diverse tipuri de triluri, *frullato*, *glissando* etc.

Componentele de bază ale tehnicii interpretative la trompetă, ca și la orice instrument de suflat sunt: tehnica buzelor, tehnica de respirație, tehnica limbii, tehnica digitală. „Sub tehnica buzelor, – susțin Iu. Tolmaciov și V. Dubok, – se înțelege forța și flexibilitatea mușchilor buzelor, adică rezistența și mobilitatea lor. Tehnica respirației presupune dezvoltarea aparatului respirator al muzicianului-suflător, capacitatea de a cânta pe suport, de a inspira rapid, în timp util și în volum suficient și de a face o expirație variată corespunzătoare caracterului muzicii. Tehnica limbii se caracterizează prin mobilitatea acesteia și claritatea atacului, prin flexibilitate atunci când se formează un flux de aer expirat. Tehnica degetelor înseamnă abilitatea lor bine dezvoltată pentru acțiuni rapide, exacte, atât separate, cât și coordonate, precum și capacitatea muzicianului de a utiliza diverse varietăți de digitație, în funcție de complexitatea texturii lucrării muzicale și de cerințele de intonație” [85, p. 160]. Obiectivul principal al interpretului este de a dezvolta permanent fiecare dintre aspectele menționate ale tehnicii, precum și de a coordona toate elementele într-un singur proces de interpretare.

1.2. Tehnica interpretării la trompeta de jazz

Cu toate că tehnica interpretativă la trompetă în muzică academică, populară sau de jazz se bazează în fond pe aceleași principii, în domeniul jazzului ea are un specific aparte. Această se referă inclusiv la trompeta din cadrul big bandurilor moderne ale căror conducători sunt preocupați de căutarea unei sunări originale, ceea ce se determină în teoria jazzului prin noțiunea de *sound*. Potrivit lui Iu. Kinus, „o parte integrantă a conceptului de ’sound’ este o gamă largă a mijloacelor specifice de producere a sunetului și de frazare de care dispun interpreții la diferite instrumente” [90, p. 20].

Trompetei de jazz îi este dedicată o mulțime de cărți de specialitate publicate în diferite țări ale lumii, mai ales în S.U.A. Printre lucrări accesibile care tratează subiectul în mod exhaustiv, putem evidenția în primul rând două manuale care se încadrează în contextul temei tezei în cauză: avem în vedere cartea *Bazele interpretării jazzistice* de Ivan Horváth și Igor

Wasserberger [80] și manualul *Trompetistul în jazz* (*Трубач в джазе*) de Oleg Stepurko [131][4]. Ambele surse au un caracter metodologic bine pronunțat și, după cum menționează și autorii, dezvăluie unele aspecte ale tehnicii interpretative în cadrul orchestrei de jazz.

În Introducerea cărții lui I. Horváth și I. Wasserberger se specifică că lucrarea este bazată pe un curs promovat de *Berklee College of Music* (*Berklee Correspondence Course*). Scopul autorilor este în primul rând de a familiariza muzicienii amatori cu principiile interpretării la diferite instrumente, inclusiv în orchestre de jazz. Autorii elucidează destul de detaliat metode generale de emitere a sunetului și de frazare (interpretarea optimilor, aplicarea accentelor, sincopare, atac), iar un capitol aparte este consacrat problemelor tehnice de interpretare în cadrul secțiunilor orchestrale. Astfel, în compartimentul ce ține de secțiunea de trompete, găsim unele recomandări privind aparatul interpretativ, specificul cântării în registrele acut și grav, descrierea unor procedee și ”efecte speciale” precum *vibrato*, *shake*, *glissando* (inclusiv *long fall off* sau *long drop*), *doit* sau *doik*, *rip* sau *flare*, *lip slur*, *bend*, *smear*, *flip*, *du-wah*, *false fingering*, *half-valve* (și efectul *ghost note* care de fapt se atinge prin acest procedeu) – toate acestea sunt atribuite formării așa numitului *big sound* (sunarea big bandului). Un compartiment special este consacrat celor mai răspândite surdine utilizate la instrumente de alamă. Descrierea tuturor procedeelor este însoțită cu unele exemple muzicale.

Manualul lui O. Stepurko pe merit se bucură de mare popularitate printre muzicieni care însușesc trompeta jazzistică, fiind întrebuințat și în procesul didactic. Din mai multe citate și referințe regăsite în manual, putem concluziona că O. Stepurko nu a trecut peste cartea lui I. Horváth și I. Wasserberger, descriind practic același set de metode, dar într-un mod mai amănunțit și într-o altă ordine. Manualul este divizat în câteva capitole mari: *Emiterea sunetului*, *Tehnica limbii* (frazarea, articulația, articularea sincopelor și trioletelor, legato, accentele etc.), *Intonare*, *Vibrato jazzistic*, *Efecte speciale*, *Efecte suplimentare* (*false-finger*, *wa-wa*, *du-wah*), *Cântarea în registrul acut*. Printre ”efecte speciale” sunt examinate astfel de metode ca apogiatură bazată pe armonicile scării naturale, *gruppetto* jazzistic (*flip* și *turn*), *shake*, *glissando*, *half valve*, *smear*, *lip slur*, *bend*. Valoarea manualului lui O. Stepurko constă în primul rând în caracterul detaliat al explicațiilor tehnologice, dar și în suplimentarea materialului teoretic cu diverse exerciții, studii și piese muzicale care, potrivit autorului, sunt bazate „pe formule răspândite extrase din clasică jazzistică orchestrală” [131., p. 2]. În toate acestea este resimțită experiență interpretativă și pedagogică bogată a unui muzician practic.

[4] Le prezentăm în ordinea apariției: cartea lui I. Horváth și I. Wasserberger este editată la Bratislava în 1972 și la Kiev în 1980, iar cea a lui O. Stepurko, la Moscova în 1989. Ambele pot fi accesate în biblioteci și pe Internet.

Vorbind despre lucrările ce conțin analiza procedeelor specifice de interpretare jazzistică la instrumente de suflat, nu putem ocoli cu vedere un curs de lecții *Saxofon: Jazz, Blues, Pop, Rock* de A. Haimovici [143]. Cu toate că metoda este adresată saxofoniștilor, unele capitole (mai ales cap. 40 – *Articulație și frazare în jazz* și cap. 41 – *Ornamente și efecte speciale*) sunt utile și trompetiștilor.

Generalizând observațiile făcute în sursele sus numite, vom examina cele mai importante metode utilizate la trompeta de jazz, exemplificând unele dintre ele cu fragmente din partiturile pentru big band. La manualele menționate vom adăuga și alte surse care reproduc notarea diferitelor procedee, uneori cu descrierea succintă a lor [70; 22; 143][5]. Drept sursă de informare nu în ultimul rând a servit propria experiență a autorului tezei dobândită în activitatea destul de îndelungată în calitate de interpret, conducător al bandurilor și pedagog. Toate metodele utilizate în arta interpretării jazzistice la trompetă pot fi divizate convențional în trei grupuri: a) procedee de articulație; b) procedee specifice de emitere a sunetului și 3) ornamentele[6].

Articulații. O parte extrem de importantă a tehnicii interpretative la instrumente de suflat o au procedee de articulație care în mare parte contribuie la expresivitatea muzicii de jazz, asigurând atât frazarea specifică, cât și *sound*-ul deosebit. Articulația la trompetă reprezintă diferite modalități de începere, încheiere și conexiune a sunetelor, fiind bazată în primul rând pe tehnica limbii. F. Farcas scrie: „Noi avem doar două procedee de interpretare a notelor: prin continuarea ei de la cea precedentă (*legato*) sau printr-un atac al limbii. Cel de-al doilea procedeu este mai important, deoarece: a) prima notă a unui pasaj trebuie să înceapă cu atingere a limbii; b) notele ce se repetă, dacă ele nu se execută *legato*, tot trebuie realizate cu ajutorul limbii" [138, p. 45].

Printre articulațiile principale ce au o importanță majoră, se remarcă *staccato, legato, détaché* și *marcato.* Ele sunt folosite atât în muzică academică, cât și în cea de jazz, cu toate că tehnica executării nu este aceeași. Vom prezenta într-un tabel o viziune comparată asupra tehnicii articulațiilor principale în aceste două domenii (Tabelul 1.1).

Tabelul 1.1. Articulațiile principale în muzică academică și în cea de jazz

Articulație	*În muzică academică*	*În muzică de jazz*
Staccato (it. *staccato* =	✓ Emiterea sunetului scurt cu atac tare și terminație clară; sfârșitul sunetului se execută	✓ De regulă, emiterea sunetului se face cu un ușor accent și corespunde silabei *dit*. Terminarea sunetului se efectuează cu ajutorul limbii, ceea ce permite

[5] Reprezentarea grafică a procedeelor interpretative publicate în diferite surse poate fi consultată în Anexa 4.

[6] În unele surse procedeele vizate sunt numite "articulații", în altele – "efecte speciale". Conform lui O. Stepurko, în muzică de jazz „aceeași tehnică este denumită diferit în diferite manuale. Acest lucru este valabil și pentru însemnarea tehnicilor la notarea acestora" [131, p. 2]. Cu toate că citatul revine anilor '1980, situația în cauză este observată și astăzi. Problema terminologiei în domeniul articulațiilor, precum și a clasificării acestora este studiată detaliat de A. Haritonov [144].

sacadat)	cu ajutorul limbii care opreşte brusc oscilaţia buzelor. ✓Nota marcată cu semnul *staccato* se interpretează de două ori mai scurt: o optime devine şaisprezecime, o pătrime durează ca optime etc., iar locul rămas îl ocupă pauza. ✓Un procedeu specific este *staccato* dublu şi triplu care sună foarte distinct şi clar. ✓*Staccatissimo* reprezintă o varietate a articulaţiei *staccato* – un procedeu de emitere a sunetelor separate, maxim sacadate.	producerea unui sfârşit brusc al sunetului. ✓ Optimile şi pătrimile indicate cu *staccato* practic sunt sunete de aceeaşi lungime. ✓ Folosirea articulaţiei *staccato* este preferată în finalizarea frazelor muzicale care se termină cu o notă scurtă – indiferent, o pătrime sau o optime, fiind plasată pe timpul tare sau slab. ✓ O varietate de staccato este *Heavy staccato accent* – sunet accentuat scurt, sfârşitul căreia se realizează cu ajutorul limbii. Este cea mai răspândită indicaţie a notelor scurte în partiturile pentru big band, corespunzând silabei *dot*. Durata sunetului este un pic mai mare decât la *staccato*, şi la fel nu depinde de nota indicată, optimea şi pătrimea sunând identic. ✓ O formă specifică de *staccato* egală cu *staccatissimo* – un accent puternic cu prescurtarea cât e posibilă a duratei sunetului.
Détaché (fr. *détacher* = a separa)	✓Executarea unor sunete separate de durată deplină, realizat printr-un ghiont distinct (dar nu prea puternic) al limbii şi printr-o expirare uniformă şi netedă a aerului.	✓ Poate avea un grad diferit de duritate de atac. ✓ În interpretarea solistică atacul poate fi mai moale, iar interpretarea în orchestră necesită un atac mai dur pentru atingerea sincronicităţii în cadrul grupului de instrumente.
Legato (it. *legato* = legat)	✓Îmbinare maximală a sunetelor fără ajutorul limbii (limba participă doar în emiterea primului sunet) prin acţiunile coordonate ale aparatului de respiraţie, degetelor şi buzelor interpretului. ✓Conexiunea sunetelor cu ajutorul articulaţiei *legato* este utilizată foarte des, aproape întotdeauna când este nevoie de interpretare a unei succesiuni coerente de note.	✓Pentru conexiunea legată a notelor de fapt este utilizată articulaţia *legato tongue* care reprezintă un fenomen intermediar între *legato* şi *détaché*. Poate fi reprezentată printr-o cratimă deasupra notei, care, de altfel, poate şi lipsi, deoarece este o articulaţie de bază în jazz. Durata sunetului se respectă integral. ✓La interpretarea articulaţiei *legato* se utilizează atacul moale sau mijlociu cu ajutorul limbii, limba fiind moale şi rotundă, ca pentru pronunţarea silabelor *doo*, *doon* şi doar puţin se atinge de dinţii de sus. ✓Dacă frazele muzicale sunt unite printr-un *legato* de frazare, atunci acestea urmează a fi interpretate cu articulaţia *legato tongue*, adică sunetele din interiorul frazei vor fi executate cu atac moale. ✓În procesul interpretării optimilor sau notelor cu valori mai mari cu *legato tongue*, sunetul trompetei trebuie diminuat uşor, la fel ca şi sunetul contrabasului. ✓*Legato* fără participarea limbii poate fi utilizat pentru conexiunea optimilor, nu mai mult de trei la număr, sau pentru redarea pasajelor în tempou avansat (dar şi în aceste cazuri interpreţii virtuozi reuşesc să introducă atacul cu limba).
Marcato *(it. marcato = marcat, evidenţiat)*	✓ Emiterea sunetului accentuat cu diminuare uşoară a intensităţii spre sfârşitul sunării. ✓ Se realizează prin atacul tare şi o expiraţie activă.	✓*Heavy accent* – reprezintă un sunet accentuat. Sunetul începe cu atac tare realizat printr-un impuls puternic al respiraţiei. Corespunde silabelor: *ta*, *da*. ✓În procesul interpretării cu *heavy accent* sunetul se diminuează puţin mai mult decât la *legato tongue.* ✓În unele cazuri, când se utilizează pentru începutul frazelor, poate să nu fie reprezentat în textul notografic.

Glissando. Procedeul *glissando* care poate să cuprindă un interval destul de larg, se execută uşor la trombon, dar este destul de dificil pentru interpretare la trompetă, necesitând

abilități aparte: el se produce prin creșterea expirației în instrument și schimbarea poziției limbii (silaba *tai*), ceea ce se obține cu ajutorul exercițiilor speciale. Conform lui V. Bukreev, „natura acestui glissando constă în următoarele: o supapă apăsată parțial întrerupe coloana de aer, astfel sunând doar o mică parte a tubului de la mușțiuc la prima supapă. Conform metodei de emitere, în practica jazzistică s-au distins trei tipuri de glissando: ”neted”, ”de supapă” și ”mixt” [71, p. 147].

Glissando ca un procedeu de începere a sunetului. Cele mai răspândite *glissando* de așa fel sunt *long gliss up* și *short gliss up*. *Long gliss up* este un *glissando* lung (lent) descendent către sunetul determinat în limita intervalelor de până la cinci semitonuri. *Short gliss up* – un *glissando* scurt (rapid) ascendent spre sunetul determinat în limita intervalelor de la un semiton la trei semitonuri.

Scoop – un mic *glissando* către notă, care se execută la trompetă cu ajutorul respirației. Sunetul se emite cu maxilarul întredeschis, cu o puțină anticipare a notei indicate, după care maxilarul se închide, interpretul încadrându-se exact în timp și în notă.

Squeeze (sau *long lift*) – un *glissando* lung către notă ce începe de la o notă exactă sau nedeterminată (indicată la capul notei sub forma literei ”x”). Procedeul *squeeze* poate fi diatonic sau cromatic, fiind posibilă combinarea acestora. Este necesar de atras atenția la interpretarea exactă a ritmului notei incipiente și finale. În afară de *long lift*, există și *short lift*.

Drop into a note – reprezintă o aruncare scurtă spre o notă. Se interpretează de regulă din contul notei precedente, începând cu o jumătate din durata ei.

Glissando ca un procedeu de terminare a sunetului. *Long fall* (*long spill*, *long gliss down*) – ”aruncare” lungă: o coborâre succesivă a înălțimii sunetului către o notă nedeterminată, cu o diminuare pe măsura coborârii prin intermediul supapelor întredeschise. În dependență de tempo se poate utiliza o ”aruncare” diatonică sau cromatică lungă, fiind posibilă îmbinarea lor. Există regula ”celor două jumătăți” potrivit căreia prima jumătate din durata notei indicate se reține, și doar apoi, în jumătatea a doua, începe o ”aruncare” lungă.

Short fall (*short spill*, *short gliss down*) – ”aruncare” scurtă: reprezintă o coborâre subită a sunetului, se utilizează cu pătrimi și durate mai scurte. La trompetă se execută prin deschiderea maxilarului și relaxarea respirației. *Doit* – o ascendență bruscă și rapidă de la notă volumul căreia se diminuează în măsura ridicării sunetului. Se termină pe o înălțime nedeterminată. La trompetă se execută atât cu supapele deschise, cât și cu cele întredeschise.

Glissando ca un procedeu de legătură între două sunete. *Glissando* poate lega două note diferite ca înălțime prin ridicarea sau coborârea sunetului. La trompetă se realizează cu supapele deschise și semideschise. Se poate folosi atât *glissando* diatonic, cât și cel cromatic,

fiind posibilă combinarea lor. De regulă, este executat în detrimentul a jumătate din ultimul timp a notei precedente. O varietate de *glissando* de acest tip îl reprezintă procedeul *bend* (din engl. *bending* – îndoire) – un fel de *portamento* de la un sunet la altul realizat într-un interval îngust (ton sau semiton).

Exemplificăm unele glissando cu fragmente din piesa *High Maintenance* de Gordon Goodwin pentru big band (Exemplul 1.1)

Exemplul 1.1. G. Goodwin. *High Maintenance*

a) Cifrele 1-2: *short gliss down* (m. 1); *doit* (m. 5)

b) Cifra 3: *short gliss up* (m. 2); *long gliss down* (m. 9); *long gliss up* (m. 17)

c) Cifra 15: *long spill* (m. 4)

Procedee specifice de emitere a sunetului, efecte sonore.

Vibrato – oscilarea înălțimii sunetului care poate atinge până la un sfert de ton în sus și în jos. În jazz, *vibrato*-ul la trompetă se controlează cu ajutorul mișcărilor mandibulei inferioare sau prin balansarea instrumentului. În ceea ce privește utilizarea acestei tehnici în big band, ea, de regulă, depinde de mai mulți factori, precum stilul, perioada istorică a realizării aranjamentului, conceptul lucrării etc. Astfel, *vibrato*-ul în cadrul unei secțiuni a fost folosit în practica

orchestrală timpurie. În partiturile moderne pentru big band de fapt nu este utilizat, fiind un procedeu dificil pentru interpretarea colectivă corectă și sincronă.

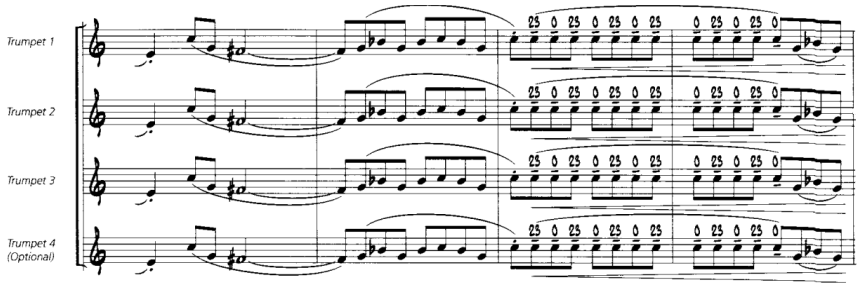
Flutter-tonguing (frullato) – un procedeu destul de răspândit în muzica de jazz. Este un fel de ”hârâit” la instrument, un efect de tremolo, care se realizează cu ajutorul vibrației vârfului limbii, pronunțând litera ”*r*”, sau un procedeu asociat cu o ”gargară” (”*frullato* de gât”).

Growl (engl.: *a hârâi*). „Un procedeu specific de emitere a sunetului pe instrumente de suflat (mai des din alamă) care dă efectul unui sunet răgușit. „Se realizează cu ajutorul surdinei sau prin tehnicile *vibrato* și *frullato*” [99, p. 35]. Imitând o manieră vocală a afro-americanilor, este tipic așa-numitului *jungle style* (”stil de junglă”) ce a găsit o reprezentare strălucită în creația orchestrei lui Duke Ellington, fiind dezvoltat de trompetiștii ”Bubber” Miley și ”Cootie” Williams.

Du wah – poate fi utilizat atât prin intermediul de atac al limbii pe fiecare notă, cât și fără acesta. La trompetă, asemenea efect se realizează folosind închiderea și deschiderea alternativă a pavilionului cu o surdină specială sau cu mâna.

Pentru a diversifica calitatea sunetului, în muzică de jazz este folosit un procedeu care se numește *false-fingering* (”poziții false”). Acest tip de digitație se bazează pe faptul că una și aceeași notă la trompetă poate fi emisă cu ajutorul degetelor diferite. Se utilizează pentru a obține sunetele care un pic diferă între ele ca înălțime și culoare timbrală (în astfel de cazuri digitația este marcată în partitură). Observăm asemenea procedeu în piesa *Avenue `R`* de Rob Vuono Jr. (Exemplul 1.2).

Exemplul 1.2. R. Vuono Jr. Avenue `R`.



Ornamente (melisme)

Trill – o succedare rapidă a tonului de bază și a celui auxiliar, care, de regulă, se află pe treapta următoare, mai sus de tonul de bază (a se vedea Exemplele 3.8; 3.9). În majoritatea cazurilor se execută cu șaisprezecimi. Pentru interpretarea tonurilor auxiliare cromatice, se indică semnul de alterație respectiv deasupra simbolului grafic al trilului.

Shake – un tril specific de jazz ce reprezintă succedarea tonului de bază cu cel auxiliar aflat la o terță mai sus. Este executat prin intermediul buzelor sau prin balansarea instrumentului.

Wide shake – un procedeu la fel ca și *shake*, dar mai lent și mai amplu după ambitus – de fapt, o vibrație rară și largă. De regulă, se accelerează puțin la sfârșit. Se execută cu ajutorul buzelor sau prin balansarea instrumentului și mărirea expirației.

Lip trill (tril de buze): este similar cu *shake*, însă de obicei este mai lent și, spre deosebire de *shake*, este efectuat doar prin intermediul buzelor.

Wide lip trill (tril de buze larg): tril lent realizat cu buzele, oscilând între sunete marcate.

Mordent – un scurt tril prin care se interpretează tonul de bază, apoi o treaptă superioară, și iarăși se revine la tonul de bază. Mordentul tăiat se deosebește de cel simplu prin mișcare melodică care se realizează în jos.

Turn (gruppetto) – îmbinarea mordentului superior și inferior în ordinea următoare: tonul de bază – treapta superioară – tonul de bază – treapta inferioară – tonul de bază. Se întâlnește și reprezentarea mordentului în oglindă (mai întâi în jos, iar apoi în sus).

Flip – modalitate de îmbinare a notelor aflate la o distanță de terță, combinarea particularităților de *glissando* și mordent. La interpretarea procedeului *flip* sunetul se ridică până la treapta superioară, apoi se ”aruncă” către treapta inferioară indicată în note.

Appoggiatura – apogiatura lungă, nota auxiliară fiind interpretată din contul celei de bază. Există o apogiatură ascendentă și descendentă.

Grace note – apogiatura scurtă ce anticipează tonul de bază și se interpretează din contul notei sau a pauzei anterioare. În muzică de jazz deseori se întâlnește apogiatura ascendentă.

Ghost note (”sunetul-fantom”) – se interpretează cu ajutorul unei respirații brusc relaxate: nota parcă este ”înghițită”, corespunzând silabei *dn*. Deseori se indică la capul notei sub forma literei ”x”, însă la instrumentele aerofone de obicei se scrie o notă în paranteze, înălțimea sunetului obținut fiind astfel una exactă (Exemplele 2.10; 3.17).

Vom exemplifica utilizarea unor procedee de articulație în grupul de trompete, demonstrând fragmente din partiturile pentru big band (Exemplele 1.3, 1.4, 1.5).

Exemplul 1.3. J. Lennon, P. McCartney. *Can't Buy Me Love*.

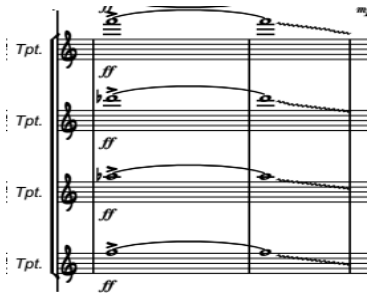
a) *heavy accent*, *turn* (m. 7–8), *long fall* (m. 8)

b) *grace note* (m. 3, 11), *glissando ascendent* (m. 15)

c) *scoop* (m. 4), *squeeze, short fall* (m. 14)

c) *short fall*

d) long spill



e) bending

Exemplul 1.4. B. Kaper. *On Green Dolphin Street*.

Flip (m. 1), *shake* m. 6)

Exemplul 1.5. J. Forrest. *Night Train*.

Efectul *do-wop* (m. 2, 6)

La sfârșitul compartimentului, vom propunem câteva observații referitoare la aplicarea unor procedee în practică orchestrală. Este de menționat faptul că aranjorii uneori nu indică în partiturile orchestrale toate procedeele de interpretare (ci doar cele necorespunzătoare standardelor), lăsând executarea lor pe seama interpreților care trebuie să reiasă din regulile stabilite. Vorbim în primul rând despre cea mai importantă regulă de terminare a sunetelor care este următoarea: ultimele sunete din frază muzicală se interpretează foarte scurt. Ultima notă din frază se scurtează maximal și se accentuează, indiferent pe ce timp al măsurii se află. Sfârșiturile de fraze vor fi astupate cu ajutorul limbii, ceea ce permite oprirea bruscă a sunetului.

Articulația *détaché* în interpretarea solistică poate avea diferite niveluri de putere și atac, în funcție de imaginea artistică a lucrării. În practica orchestrală articulația într-un grup de instrumente trebuie să fie mai clară și lizibilă. Pentru a atinge precizie ritmică necesară, toate tipurile de atac trebuie executate cu ajutorul respirației, și anume prin mișcări sacadate ale diafragmei. Atacul puternic pe silaba *ta* în grupul de trompete va fi folosit doar la începutul frazei muzicale și după pauză, iar în interiorul frazelor muzicale se utilizează atacul moale pe silaba *da*.

Procedeul de *diminuendo* poate fi efectuat fără participarea limbii, doar cu încetarea respirației. Totodată, oprirea bruscă a sunetului se efectuează cu ajutorul limbii care are rol de clapă, închizând accesul aerului către mușțiucul instrumentului. În interpretarea la trompeta solo acest procedeu este considerat un efect specific și nu se utilizează prea des, iar în big band, din contra, este un fenomen foarte răspândit, permițând sincronizarea maximă a executării de acorduri de către un grup de trompete, ceea ce face posibilă atingerea lizibilității formulelor ritmice.

Cele mai vulnerabile din punctul de vedere al interpretării sincrone, sunt unele ”aruncări” lungi ale sunetului (*long fall*, *long spill*, *long gliss down*). Pentru a stabili începutul și sfârșitul

lor, pot fi făcute unele însemnări în partitură, indicând prin cifre timpul când începe și când trebuie să se termine ”aruncarea” sunetului.

În toate situațiile menționate este foarte important rolul conducătorului bandului care va atrage o atenție specială respectării exactității ritmice, frazării, articulațiilor, asigurând astfel sincronismul și uniformitatea în sunarea atât fiecărei grup, cât și a orchestrei în întregime.

1.3. Trompetiști celebri și aportul lor în dezvoltarea jazzului universal

Istoria jazzului cunoaște mulți trompetiști de vază care deseori au fost nu doar interpreți, ci și compozitori, aranjori, lideri ai bandurilor, fondatori de stiluri noi în muzica de jazz. Unii cercetători consideră că „anume trompetiștii de jazz au fost cei care, grație gândirii non-banale și independente, curajului și creativității speciale ’de breaslă’, au determinat (fiecare în perioada sa) vectorul dezvoltării jazzului și i-au format lexicul stabil” [112, p. 124].

Trompetiștii de jazz nu sunt lipsiți de atenția istoricilor jazzului și, mai ales, a jurnaliștilor, dar, spre regret, putem constata o anumită disproporție în abordarea activității interpreților de ”prima linie”, cum au fost Louis Armstrong, ”Dizzy” Gillespie sau Miles Davis, și a celorlalți trompetiști ce au activat alături de marii ”piloni” ai jazzului, aducând și ei o importantă contribuție în arta interpretării la trompeta de jazz și în evoluția jazzului în general[7].

Primii trompetiști s-au manifestat în istoria jazzului după sfârșitul primului război mondial. Cornetiștii ”Buddy” Bolden, ”King” Oliver, Freddie Keppard ș. a. au fost cei care au pus bazele jazzului clasic, dezvoltându-l de la stilul New Orleans până la hot-jazz din Chicago. Punctul de vârf al acestei evoluții l-a atins marele trompetist și cornetist Louis Armstrong.

Charles Joseph ”Buddy” Bolden (1877–1931) a fost cunoscut ca ”regele cornetului”. În 1893–1906 a condus orchestra *Buddy Bolden’s Ragtime Band* care a devenit recunoscută ca fiind una dintre cele mai bune trupe din New Orleans. Repertoriul bandului conținea astfel de genuri ca ragtime, blues, marș ș. a. Cu toate că însuși ”Buddy” Bolden și alți participanți ai formației sale au fost muzicieni autodidacți, se consideră că anume *Buddy Bolden’s Ragtime Band* a devenit primul band de culoare semnificativ din ”perioadă clasică” în istoria jazzului.

Cariera lui ”Buddy” Bolden s-a terminat în 1906, pe când primele înregistrări audio de jazz au apărut abia în 1917 – astfel interpretările sale nu au fost înregistrate. Totodată, s-au păstrat piesele muzicale scrise de el, melodii care au devenit standarde clasice de jazz, cum ar fi *Buddy Bolden’s Blues*, *Buddy Bolden’s Stomp*, *Funky Butt* ș. a. ”Buddy” Bolden care poseda o manieră interpretativă foarte puternică și plină de dinamism, a avut o mare influență asupra

[7] Spre exemplu, în articolul de sinteză semnat de V. Bukreev [71], sunt nominalizați doar trei trompetiști ai anilor 1930–40, aceștia fiind Harry James, ”Bubber” Miley și ”Cootie” Williams.

următoarelor generații de interpreți, în deosebi asupra lui Bunk Johnson, ”King” Oliver, Freddie Keppard, parțial și asupra lui Louis Armstrong [127, p. 27, 223].

Joseph ”King” Oliver (1885–1938) a devenit un lider de band în New Orleans și Chicago după plecarea din scenă a lui ”Buddy” Bolden. A început să studieze trombonul, iar din 1907 cânta la cornet în diverse fanfare și orchestre de dans din New Orleans. În 1918 a ajuns la Chicago unde a format prima sa orchestră, *King Oliver's Creole Jazz Band*, realizând cu aceasta o serie de înregistrări în anii 1930–1936. A lăsat o moștenire muzicală semnificativă care conține piesele bine cunoscute *Dippermouth Blues*, *Krooked Blues* ș. a. [97]. Este de menționat faptul că Louis Armstrong care în 1922 a colaborat cu *King Oliver's Creole Jazz Band* în calitate de al doilea cornetist, vorbea despre Oliver ca despre profesorul său, numind-îl ”Tata Joe”.

”King” Oliver practica stilul de interpretare ce se caracteriza printr-o ritmică uniformă. În același timp el utiliza diverse efecte împrumutate de la blues-ul vocal, cu instabilitatea intonațională specifică acestuia. El folosea diferite surdine, îmbogățind astfel timbrul cornetului.

Trompetistul și cornetistul **Freddie Keppard** (1890–1933) se consideră unul dintre cei mai importanți muzicieni ai jazzului clasic. A fost membru și conducător al formației *Olympia Orchestra* din New Orleans, apoi a creat celebra *Original Creole Orchestra* (1914). Din 1917 a locuit la Chicago, unde a colaborat cu Joe ”King” Oliver, Jimmy Noon, Sydney Bechet și alți muzicieni de jazz timpuriu. În cadrul diferitelor orchestre a făcut o serie de înregistrări. Stilul lui Freddie Keppard s-a remarcat prin forța și ”rotunjimea” sunetului, prin puritatea tonului și utilizarea procedeelor tipice jazzului din New Orleans, precum *vibrato* mărunt, alunecări prin *glissando* către sunete etc. Era convingător atât în improvizații solo, cât și în linii contrapunctice [28].

A doua jumătate a anilor ’1920 reprezintă o etapă de tranziție de la jazzul tradițional la swing. În această perioadă încă activau cornetiști, reprezentanții stilurilor de la New Orleans și Chicago, precum ”Buddy” Bolden, ”King” Oliver, Freddie Keppard ș. a. Alături de ei și-au început cariera tinerii trompetiști, influențați de ”părinții” jazzului, dar în același timp, sortiți să devină vedetele stilului nou. Printre aceștia se disting ”Bix” Beiderbecke, ”Bubber” Miley, ”Red” Allen, ”Cootie” Williams, Rex Stewart ș. a. Ca un fenomen aparte în lumea jazzului s-a evidențiat Louis Armstrong.

Louis Armstrong – ”Satchmo” (1901–1971) este o figură incomparabilă în cultura muzicală mondială, numit pe drept ”un geniu al jazzului”. J. L. Collier menționa: „Urmărind creația lui Louis Armstrong, consideri uimitor impactul enorm al acestuia asupra muzicii secolului XX. Dacă pornești un radio, aproape este imposibil să nu auzi muzică care este influențată de Armstrong” [96, p. 253].

Louis Armstrong a pus bazele viitoarelor transformări în stilistica jazzului, devenind fondator al hot-jazzului din Chicago, dar, în același timp, martor și actor al dezvoltării stilului swing. Grație lui L. Armstrong, improvizația colectivă și timbrul moale al sunării bandurilor au fost înlocuite cu improvizații individuale, pasaje amețitoare și emancipare ritmică pronunțată, demonstrând cu totul alte posibilități ale trompetei și ale trompetiștilor. Caracterizând stilul lui solistic, J. L. Collier spunea: „Armstrong uimea prin tehnica sa. Tonul său avea în același timp intensitate și claritate, atacul era curat. El stăpânea perfect registrul înalt și putea interpreta în tempo rapid orice pasaj" [96, p. 256].

Celebrul toboșar Gene Krupa nu exagera când spunea: „Oricare ar fi stilul unui muzician de jazz, el nu va putea interpreta nici 32 de măsuri fără să aducă tribut lui Louis Armstrong. Louis a făcut totul și a făcut asta primul" [101]. „Louis a realizat pentru trompetă atât, cât nu a realizat nimeni altul", – afirma "Dizzy" Gillespie [101]. „Dacă cineva ar putea fi numit Domnul Jazz, pe bună dreptate acesta trebuie să fie Louis Armstrong, – susținea Duke Ellington. – El a fost și va rămâne pentru totdeauna întruchiparea jazzului" [101].

Trompetistul și cornetistul **"Bix" Beiderbecke** (Leon Bismark "Bix" Beiderbecke, 1903–1931) a intrat în istorie ca primul mare jazzman alb. Și-a început cariera în 1919 în cadrul formației *Original Dixieland Jass Band*, ulterior a cântat în bandurile *Bix Beiderbecke Five*, *Wolverine Orchestra*, *Frank Trumbauer Orchestra*, în orchestra lui Paul Whiteman etc. A colaborat cu astfel de muzicieni ca Tommy Dorsey, Red Nichols, Howard "Hoagy" Carmichael, Benny Goodman, Gene Krupa ș. a. „Solo-urile lui Bix – susține J. L. Collier, – sunt puține și de obicei scurte. Unele dintre ele reprezintă chiar mici capodopere" [97, p. 137]. Improvizațiile lui "Bix" Beiderbecke se caracterizau prin eleganță, ușurință și libertate a construcțiilor melodice. Interpretarea lui uimea prin intonație impecabilă, prin atacul ascuțit și ferm, dar și prin timbrul fermecător, cu mare *vibrato* controlat, pe care contemporanii îl comparau cu sunarea clopoțeilor. Potrivit lui K. Volkov, el poseda un sunet „rotunjit, uniform, aproape lipsit de 'trucuri' timbrale ce caracteriza, de exemplu, interpretarea lui Louis Armstrong" [74]. V. Ozerov menționează că cercetătorii istorici recunosc „rolul său important în perioada de tranziție (de la jazzul tradițional la swing)" [113].

"Bubber" Miley (James "Bubber" Miley, 1903–1932) a fost format în tradițiile jazzului din New Orleans. A evoluat într-o trupă care o acompania pe interpreta blues-urilor Mamie Smith. Fiind influențat de stilul trompetiștilor Johnny Dunn și "King" Oliver, "Bubber" Miley a însușit tonurile de blues, *growl*-efecte realizate prin deschiderea incompletă a supapelor și utilizarea surdinelor. În 1923 a venit în orchestra lui Duke Ellington *The Washingtonians*, producând o revoluție adevărată grație sunării neobișnuite a trompetei sale. Maniera

interpretativă a lui ”Bubber” Miley a dat început unui nou curent de jazz, supranumit *jungle style.* D. Ellington spunea: „Odată cu apariția lui Bubber, ansamblul și-a schimbat aspectul. Putea ’hârcâi’ și ’răcni’ toată noaptea, cântând sfâșietor la trompeta sa. Anume atunci am înțeles că este timpul să ne despărțim de muzica dulce” [citat după: 95, p. 65].

”Red” Allen (Henry ”Red” Allen, 1906–1967) a activat la intersecția a două epoci în istoria muzicii de jazz, preluând ștafeta de la fondatorii stilului clasic din New Orleans și, în același timp, fiind fidel spiritului de hot-jazz în perioada de înflorire a stilului swing. Este unul dintre fondatorii swingului și al componenței clasice a big bandului, de rând cu Fletcher Henderson, Duck Ellington, Benny Carter, ”Count” Basie ș. a.

Născut în Algiers, Louisiana, ”Red” Allen a învățat să cânte la trompetă din copilărie. A activat în *Excelsior Band*, în orchestrele lui John Lewis, Eddie Jackson, ”Kid” Ory etc. În 1927 a plecat la Chicago unde a colaborat cu trupa lui ”King” Oliver. Din 1929 a lucrat în bandul lui Luis Russell, iar în 1933 a devenit prim solist al orchestrei lui Fletcher Henderson. În anii ’1930–1940 se implica în mișcarea de renaștere a jazzului clasic, așa numitul *News Orleans Revival*. După 1940 conducea big bandul *New York City Orchestra*, interpretând muzică în stilurile swing și dixieland.

”Red” Allen s-a manifestat drept trompetist înnăscut, era un virtuoz ce poseda un sunet deschis și puternic. Având o manieră de interpretare asemănătoare cu cea a lui Louis Armstrong, practica intonațiile specifice blues-ului și hot-jazzului. Manifesta o inventivitate deosebită în aplicarea diverselor efecte timbrale și dinamice, în interpretarea trilurilor, *glissando*, în atac și întreruperi de sunet. Totodată, a luat mult și de la Roy Eldridge, reprezentant al swingului. Saxofonistul Coleman Hawkins i-a inspirat interesul pentru prelucrarea melodică a armoniilor sofisticate. J. L. Collier menționează că el „poseda cu măiestrie registrul acut, trompeta lui avea un sunet cald, suculent, el știa admirabil să expună o melodie. [...] În ciuda împrumuturilor evidente de la Armstrong (fraze alungate și figuri de efect în registru acut), Allen a rămas în istoria jazzului ca un muzician de o originalitate strălucitoare” [97, p. 98]. A lăsat numeroase înregistrări, inclusiv în colaborare cu ”King” Oliver, Clarence Williams, ”Fats” Waller, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Coleman Hawkins, Teddy Wilson, Lionel Hampton, Sidney Bechet, Artie Shaw ș. a. În anii ’1960 tânărul trompetist Don Ellis l-a numit în revista *DownBeat* „cel mai avangardist trompetist din New-York la momentul de azi” [58].

”Cootie” Williams (Charles Melvin ”Cootie” Williams, 1911–1985) a fost originar din statul sudic Alabama. A luat drept model stilul interpretativ al lui ”King” Oliver și Louis Armstrong. A colaborat cu mai multe formații, inclusiv cu orchestrele conduse de ”Chick” Webb și Fletcher Henderson. A fost angajat în orchestra lui Duke Ellington în 1929, după plecarea lui

”Bubber” Miley. Ca și ”Bubber” Miley, a fost renumit atât pentru maniera trompetistică în ”stilul junglei” (preluând efectul *growl* de la trombonistul Joe ”Tricky Sam” Nanton), cât și pentru utilizarea surdinelor *plunger*. Părăsind orchestra lui Ellington, ”Cootie” Williams a devenit liderul secției de trompete în cadrul big bandului lui Benny Goodman care spunea că el „i-a depășit pe toți ce au cântat vreodată în acest grup. Citea perfect la prima vedere, avea cel mai puternic sunet. Nimeni nu a putut interpreta o voce melodică principală asemenea lui Cootie, dar și solo-urile sale au fost la fel de admirabile” [citat după: 72]. În 1941 și-a format proprie orchestră în care au cântat Charlie Parker, Eddie ”Lockjaw” Davis, Bud Powell, Eddie Vinson și alți muzicieni. În 1962 s-a întors la D. Ellington și a rămas cu orchestră până în 1974. Maniera interpretativă a lui ”Cootie” Williams a influențat stilul trompetistului Wynton Marsalis.

Rex Stewart (Rex Williams Stewart, 1907–1967) a fost încă o vedetă a orchestrei lui Duke Ellington. Originar din Washington, la vârsta de 10 ani a început să studieze cornetul, de la 14 ani a lucrat în orchestre conduse de Elmer Snowden, Fletcher Henderson, Luis Russel. Din 1934 a colaborat cu D. Ellington, iar după 1944 a participat în antrepriza lui Norman Grantz *Jazz At The Philharmonic*. În anii 1957-58 a adunat orchestra *Henderson All Stars Directed By Rex Stewart* (altă denumire: *Fletcher Henderson Reunion Band*), realizând înregistrări împreună cu ”Cootie” Williams.

Stilul interpretativ al lui Rex Stewart se deosebea printr-o frazare foarte expresivă. Ca și ”Bubber” Miley și ”Cootie” Williams, el adesea folosea diferite tipuri de *glissando* și *growl*-efecte. După cum susține V. Șulin, R. Stewart „a introdus mai multe procedee interpretative impresionante, precum ”mormăitul”, cântarea cu pavilionul semideschis și cu pistoane apăsate incomplet. Împreună cu un sunet deschis, bogat, Stewart a folosit des surdinele (obișnuită și de tip *plunger*), care dădeau un sunet distorsionat, rece, sărac în armonici” [151].

Anii ’1930–1940 sunt considerați perioada de înflorire a swingului și a orchestrelor mari. În numeroasele big banduri trompeta a ieșit pe prim plan, înlocuind definitiv cornetul. „Chiar și în anii ’20, – scrie A. Asriel, – cornetiștii de jazz au apelat ocazional la trompete. Acum trompeta devenise stăpână” [20, p. 160]. Tot în această perioadă a început să se folosească fligornul, mari maeștri ai acestui instrument fiind Clark Terry, “Snooky” Young, Billy Butterfield ș. a.

În anii ’1930–1940 a început un adevărat bum al orchestrelor mari. Big bandurile deveneau tot mai multe, fiecare având nevoie de trompetiști buni printre care se enumeră astfel de muzicieni ca Roy Eldridge, ”Buck” Clayton, Bunny Berigan, ”Snooky” Young, Clark Terry, Charles Shavers, Billy Butterfield, Billy May, ”Bobby” Hackett, Carl Warwick, ”Cat” Anderson, Harry James, ”Hot Lips” Page, Ray Anthony, ”Red” Rodney**,** Joe Newman, Harry Edison și alții. Aproape fiecare dintre ei a manifestat anumite calități aparte. Astfel, unii trompetiști au devenit

celebri ca interpreți ai sunetelor acute – printre ei era și ”Cat” Anderson, prima trompetă a bandului lui Duke Ellington. Hugues Panassié menționează: „Acesta este un maestru uimitor al registrului acut extrem (știe să cânte la înălțimi de vârf cu mare putere)” [118, p. 65–66].

Mulți trompetiști au reușit să realizeze pe parcursul vieții foarte multe proiecte ca interpreți în colaborare cu cei mai mari muzicieni ai jazzului. Astfel, Clark Terry a activat intens mai bine de șapte decenii ca trompetist și fligornist în diferite formații; ”Snooky” Young care s-a afirmat în anii ’1930 ca liderul secției de trompete la Jimmie Lunceford și ”Count” Basie, până în 2010 a cântat în mai multe orchestre mari; Miller Ray Anthony, membru al Orchestrei lui Glenn, este de fapt ”o legendă vie” a timpului nostru care în 2021 a sărbătorit 99 ani. Unii s-au manifestat ca aranjori (”Buck” Clayton, Billy May, Charles Shavers), conducători ai bandurilor (Roy Eldridge, Billy Butterfield, ”Buck” Clayton, Charles Shavers, Harry James, Ray Anthony), cântăreți (”Hot Lips” Page, Bunny Berigan), pedagogi (”Buck” Clayton, Billy Butterfield), actori de cinema (Ray Anthony, Harry James).

Este evident că în cadrul unei lucrări nu este posibil de a prezenta pe toți nici măcar în linii mari. Am selectat doar câteva figuri care au făcut parte din cele mai faimoase orchestre ale timpului. Din trompetiștii ce au adus un aport considerabil la înflorirea artei swingului și a big bandului, i-am ales pe Roy Eldridge, Bunny Berigan, Harry James și Clark Terry.

Roy Eldridge (1911–1989) a fost unul dintre cei mai remarcabili trompetiști ai swingului. Născut la Pittsburg, la 12 ani a început să studieze trompeta și peste patru ani deja conducea o orchestră. În 1930 a ajuns la New York, unde a lucrat în diverse trupe, cum ar fi *McKinney's Cotton Pickers*, orchestra lui Fletcher Henderson etc. În anii ’1930–1940 conducea bandul său în Chicago. Avea parteneri buni, cum ar fi Louis Armstrong, Mildred Bailey, Gene Krupa, Artie Shaw, Benny Goodman, Billy Taylor, Oskar Peterson, ”Count” Basie, Coleman Hawkins, Ben Webster, Art Tatum, cântăreața Anita O’Day ș. a. A colaborat cu antrepriza *Jazz At The Philharmonic*, iar în anii 1963–1965 a fost liderul ansamblului Ellei Fitzgerald.

Stilul interpretativ al lui Roy Eldridge a fost influențat de Louis Armstrong și ”Red” Allen, mai târziu de Rex Stewart [97, p. 221]. A împrumutat multe procedee și de la saxofoniștii Coleman Hawkins și Benny Carter. A lăsat un număr enorm de înregistrări, în care putea fi ușor de recunoscut sunetul său, fiind apropiat de saxofon. Avea un atac curat și energic, deseori făcea întreruperi bruște, frecvent utiliza *vibrato* în frazele de final care în piesele cu tempo moderat deveneau atât de largi, încât apărea efectul de tremur. Roy Eldridge a influențat toate generațiile ulterioare de trompetiști, în special ”Dizzy” Gillespie care la începutul carierei sale îi copia maniera interpretativă.

”Bunny” Berigan (Roland Bernard ”Bunny” Berigan, 1908–1942) a trăit o viață foarte scurtă, dar a reușit să se afirme ca un jazzman de excepție. A colaborat cu cele mai bune orchestre din anii ’1930, a fost și conducător al bandurilor proprii. A devenit un faimos solist al orchestrei lui Benny Goodman, dar de fapt s-a manifestat ca un lider în orice formație unde n-ar fi activat. Poseda o tehnică impecabilă și un sunet pătrunzător și puternic. „Contemporanii apreciau abilitatea improvizatorică a lui ”Bunny” Berigan, precum și capacitatea sa de a interpreta balade sentimentale cu un sunet frumos și expresiv în registrul grav” [66].

Harry James (1916–1983) s-a născut în Albany. La 6 ani deja cânta bine la trompetă, iar la vârsta de 12 ani a fost angajat în orchestra circului. Prima colaborare serioasă a fost cea cu bandul lui Ben Pollack, iar în anul 1936 și-a început cariera profesională în cadrul big bandului lui Benny Goodman. Însuși Goodman i-a finanțat orchestra proprie în 1939. În concertul de debut al trupei lui Harry James a participat tânărul cântăreț Frank Sinatra [78].

La începutul anilor ’1940 cariera muzicianului s-a dezvoltat impetuos. G. T. Simon scrie că popularitatea lui Harry James creștea permanent, iar „în vara anului 1942 chiar a depășit pe cea a lui Glenn Miller” [124, p. 326]. Orchestra lui a înregistrat multe compoziții cu vocaliști celebri, precum Frank Sinatra, Doris Day, Dick Haymes, Helen Forrest ș. a. A evoluat ca trompetist până la sfârșitul vieții sale.

În calitate de interpret, Harry James s-a bucurat de o mare popularitate grație solo-urilor sale captivante și stilului de bravură care putea fi recunoscut din prima frază. În același timp, sunetul lui era „tare, frumos, cantabil” [124, p. 319], se distingea prin căldură și lirism, maniera sa interpretativă fiind un model pentru trompetiștii din epoca swingului. Toate acestea i-au adus lui Harry James reputația unuia dintre cei mai influenți trompetiști ai secolului XX.

Clark Terry (1920–2015) s-a născut în St. Louis, fiind al șaptelea copil din familia cu unsprezece copii. Prima sa ”trompetă” a făcut-o din furtunul de grădină. În timpul celui de-al doilea război mondial a activat în orchestra Trupelor Marine, apoi în combo-ul condus de Eddie Vinson. La sfârșitul anilor ’1940 și-a început activitatea în orchestrele lui ”Count” Basie și Duke Ellington, afirmându-se ca un artist de jazz de talie mondială. Clark Terry manifesta talentul de improvizație și simțul incomparabil al swingului. A fost trompetist cu o ambușură perfectă și o tehnică a respirației impecabilă, ce îi permitea să execute note extrem de acute. Poseda o sunare caldă, catifelată, înfrumusețată cu un *vibrato* foarte expresiv și divers. Se consideră pionier al fligornului. „A exercitat o influență pozitivă asupra unor muzicieni precum Miles Davis și Quincy Jones, ambii recunoscându-l pe Clark ca pe un exemplu formidabil în primele etape ale carierei lor” [25].

Clark Terry a participat la foarte multe proiecte artistice. A colaborat cu muzicieni de vază, cum ar fi Charlie Parker, Lester Young, Art Tatum, Earl Hines, Oscar Peterson, Quincy Jones, Jerry Mulligan, J. J. Johnson, Doc Severinsen, Bob Brookmeyer și mulți alții. A practicat diverse stiluri, inclusiv bebop și hard-bop, dar totuși a rămas fidel swingului pe care promova în anii ’1970–1980 împreună cu diverse big banduri, inclusiv cu cel pe care îl conducea – *Clark Terry's Big BAD Band*. În 1991 Clark Terry a fost introdus în *Aleea Gloriei* din St. Louis, iar în 2010, a primit un premiu *Grammy Lifetime Achievement*.

Anii ’1940 au marcat o schimbare stilistică substanțială în jazz. „Până în 1940, – scrie M. W. Stearns, – jazz-ul a atins suficientă putere și maturitate pentru a face o revoluție internă” [132, p. 126]. A venit un stil nou – bebop, care a apărut ca o dezvoltare logică a swingului, și totodată a deschis o perioadă a jazzului modern caracterizată printr-o mare diversitate a stilurilor, precum cool, hard-bop, modal jazz, free-jazz, jazz-rock, fusion etc. În rândul trompetiștilor celebri, reprezentanți și lideri ai curentelor moderne, se enumeră ”Dizzy” Gillespie, Miles Davis, Clifford Brown, ”Chet” Baker, Kenny Dorham, Freddy Hubbard, Don Cherry, Tedd Jones și mulți alții. Tendința spre renaștere a tradițiilor jazzului clasic și a swingului este reprezentată de trompetiștii Mainard Ferguson, Winton Marsalis ș. a. Fuziunea jazzului cu muzica etnică ce capătă formele foarte diverse, este legată de numele trompetistului Arturo Sandoval și urmașii lui.

”Dizzy” Gillespie (John Birks ”Dizzy” Gillespie, 1917–1993) a fost unul dintre cei mai mari muzicieni ai secolului XX care au marcat o pagină importantă în istoria jazzului. S-a născut în Cheraw, Carolina de Sud. A început să cânte la pian la vârsta de patru ani, a studiat trompeta la *Institutul Laurinburg* din Carolina de Nord. În adolescență a fost influențat de stilul trompetistul Roy Eldridge. În 1937 a ocupat locul lui R. Eldridge în formația condusă de Teddy Hill, după care a fost angajat în mai multe orchestre. În 1940 împreună cu toboșarul Kenny Clark și pianistul Thelonious Monk, a format în clubul *Minton’s Playhouse* un ansamblu la care în 1941 s-a alăturat saxofonistul Charlie Parker. În cadrul formației ce practica un stil nou bebop, au evoluat astfel de muzicieni ca pianistul Bud Powell, chitaristul Charlie Christian și alții. D. Gillespie a căpătat faima prin tehnica sa de pasaj ”amețitoare” și manieră improvizatorică explozivă, cu accente și pauze neașteptate și structuri armonice complexe. Uimea publicul prin comportamentul său scenic neobișnuit, costumele și pălăriile extravagante, renumita trompetă cu pavilionul curbat de 45 de grade și obrajii umflați în mod exagerat.

După 1946 stilul lui D. Gillespie a suferit unele schimbări: „a interpretat fraze mai lungi în optimi uniforme, nu au mai existat defecțiuni tehnice ocazionale întâlnite în înregistrările din 1945. [...] A cântat la fel de repede ca înainte, dar acum părea că poate crea pe trompetă orice

vrea și cum vrea, fără efort și fără defecte. De acum înainte, el a fost cu adevărat corifeu al jazzului!" [97, p. 253]. A colaborat practic cu toți muzicienii celebri ai timpului, având o mare influență asupra mai multor generații de jazzmani.

Miles Davis (1926–1991), alături de Louis Armstrong, Duke Ellington și Charlie Parker, este considerat a fi una din cele mai importante personalități care au pus bazele jazzului contemporan. S-a născut la 26 mai 1926 în orașul Alton (Illinois). La vârsta de 12 ani a început să studieze trompeta. În 1944 a fost înscris la renumita *Julliard School* din New York, iar în 1947 a fost invitat în ansamblul celebrului saxofonist Charlie Parker, înlocuind pe "Dizzy" Gillespie. În 1955 a creat formația proprie, evoluând împreună cu pianistul Red Garland, contrabasistul Paul Chambers, toboșarul Phillie Joe Jones și saxofoniștii veniți în diferiți ani: Sonny Rollins, John Coltrane și "Cannonball" Adderley. În anii '1960 componența ansamblului se schimba permanent și s-a stabilit în 1964, incluzând pe Herbie Hancock (pian), Ron Carter (contrabas), Tony Williams (tobe) și Wayne Shorter (saxofon). În anii '1970 M. Davis a început să utilizeze instrumente muzicale electrice, colaborând cu pianiștii "Chick" Corea și Joe Zavinul, chitaristul John McLaughlin, basistul Dave Holland, toboșarii Lenny White și Billy Cobham. În anii '1980 a invitat în formația sa pe tinerii muzicieni, precum saxofoniștii Kenny Garrett, Robert Berg, chitariștii John Scofield, Mike Stern, basistul Marcus Miller, toboșarul "Al" Foster [42].

Stilul trompetistic al lui M. Davis a evoluat în cursul anilor. La începutul carierei el imita maniera interpretativă a lui Gillespie, ulterior a creat un stil propriu deosebit, foarte laconic și rezervat, diametral opusă celei a lui "Dizzy". Conform caracterizării făcute de J. L. Collier, M. Davis prefera unele fraze scurte și pauze lungi, un timbru moale, folosea preponderent registru mediu, utiliza surdină sau o sunare abia auzită, apropiindu-se de microfon cu pâlnie, aplica tehnica supapelor semideschise și o intonație specifică instabilă (*Dirty tones*). Cercetătorul afirmă că toate acestea puteau fi inspirate de stilul lui Thelonious Monk sau chiar cauzate de posibilitățile tehnice modeste ale lui Davis. Totodată, cercetătorul presupune că „Davis în mod conștient dezvolta și consolida principiile sale artistice. De-a lungul anilor '50 și '60, nu a existat trompetist în jazz care nu ar fi fost influențat de Miles Davis" [97, p. 307].

M. Davis a acumulat în creația sa trăsăturile jazzului modern, demonstrând o predilecție spre mai multe stiluri, începând cu bebop și cool până la curentele stilistice experimentale, cum ar fi jazz-rock, fusion. El a fost printre primii jazzmani care au introdus în practică particularitățile jazzului modal. A manifestat și un anumit interes pentru "cel de-al treilea curent"

(*Third stream*). Grație lui M. Davis, rock-ul și alte genuri încadrate în conceptul de ”fuziune”, au devenit izvor de inspirație pentru jazzmanii contemporani.

Miles Davis a lansat zeci de albume, creând în 1959 cel mai vândut album de jazz din toate timpurile – *Kind of Blue*. Înregistrările lui Miles Davis au făcut parte din cele mai mari topuri de hituri. De șapte ori i-a fost înmânat premiul *Grammy*.

Clifford Brown (1930–1956) ocupă un loc important printre mari trompetiști de jazz. El a murit la vârsta de 26 de ani, și doar în ultimii patru ani a realizat înregistrări care au adus un mare aport în istoria jazzului. Cele mai bune lucrări ale sale au fost realizate în perioada de colaborare cu cvintetul lui Max Roach (1954–1956).

C. Brown a avut tehnica desăvârșită și ingeniozitatea strălucită. Auzul muzical ideal îi permitea să redea cele mai sofisticate armonii de bebop. Maniera lui se deosebește prin pronunțarea distinctă a sunetelor, chiar și în cele mai rapide tempouri. Fiind un maestru uimitor al bopului rapid, C. Brown se exprima perfect și în balade, captivând publicul prin timbrul catifelat al trompetei sale [108].

”Chet” Baker (Chesney ”Chet” Henry Baker, 1929–1988) a influențat mult dezvoltarea jazzului modern. A reușit să realizeze ideile lui Miles Davis în cool jazz, fiind primul trompetist alb ce practica acest stil. Revista *DownBeat* l-a numit pe ”Chet” Baker ”maestrul singuratic al tristeții” grație manierei sale de interpretare romantică, sensibilă și chiar naivă. Baker era un ”geniu al *pianissimo*-ului” și crea cu ușurință o atmosferă deosebit de emoționantă. Avea o tehnică filigrană, iar improvizațiile lui se asemănau cu o povestire lentă. Frazele erau logice și definite, îl atrăgeau lirismul, tonalitățile minore, tempourile moderate, armonia fină, subtilă. El putea introduce în lucrări cunoscute unele detalii inedite, așa încât originalul nu suferea, ci doar căpăta un suflu nou, proaspăt. ”Chet” Baker era un trompetist desăvârșit, dar avea și capacități vocale unice, unii critici spunând că el ”cântă cu sufletul”. Alții subliniau calitatea lui de ”a cânta cu vocea precum ar interpreta la trompetă și a interpreta la trompetă cum ar cânta cu vocea” [92].

Maynard Ferguson (Walter Maynard Ferguson, 1928–2006) este un celebru trompetist, lider al orchestrei, profesor. S-a născut la Verdun, Quebec (acum parte a Montrealului), Canada. A studiat muzică de la vârsta de patru ani, la 9 ani a început să cânte la cornet, mai târziu a stăpânit trompeta și alte instrumente de suflat. Și-a făcut studii muzicale la Conservatorul de Muzică din Montreal sub îndrumarea lui Bernard Baker. Mutându-se în Statele Unite în 1939, M. Ferguson a lucrat în câteva orchestre, inclusiv în cele ale lui Jimmy Dorsey și Charlie Barnett. A realizat mai multe înregistrări cu *Innovations Orchestra* a lui Stan Kenton. Din 1956 a fost angajat la *Birdland Dream Band* format de Morris Levy, a cântat într-un sextet. O perioadă

de timp locuia în India, fiind pasionat de învățăturile lui Krishnamurti, apoi în Anglia, iar în 1973 a revenit din nou la New York. La mijlocul anilor ’1970 s-a stabilit în Ojai, California.

M. Ferguson a practicat diferite stiluri muzicale, cum ar fi swing, rock, fuzion etc. În 1988 a format orchestra *Big Bop Nouveau* care a devenit trupa sa de turneu. Repertoriul grupului a inclus compoziții originale, aranjamente moderne ale standardelor de jazz, dar și fragmente din înregistrările din anii '1970. Era cunoscut pentru maniera sa interpretativă de neegalat, având sunetul clar și pătrunzător și interpretând cu ușurință cele mai înalte note. A colaborat cu muzicieni celebri, precum Slide Hampton, Don Ellis, Joe Zawinul, Joe Farrell, Bill Chase, ”Chick” Corea și mulți alții. A înregistrat 60 albume, de trei ori a fost nominalizat la premiul *Grammy*, de trei ori a fost numit *Trompetistul anului* conform revistei *DownBeat*. În 1992, Maynard Ferguson a fost introdus în *DownBeat Jazz Hall of Fame* [104].

Arturo Sandoval (n. 1949), originar din Cuba, este un reprezentant remarcabil al muzicii universale. A început să studieze trompeta academică la Școala Națională de Arte. La vârsta de 16 ani a făcut parte din *Orchestra Națională Cubaneză*. Fiind recrutat în armată, a cântat în *Orquestra Cubana de Musica Moderna*. Împreună cu Chucho Valdés a fondat bandul *Irakere* care în scurt timp a devenit cunoscut în toată lumea. A evoluat cu orchestrele simfonice din Londra și Sankt-Petersburg, a colaborat cu diferite vedete ale muzicii jazz și pop ca Woodie Herman, Herbie Hancock, Stan Getz, Dave Grusin, Tony Bennet, Paul Anca, Gloria Estefan, Celine Dion, Alicia Keys, Justin Timberlake ș. a. De-a lungul carierei sale, a câștigat zece premii *Grammy*, șase premii *Billboard* și un premiu *Emmy*.

Arturo Sandoval a reușit să îmbine jazzul cu muzica latinoamericană, îndeosebi cu cea cubaneză. A fost influențat de maniera interpretativă a unor muzicieni celebri precum Charlie Parker, Clifford Brown și ”Dizzy” Gillespie, cel din urmă devenindu-i mentor și coleg de scenă în numeroase concerte susținute în Europa și America. Este un interpret virtuoz, un improvizator iscusit și ingenios, posedă o tehnică unică de interpretare a notelor înalte. La fel de convingător este și în balade, stilul lui liric fiind emoțional și rafinat [62].

Wynton Learson Marsalis (n. 1961) este un trompetist și compozitor american. A fost născut în familia pianistului de jazz Ellis Marsalis. La vârsta de 6 ani a început să studieze trompeta, fiind pasionat atât de muzică academică, cât și de jazz. Fiind student al renumitei *Julliard School*, a cântat în ansamblul lui Art Blakey *Jazz Messengers*, mai târziu a evoluat în cadrul cvartetului împreună cu Herbie Hancock, Ron Carter și Tony Williams, după care și-a format cvintetul propriu. În ultima perioadă de timp este conducătorul artistic al celebrului *Jazz at Lincoln Center Orchestra*, un promotor al diverselor stiluri jazzistice.

Wynton Marsalis este un interpret de jazz ce posedă o manieră caldă specifică muzicienilor din New Orleans. El nu include în compozițiile sale elementele muzicii rock, și chiar a fost criticat pentru faptul că preferințele lui stilistice nu sunt atât de largi, el fiind inspirat de tradițiile lui L. Armstrong și D. Ellington [103]. Cu toate acestea, este un maestru și un expert recunoscut în lumea jazzului. Susține masterclass-uri și desfășoară o activitate pedagogică intensă. S-a manifestat și în calitate de compozitor, a compus atât compoziții de jazz, cât și creații în stil academic, precum piese camerale, muzică pentru filme și balete, oratoriul *Sânge pe câmpii* pentru care i-a fost decernat Premiul Pulitzer în domeniul muzicii (1997) [57].

Etapa actuală a dezvoltării jazzului se caracterizează printr-o mare diversitate a personalităților, precum și a curentelor stilistice. Neavând posibilitatea de a face nici o scurtă trecere în revistă a activității trompetiștilor de jazz, ne vom strădui să generalizăm câteva tendințe în acest domeniu. Astfel, la etapa actuală, pe de o parte, își continuă activitatea veteranii trompetei, ca Wynton Marsalis, Arturo Sandoval, Randy Brecker, Marcus Printup, James Morrison, Jon Faddis, iar, pe de altă parte, se manifestă activ o nouă generație de trompetiști cunoscuți la nivel mondial – printre ei se enumeră Christian Scott, Sean Jones, Adam Rapa, Tony Glausi (SUA), Emil Bîzgă (România – SUA), Jan van Duikeren, Ruud Breuls (Olanda), Vadim Eilenkrig, Ivan Vasiliev (Rusia) și mulți alții.

Printre trompetiști tineri se regăsesc cei care sunt adepți ai tradițiilor, inspirându-se din creația marilor maeștri ai jazzului clasic. O altă grupă de muzicieni ține să experimenteze în domeniul stilului, extinzând posibilitățile tehnice și expresive ale trompetei. O a treia tendință constă în pluralismul stilistic ce se manifestă prin combinarea diverselor direcții și curente (jazz timpuriu, swing, bebop, hard-bop, cool, soul jazz, modal jazz, free jazz, avangardă, fusion, rock, pop, world music, funk, smooth-jazz, hip-hop, acid-jazz, progresiv, crossover etc.). Încă o tendință se reflectă în interesul jazzmanilor pentru valorificarea muzicii etnice – celei orientale (indiene, arabe), africane, latinoamericane. Este de menționat și consolidarea educației în domeniu – ar fi de ajuns să numim unele instituții cu renume unde studiază jazzul (inclusiv trompeta): *Jazz at Lincoln Center* condus de W. Marsalis, *Berklee College of Music* din Boston, *The New School for Jazz and Contemporary Music* din New York sau *The Idyllwild Arts Academy* din Los Angeles etc.

1.4. Concluzii la capitolul 1

1. Trompeta ocupă un loc de frunte în muzică de jazz, fiind utilizată atât ca instrument solistic, cât și ca participant al ansamblurilor și orchestrelor. În perioada de după primului război mondial, în diferite banduri stradale și de dans a fost răspândit cornetul. Începând cu anii ’1920–

1930 el a fost înlocuit cu trompeta la care mai târziu s-a alăturat fligornul, iar apoi și trompeta-bas.

2. Tehnica interpretării la trompetă este destul de variată, instrumentul caracterizându-se prin executarea ușoară a pasajelor diatonice și cromatice, arpegiilor, frazelor melodice de lungă durată, diverselor articulații, *trill*, *tremolo*, *frullato*, *glissando* etc. În domeniul jazzului tehnica interpretării la trompetă are un specific aparte. Cele mai importante metode utilizate la trompeta de jazz sunt: articulații, procedee specifice de emitere a sunetului și ornamentele. În teză sunt evidențiate procedeele cele mai importante exemplificate prin demonstrarea fragmentelor din partiturile ale big bandurilor contemporane.

3. Rolul articulațiilor în procesul de interpretare în cadrul big bandului derivă din importanța majoră acordată sincronizării și clarității atacului sunetului, precum și a finalizării acestuia. Printre articulațiile principale ce se utilizează la trompeta de jazz, se remarcă *heavy staccato accent* (*tongue stop*), *legato tongue* (un procedeu intermediar între *legato* și *détaché*), *heavy accent* etc. Sunetele de obicei sunt oprite cu ajutorul limbii, fiind astfel prescurtate în comparație cu practica solistică. Cu toate acestea, sunt folosite și diferite tipuri de *glissando*, atât la începerea sunetelor (*long gliss up, short gliss up*, *scoop*, *squeeze*, *long lift*, *short lift*, *drop*), cât și la sfârșitul lor (în afară de *glissando* obișnuit ce leagă două sunete diferite, întâlnim astfel de procedee ca *short fall*, *short spill*, *short gliss down*, *doit*, *bend*).

4. Calitatea sunării la trompeta de jazz poate fi colorată atât cu implementarea diverselor surdine, cât și prin unele procedee speciale de emitere a sunetului ca *vibrato*, *frullato* (*flutter-tonguing*), hârâit (*growl*-efect). Pentru a diversifica sunetul, în muzica de jazz este folosit și un procedeu de ”poziții false” (*false-finger*). Printre ornamentele se evidențiază *trill* și varietățile lui specifice (*shake*, *wide shake*, *lip trill*, *wide lip trill*), mordent, *gruppetto* (*turn*), *flip*, diferite apogiaturi (inclusiv cele cu *ghost note*) etc.

5. Trompetiștii au adus o contribuție extrem de importantă în istoria jazzului mondial, determinând uneori căile dezvoltării stilistice a acestuia. La etapa constituirii jazzului clasic (anii ’1910–1920) s-au evidențiat cornetiștii ”Buddy” Bolden, ”King” Oliver, Freddie Keppard ș. a. În perioada de tranziție de la jazzul clasic la swing (anii '1920–1930) s-au manifestat ”Bix” Beiderbeck, ”Bubber” Miley, ”Red” Allen, ”Cootie” Williams, Rex Stewart. Un loc aparte aparține geniului jazzului Louis Armstrong, reprezentantul strălucit al stilului clasic care a adus un aport semnificativ și la dezvoltarea swingului.

6. În perioada de swing (anii ’1930–1940) soarta trompetiștilor, într-un fel sau altul, a fost legată de big banduri. Pe de o parte, ei au determinat stilul orchestrelor cu renume ale timpului, iar pe de alta, mulți dintre ei și-au găsit locul în istorie anume grație bandurilor în cadrul cărora

și-au dezvoltat și promovat talentul și măiestria. Grupul de trompete s-a stabilizat din punctul de vedere al numărului de instrumente și funcțiilor orchestrale, iar soliștii-trompetiști au perfecționat arta improvizației individuale. Perioada de înflorire a swingului a adus faima interpreților la trompetă și fligorn, cum ar fi Roy Eldridge, ”Bunny” Berigan, ”Buck” Clayton, Harry James, “Snooky” Young, Clark Terry ș. a. Unii dintre ei au devenit mari maeștri, activând în decursul multor decenii și influențând generații noi de muzicieni.

7. A doua jumătate a anilor ’1940 a constituit o perioadă de cotitură în istoria jazzului universal, aducând dezvoltarea stilurilor noi, precum bebop, cool, hard-bop, modal-jazz. Ulterior, în anii ’1960–1970 au apărut curente stilistice ce au îmbinat particularitățile jazzului cu cele ale muzicii rock (jazz-rock, fusion). Evoluția jazzului modern a fost datorată inclusiv activității unor trompetiști celebri, precum ”Dizzy” Gillespie, Miles Davis, Clifford Brown, ”Chet” Baker, Kenny Dorham, Freddy Hubbard, Don Cherry, Tedd Jones și alții.

8. Perioada contemporană este caracterizată printr-o mare diversitate în ceea ce privește stiluri și personalități. Alături de trompetiști de generație medie, se manifestă activ tinerii muzicieni care aduc în arta jazzului un spirit de inovație, combinând formele tradiționale cu cele experimentale. Clasele de trompetă activează în instituțiile de învățământ și centrele cultural-educaționale precum *Jazz at Lincoln Center*, *Thelonious Monk Institute of Jazz*, organizația non-profit *SFJAZZ* etc. a căror misiune este de a asigura înflorirea jazzului și de a promova acest gen de artă în secolul XXI. Noile tendințe în acest domeniu pot constitui un obiect de studiu aparte.

2. ORCHESTRA DE JAZZ: EVOLUȚIA ȘI ROLUL TROMPETEI

2.1. Orchestrele de jazz din prima jumătate a secolului al XX-lea

Trompeta este inclusă în diverse ansambluri de jazz și componențe orchestrale încă de la apariția acestora. Premisele au fost create în Statele Unite ale Americii la sfârșitul secolului al XIX-lea, după terminarea războiului civil și desființarea fanfarelor militare, când au apărut orchestrele afroamericanilor, precum *country-bands*, *marching-bands*, *street-bands*, în care printre celelalte instrumente de alamă, au fost adesea folosite două trompete ce cântau în terță. Tradițiile jazzului arhaic au fost ulterior adoptate și dezvoltate de către orchestrele de jazz din New Orleans, unde trompeta ocupa un loc important. Luptând în ”bătăliile” orchestrelor de stradă, evoluând în teatrele și dansingurile din New Orleans, Chicago, Kansas-City, Charleston, Memphis, St. Louis și alte orașe, muzicienii cizelau un nou stil muzical numit *New Orleans*.

Printre orchestrele din prima generație a fost formația *Buddy Bolden's Ragtime Band* creată de trompetistul virtuoz, ”regele cornetului” ”Buddy” Bolden [64]. Se consideră că această orchestră a fost primul jazz band important al afroamericanilor din așa-numita ”perioadă clasică”. Cu bandul lui Bolden concura orchestra creolă *Olympia Band*, în care au lucrat cornetiștii Freddie Keppard și Joe ”King” Oliver. Dezvoltarea jazzului din această perioadă a fost influențată de formația *King Oliver's Creole Jazz Band* cu participarea cornetiștilor Joe ”King” Oliver și viitoarei legende a jazzului mondial Louis Armstrong. O mare faimă a căpătat trupa albă *Original Dixieland Jass Band* condusă de trompetistul ”Nick” LaRocca – anume acestei formații îi aparțin primele înregistrări ale muzicii de jazz în istorie efectuate în 1917.

Stilul *New Orleans* se remarca prin înaltă măiestrie a improvizației colective: muzicienii-virtuozi interpretau simultan diferite melodii, ceea ce se asemăna cu o competiție creativă. După cum scrie W. Sargeant, în orchestrele din această perioadă „componența ansamblului nu era constantă, instrumentele și grupurile instrumentale nu aveau funcții stabilite” [127, p. 225]. Treptat, în orchestre au început să fie formate secțiile instrumentale: mai întâi cea ritmică, apoi secția instrumentelor melodice. Astfel a apărut un trio de aerofone – clarinet, cornet (trompetă) și trombon. Cornetului sau trompetei care se distingeau prin cel mai puternic sunet, de regulă, li se încredința expunerea melodiei principale. Clarinetul și trombonul interpretau diverse contrapuncte: trombonistul executa o variantă mai simplificată a temei, iar clarinetistul reda linia melodică ondulată, înfrumusețând-o cu diverse pasaje. J. L. Collier menționează că „în orchestrele negri și albe din New Orleans, se respecta principiul 'diviziunii muncii', când trombonul cânta în registrul grav, fără a se intercala cu partida trompetei, iar clarinetul evita intersecțiile cu ea, cântând în registrul acut” [97, p. 110].

Stilistica jazzului din New Orleans care a atins apogeul dezvoltării sale în anii ’1920, a influențat stilul hot jazz (”jazzul fierbinte”), asociat cu numele marelui trompetist Louis Armstrong. Creația lui L. Armstrong și altor muzicieni din ”cel de-al doilea val din New Orleans”, s-a desfășurat în Chicago, unde mulți dintre ei s-au mutat la hotarul anilor 1920–1930, odată cu declanșarea Marii crize economice.

L. Armstrong a fost inițiatorul noului concept al interpretării în ansamblu, trecând de la improvizația colectivă la partidele solistice individuale. Modul de interpretare a solo-urilor improvizatorice era deosebit de expresiv. După cum scrie V. Konen, „interpreții ’fierbinți’ au adus în jazz intonații de blues și efecte orchestrale neobișnuite” [98, p. 240]. L. Armstrong a dezvoltat acest stil, cântând în orchestra lui Fletcher Henderson și apoi în propriile banduri, cum ar fi *Louis Armstrong and his Hot Five* și *Louis Armstrong and his Hot Seven*. „Anume în ’jazzul fierbinte’, – afirmă V. Konen, – s-a format o uimitoare factură polifonizată care a îmbogățit în mod semnificativ arsenalul modern al consunărilor muzicale” [ibidem]. Sonoritatea polifonică se crea datorită faptului că unul dintre instrumentele melodice (de obicei, trompeta) interpreta variațiuni pe temă, iar celelalte instrumente (cel mai frecvent clarinetul și trombonul) cântau improvizații. În pasajele improvizatorice se foloseau arpegii, triolete, diverse ornamentări proprii tehnicii variaționale europene. Compozițiile s-au bazat pe ritmuri europene și pe sincope în stilul de ragtime. Printre procedeele specifice folosite de trompetiști, se remarcă unele *vibrato* rapide la sfârșiturile frazelor, specifice pentru modul de interpretare din New Orleans. Stilul orchestral timpuriu mai este cunoscut ca dixieland[8] – cuvântul folosit pentru prima dată în denumirea colectivului *Original Dixieland Jass Band.*

Începând cu anii ’1920 au făcut apariția formații noi numite big banduri – orchestre de jazz mari care, după cum afirmă W. Sargeant, aveau o componență instrumentală destul de bine definită și un arsenal de mijloace de expresivitate deja stabilit. „Pentru acest tip de orchestră – nordic (sau occidental) – căreia i-a fost destinat să devină etalonul componenței instrumentale a jazz bandului din anii ’1920 și până în prezent, a fost caracteristic un număr de participanți mai mult sau mai puțin stabil – de la opt până la cincisprezece persoane, în cazuri rare depășindu-se aceste limite. Componența completă a orchestrei presupunea prezența a trei grupuri instrumentale. [...] Orchestra de jazz cuprindea: grupul de alamă, grupul instrumentelor cu ancie și ritm-grupul. Grupul de alamă includea de obicei două-trei trompete și două-trei tromboane;

[8] Dixie Land (traducerea exactă: Țara Dixie) este numele simbolic al statelor sudice ale SUA înainte de Războiul civil. Termenul *dixieland* aplicat jazzului s-a păstrat până în prezent, dar nu toți muzicienii îl folosesc, unii preferă expresiile ”jazzul classic” sau ”jazzul tradițional”. La mijlocul anilor ’1940, după terminarea perioadei de swing, dixieland a trecut printr-o scurtă renaștere. El a fost diferit de cel din New Orleans, fiind cântat de muzicieni din noua generație, mai echipați din punct de vedere tehnic și posedând o nouă viziune asupra tradiției muzicale.

grupul instrumentelor cu ancie – de la două la patru (mai des – un cvartet) saxofoane și clarinet" [127, p. 184]. Conducătorii orchestrelor au fost în mare parte muzicieni negri bine educați, precum Fletcher Henderson, Duke Ellington, Claude Hopkins, Don Redman, Luis Russell, puțin mai târziu – "Count" Basie, "Chick" Webb, Jimmy Lansford. În creația big bandurilor maturiza treptat un nou stil – swing.

Anii '1930 au adus modificări semnificative în componența orchestrelor și distribuția funcțiilor instrumentelor. Denumirea "big band" (în traducere – "orchestra mare") nu însemna o componență foarte numeroasă. După cum scrie E. Ovcinnikov, „mult mai important era nu atât extinderea componenței, cât stabilirea unor relații între instrumente, care erau diferite în comparație cu jazzul clasic. Ele au obținut și alte funcții în rezultatul unirii lor în grupuri, fiecare având propria partidă. [...] În cadrul noului stil, s-au format noi principii de interpretare, de cântare în ansamblu, a apărut o altă factură a expunerii materialului" [111, p. 162].

Caracterizând noile funcții ale instrumentelor, V. Konen subliniază folosirea tehnicii responsoriale în materialul orchestral: „Patru saxofoane cântau melodia, iar alămurile executau funcția celei de-a doua voci, cu excepția cazurilor în care trei trompete și două tromboane interpretau două linii diferite într-o factură contrapunctică. Pe această cale, s-au format, pas cu pas, procedeele tipice pentru swing bazate pe principiul antifonic specific muzicii africane. [...] Grupurile instrumentelor de lemn și de alamă păreau că "și-aruncă" necontenit una alteia aceleași fraze muzicale, improvizând variații interminabile pe acestea" [98, p. 307-308].

Unul dintre primele big banduri a fost creat în 1923 de pianistul și aranjorul afroamerican Fletcher Henderson. J. L. Collier observă că în primele aranjamente făcute pentru această orchestră de către Don Redman, predominau „succesiunile solo-urilor și expunerilor simple ale melodiei în diferite secțiuni orchestrale, fiind bazate pe armonii tradiționale. Dar în curând Redman a elaborat un principiu esențial care funcționează până în prezent în big banduri: împărțirea orchestrei în secțiunea de saxofoane și cea a instrumentelor de alamă și contrapunerea lor. (Mai târziu, când componențele orchestrelor au devenit mai mari, secțiunea de alamă uneori se împărțea în trompete și tromboane). [...] Esența modelului propus de Redman consta în faptul că un secțiune să țină linia melodică principală sau *riff*-ul principal, iar celălalta să-i răspundă în pauze sau să sublinieze melodia prin figuri ritmice scurte. [...] Mai mult decât atât, Redman a scris unele 'solo' deja nu pentru un singur instrument, ci pentru secțiunile orchestrale – acestea au fost variațiuni pe temă principală sub formă de chorusuri improvizatorice pe care el le-a armonizat pentru secțiunea de saxofoane și pentru cea de alamă" [97, p. 147].

Potrivit lui G. T. Simon, „contribuția lui Fletcher Henderson la dezvoltarea big bandurilor este cu adevărat enormă. Ea de fapt constă nu atât în conducerea orchestrelor din anii '30 și '40,

cât în formarea însuși stilului big bandurilor din anii ’20 și la începutul anilor ’30 – stilul care a fost folosit apoi de Benny Goodman și care a marcat începutul erei swingului. [...] Stilul lui Henderson se caracteriza printr-o simplitate iluzorie. El se baza pe apeluri între alămurile ascuțite și saxofoanele plenisone, și dacă reprezentanții primului grup expuneau tema în ansamblu în pasajele introductive și finale, atunci al doilea grup crea un fundal sub formă de ’riff-uri’ ritmate echilibrate. Apoi el inversa această procedură” [124, p. 291–292].

Vorbind despre orchestrele din epoca swingului, trebuie evidențiat în primul rând big bandurile sub conducerea celebrului pianist și compozitor Duke Ellington care a început activitatea sa în calitate de bandleader al formației *Washingtonians* la începutul anilor ’1920. În prima componență a trupei lui D. Ellington s-au remarcat în mod special doi interpreți la instrumente aerofone: clarinetistul Sidney Bechet și trompetistul James ”Bubber” Miley. Miley a însușit de la ”Sy” Oliver maniera de blues, *growl*-efecte, folosind și surdine – „aceste procedee el le-a transmis și tromboniștilor Charlie Irvis și Joe ’Tricky Sam’ Nanton, după care sunarea orchestrei a fost supranumită ’efectul lui Ellington’” [97, p. 187]. În 1928 formația a fost numită *Duke Ellington and His Orchestra*, iar în componența ei au mai fost angajați doi trompetiști, unul dintre care a fost remarcabilul muzician ”Cootie” Williams. Un rol deosebit în evoluția orchestrei l-a jucat Juan Tizol, trombonistul și aranjorul strălucit, autorul pieselor *Caravan* și *Perdido*. Puțin mai târziu, D. Ellington a început să colaboreze cu aranjorul Billy Strayhorn (autorul celebrei piese *Take the 'A' Train*).

D. Ellington s-a înscris în istoria jazzului orchestral ca un mare inovator. El a inițiat unele concepte stilistice noi, precum *jungle style* (”stilul junglei”), *mood style* (”stilul dispoziției”). Autor al compozițiilor de formă amplă (concerte, suite, fantezii), el dezvolta un *concert style* (”stil concertant”) în care se simte influența muzicii academice. În afară de această, a devenit unul dintre fondatorii stilului latino-american în jazz. Muzica lui D. Ellington se distinge prin originalitate și ingeniozitate. Potrivit lui M. Neishuller, „era necesar să o asculți cu atenție, ca și muzica clasică – a fost atât de informativă după sunarea sa originală, diferindu-se izbitor de muzica interpretată de numeroasele orchestre din acea vreme. Muzica lui Ellington a absorbit nu numai ritmurile afro-americane, modul de blues și melodicitatea folclorului, ci și realizările muzicii clasice a timpului său, în special, a impresioniștilor (Ravel, Debussy)” [110].

J. L. Collier remarcă că D. Ellington care era înzestrat cu talentul de a desena, avea un simț rar și al coloritului muzical. El a experimentat permanent cu sunetul, folosind alămurile cu surdină (în special, pentru atingerea efectului *growl*), instrumentele netradiționale pentru jazz (de exemplu, bas-clarinetul). „D. Ellington – scrie J. L. Collier, – stăpânea perfect disonanța. Oricare combinație armonică, chiar și cea mai ascuțită, la el nu deranja auzul, pentru că avea o

încărcătură expresivă proprie. În piesa *The Saddest Tale*, Harry Carney interpretează un solo la bas-clarinet pe fundalul trompetelor cu surdină. În acelaşi timp sunarea nu este una iritantă. Un simţ rafinat al armoniei, în combinaţie cu senzaţia coloristică, a dat lui Ellington un avantaj imens în crearea muzicii orchestrale" [97, p. 190].

Cea mai bună componenţă a orchestrei lui D. Ellington este considerată cea a anilor '1940, atunci când însuşi Ellington era în apogeul ascensiunii sale, iar bandul lui includea un ritm-grup puternic şi solişti excelenţi – saxofoniştii Johnny Hodges şi Harry Carney, clarinetistul Barney Bigard, cornetistul Rex Stewart, trompetistul "Cootie" Williams, tromboniştii Joe Nanton şi Juan Tizol. Mai târziu orchestra a fost extinsă până la şase trompete şi patru tromboane, ceea ce se explica prin necesitatea de a aranja acorduri complexe. Acest moment a coincis cu sfârşitul erei big bandurilor legat de mai mulţi factori, şi nu în ultimul rând, cel economic: după cel de al doilea război mondial, producţia de înregistrări a fost întreruptă, arenda sălilor de dans s-a scumpit, iar întreţinerea orchestrelor mari a devenit prea costisitoare. În condiţiile crizei financiare, D. Ellington a încercat să salveze orchestra, sprijinind-o din contul onorariilor sale de compozitor, dar la începutul anilor '1950 big bandul său, totuşi, şi-a încetinit activitatea pentru o anumită perioadă. Cu toate acestea, el nu a dispărut complet. Reînviată în 1956, orchestra lui Duke Ellington a căpătat o nouă putere, întreprinzând numeroase turnee concertistice şi făcând un număr mare de înregistrări.

În anii '1930 pe scena de jazz a apărut un alt big band celebru, precum cel al pianistului "Count" Basie. În 1935 Basie a creat un grup din nouă muzicieni, însă în scurt timp a extins componenţa lui până la cincisprezece participanţi, punând un accent deosebit pe grupul instrumentelor de alamă. „Am dorit, – a spus C. Basie într-un interviu, – ca 15 oameni să se gândească şi se cânte la fel, astfel încât aceste 4 trompete şi 3 tromboane să înţeapă cu adevărata putere şi foc. [...] Şi vreau să spun că dacă fiecare notă la alămuri nu are propriul ei sens exact şi clar, dacă ele doar ţipă şi deranjează auzul, atunci trebuie făcute imediat unele schimbări" [Cit. după: 132].

Evoluările şi înregistrările de la sfârşitul anilor '1930 au adus bandului lui Basie o mare popularitate. „Orchestra lui, – scrie M. Neishuller, – a atras oamenii prin energie nestăvilită şi, în acelaşi timp, prin sinceritate, lejeritate elegantă în interpretare şi printr-un swing puternic. Tehnica sofisticată a interpreţilor a fost firească şi accesibilă maselor largi de dansatori şi ascultători" [109]. La sfârşitul anilor '1940, din motive financiare, C. Basie a fost nevoit să desfiinţeze orchestra, dar în 1952 a reunit-o din nou. Spre mijlocul anilor '1950 *Count Basie Orchestra* a devenit unul dintre cele mai bune big banduri ale swingului.

Orchestra lui C. Basie este foarte longevivă, continuând activitatea sa și după moartea conducătorului său în 1984. A colaborat cu cei mai proeminenți soliști ai timpului său, cum ar fi saxofoniștii Lester Young, Eddie ”Lockjaw” Davis, Frank Wess, Frank Foster, Marshall Royal, Paul Gonzalves, bateristul Buddy Rich, vocaliștii Jimmy Rushing, Billie Holiday, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Ray Charles și alții. De-a lungul anilor, din componența orchestrei făceau parte vestiții trompetiști ”Buck” Clayton, Thad Jones, ”Snooky” Young, Joe Newman, Clark Terry. Cu orchestra lui ”Count” Basie au lucrat diferiți aranjori, precum Eddie Durham, Allyn Ferguson, Frank Foster, Ernie Wilkins, Benny Carter, Thad Jones, Neal Hefti și Quincy Jones. În afară de această, muzicienii au folosit cu virtuozitate așa-numita tehnică *head-riff* (literalmente, ”*riff* luat din cap”, o frază în unison improvizată, care alternează de multe ori la saxofoane și alămuri). Aceasta a fost posibil grație faptului că aproape toți muzicienii au fost jazzmani excepționali, ceea ce le-a permis, interpretând piese rapide, să improvizeze *riff*-uri ”din mers” [132].

Anul 1935 a fost marcat de creșterea bruscă a popularității orchestrei ”regelui swingului”, clarinetistului Benny Goodman – primul bandleader alb care a deschis de fapt epoca orchestrelor de swing. Potrivit caracterizării lui V. Ovcinnikov, „Benny Goodman a reușit să creeze o orchestră excelentă, în interpretarea căreia se îmbinau o concordanță uimitoare în *tutti*, finețea nuanțelor și a frazării, simțul swingului, *drive*-ul, tehnica *riff*-urilor, *off-beat*” [63, p. 203-204]. În același timp, „Goodman a încercat să obțină un efect artistic maxim cu mijloace destul de modeste. El considera că componența din zece persoane, dar formată din muzicieni profesioniști care se înțeleg bine reciproc, este suficientă pentru a crea o compoziție desăvârșită, interesantă din punct de vedere artistic” [111, p. 205]. Sincronicitatea interpretării orchestrale se atingea datorită nivelului înalt de profesionalism al muzicienilor.

Unul dintre punctele forte ale compozițiilor lui B. Goodman a fost calitatea excelentă a aranjamentelor, acestea remarcându-se prin unitatea partidelor orchestrale și solistice, una dintre care părea a fi o continuare firească a celeilalte. Accentul era pus pe cântarea colectivă utilizând partidele scrise dinainte și pe improvizațiile episodice. După cum scrie M. W. Stearns, B. Goodman a folosit în mod activ competiția între secțiile instrumentale: „Grupurile de alămuri și saxofoane în ’swing-bandul’ lui Benny Goodman din anii 1930 în mod constant făceau schimb de fraze muzicale” [132, p. 8].

B. Goodman a fost primul care a adus orchestra de jazz pe scena academică, evoluând la Carnegie Hall din New York, în 1938, inițiind astfel așa-numitul ”jazz filarmonic”. Adresându-se la muzica academică, el a creat o serie de transcrieri jazzistice ale pieselor din repertoriul

clasic, deschizând calea pentru experimente în această direcție (stilurile progresiv, third stream, baroc-jazz).

Una dintre orchestre din epoca swingului care se bucură de o enormă popularitate, este orchestra lui trombonistul și aranjorul Glenn Miller. Organizat în 1937, big bandul activează până în prezent[9], păstrând numele conducătorului său care a dispărut în 1944 în timpul ce zbura într-un avion mic peste La Manche. *Glenn Miller Orchestra* a fost renumită în primul rând prin compozițiile sale memorabile cum ar fi *Moonlight Serenade*, *In the Mood*, *Chattanooga Choo Choo*, *Tuxedo Junction* etc. care au devenit hiturile swingului orchestral. Gradul de popularitate a orchestrei a crescut brusc după participarea ei în filmele *Serenada Văii Însorite* (1941) și *Soțiile orchestranților* (1942).

Repertoriul orchestrei cuprindea atât balade lirico-romantice, cât și piese rapide, care ulterior au fost atribuite stilului de dans jive. Rolul aranjorilor îl realizau însuși Glenn Miller, precum și Bill Finegan, Jerry Gray. În partiturile orchestrei au fost folosite în mod activ toate atributele big bandurilor timpului, precum dialogurile grupurilor orchestrale, tehnica *riff*-urilor etc. Un colorit aparte îi confereau inovațiile lui G. Miller, printre care mărirea numărului saxofoanelor până la cinci și introducerea clarinetului în calitate de voce superioară în grupul de saxofoane, producând o sunare deosebită – așa-numitul ”cristal-chorus” [124, p. 419–420].

După sfârșitul epocii big bandurilor, în lumea jazzului au început să se producă unele schimbări. Pe de o parte, au apărut componențe mici – combo-uri în cadrul cărora era încă practicat swingul, dar deja se cristaliza un nou stil – bebop. Pe de alta, la sfârșitul anilor ’1930 a fost observată renașterea dixieland-ului. Totuși, big bandurile nu au dispărut din scena mondială: încă și-au continuat activitatea orchestrele lui Duke Ellington, ”Count” Basie, Glenn Miller, dar au fost organizate și big banduri noi.

În 1946, a fost înființat primul big band al trompetistului ”Dizzy” Gillespie. „El a mers împotriva curentului – la acea vreme epoca unor orchestre mari de jazz deja a trecut, – scrie J. L. Collier. – Totuși, Gillespie a reușit să mențină existența colectivului său timp de patru ani, reușind să facă mai multe înregistrări care sunt exemple excelente de bebop pentru o orchestră mare” [97, p. 253]. Una din particularitățile stilului orchestral al big bandului lui D. Gillespie a fost combinarea orchestrației de jazz, improvizației în stil bebop și ritmurilor afro-cubaneze. El l-a adus în orchestră pe Chano Pozo – un interpret la tobele latino-americane, după care partidele de bongos și conga au început să fie folosite pe larg în practica orchestrală. „Cele mai faimoase înregistrări ale big bandului lui Gillespie sunt ’Cubana Be’ și ’Cubana Bop’ ai căror aranjori au

[9] Actualmente există câteva orchestre licențiate care au împărțit ”sferele de competență” în ceea ce privește promovarea repertoriului lui Glenn Miller în cadrul turneelor prin toată lumea.

fost George Russell și Gillespie. Astăzi, formele latino-americane în jazz au devenit obișnuite, dar atunci au fost o noutate", – afirmă J. L. Collier [97, p. 253]. Printre alte compoziții celebre create de D. Gillespie pentru big band, sunt *Night In Tunisia*, *Con Alma*, *Bebop*, *Salt Peanuts*, *Dizzy Atmosphere*, *Groovin' High*, *Woody'n You*, *Blue N'Boogie*.

În compozițiile orchestrei accentul nu era pus pe grupurile instrumentale, ci pe măiestria interpretativă a unor soliști-improvizatori, cum ar fi saxofoniștii James Moody, Cecil Payne, Yusef Lateef, John Coltrane, Jimmy Heath, Paul Gonsalves, trombonistul Jay Jay Johnson, vibrafonistul Milt Jackson, precum și trompetiștii Jon Faddis, Arturo Sandoval, Wynton Marsalis, pe care maestrul le-a considerat drept discipolii săi.

În 1956, "Dizzy" Gillespie împreună cu trompetistul și aranjorul Quincy Jones, cu sprijinul Departamentului de Stat al SUA, a organizat un alt big band, iar de la mijlocul anilor '1960 periodic aduna orchestra *Reunion Big Band*. În anii '1980 conducea big bandurile *Dream Band* și *United Nations Orchestra* cu participarea trompetiștilor Arturo Sandoval și Claudio Roditi [81].

Europa din prima jumătate a sec. XX nu putea să nu simtă și ea un suflu al jazzului venit din America. În mai multe surse găsim informații foarte limitate, uneori indirecte, despre apariția focarelor jazzului european. Astfel, aflăm despre orchestrele din Germania (Orchestra lui Marek Weber, *Weintraubs Syncopators*), din Polonia (orchestra adunată de Eddie Rozner). În Cehoslovacia în 1939 a fost creată orchestra a lui Karel Vlach orientată spre swing și sonoritatea orchestrei lui Benny Goodman [119]. În perioada de înainte și din timpul celui de-al doilea război mondial condițiile politice și sociale nu permiteau dezvoltarea acestui gen de muzică (în unele țări ca Germania sau Italia el a fost chiar interzis). Este cunoscut faptul că orchestra lui E. Rozner în componență completă s-a refugiat în Bielorusia în 1939 [123]. Un alt fugar din Polonia, Henryk Wars (Warszawsky), supranumit în Varșovia antebelică "regele jazzului polonez", s-a stabilit în Ucraina și a organizat un big band la Lviv [73].

În România jazzul a apărut în anii '1920, pionierul în acest domeniu fiind saxofonistul Emil Berindei (1898–1963), proaspăt întors de la studiile universitare urmate la Londra. El a creat formația *The Hot Chaps* „chemată să cânte la începutul anului 1926 în studio" [4]. În ceea ce privește jazzul orchestral, același Emil Berindei „a fost nelipsit din emisiunile muzicale ale radioului, ca dirijor al big bandului 'Jazzul telefoanelor'" [15]. Putem presupune de asemenea că în acest domeniu, într-un fel sau altul, a activat și Teddy Cosma care „a marcat perioada interbelică, din postura de dirijor al Orchestrei Radio" [4].

Observând unele tendințe ale globalizării, este imposibil să nu menționăm primele încercări în domeniul jazzului din Rusia și din alte republici ale fostei URSS. Enumerăm doar

cele mai semnificative din ele: anii ’1920 – orchestra din Moscova *AMA-Jazz* a pianistului A. Ţfasman, orchestra din Leningrad a lui L. Tepliţki, *Jazz-capela* din Leningrad a lui G. Landsberg şi B. Krupîşev, *TEA-Jazz*, organizat de L. Utiosov şi trompetistul Ia. Skomorovski; anii ’1930 – orchestra compozitorului şi aranjorului A. Varlamov care a evoluat un anumit timp cu cântăreaţa de culoare Celestina Kool, Jazz-orchestra de Stat a lui M. Blanter şi V. Knuşevitki, orchestra Comitetului Radiodifuziunii Unionale sub conducerea lui A. Varlamov şi apoi A. Ţfasman, Orchestra Radiodifuziunii din Leningrad condusă de N. Minh [67, 105].

La sfârşitul anilor ’1930, după cum deja a fost menţionat, şi-au desfăşurat activitatea Orchestra de jazz a RSS Bielorusia sub conducerea lui E. Rozner şi a orchestra Tea-jazz din Lviv condusă de H. Wars [94]. În afară de acestea, au apărut Jazz-orchestrele de stat din Azerbaidjan (T. Kuliev), Armenia (A. Aivazyan), Georgia (R. Gabicivadze). Muzicienii din URSS erau dornici să înveţe din experienţa occidentală, dar nu puteau depăşi barierele stabilite de politica dură a statului în domeniul artei, ceea ce a influenţat repertoriul şi stilul orchestrelor: în prima jumătate a secolului al XX-lea aici, în cea mai mare parte, activau colective a căror creaţie se încadra în aşa-numitul ”simfojazz” cu un repertoriu de cântece şi dansuri. Cea mai aproape de standardele big bandurilor a fost orchestra trompetistului şi band-liderului Eddie Rozner care a lucrat în perioada interbelică în Germania şi Polonia.

La începutul anilor ’1940 la Chişinău a fost înfiinţată orchestra de jazz (cunoscută ulterior sub numele *Bucuria*) sub conducerea trompetistului, dirijorului şi compozitorului talentat Şico Aranov (Aranovici) care a stat la originile jazzului orchestral din ţara noastră [129; 134; 145]. După cum susţine V. Tcacenco, Ş. Aranov, fiind un cunoscător renumit al jazzului, a lucrat cu mai multe orchestre bucureştene, precum cele de la cinematografele *Capitol*, *Trianon*, *Regal*, *City*, *Corso*. Întorcându-se din Bucureşti, a fost angajat în formaţia de muzică uşoară a cinematografului *Orpheum* condusă de Charles Breitburd, iar „în mai 1941, prin ordinul publicat privind organizarea orchestrei de jazz a Filarmonicii de Stat din Moldova, muzicianul în vârstă de 36 de ani a fost numit conducător al colectivului nou creat” [134, p. 76].

În 1942 orchestra a fost evacuată în oraşul uzbek Kokand. În anii celui de-al doilea război mondial a făcut multe turnee în Asia Centrală, Extremul Orient, Ural, Siberia, oraşele Rusiei Centrale [129], a evoluat şi pe linia frontului. În 1942 la Arhanghelsk orchestra a cântat pentru piloţii americani şi britanici care au însoţit caravane de arme din Marea Britanie. În repertoriul bandului au fost incluse atât lucrări bazate pe elemente folclorice şi cântece patriotice, cât şi piese de jazz din repertoriul universal. La sfârşitul războiului, în 1944 formaţia s-a întors la Chişinău, iar „în 1948, ca urmare a derulării campaniei de combatere a cosmopolitismului, orchestra a fost desfiinţată” [17, p. 78], reluându-şi activitatea doar în 1956.

2.2. Big bandurile din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI

Noile condiții social-economice de după cel de-al doilea război mondial au schimbat situația în domeniul orchestrelor mari de jazz. Unele dintre ele și-au încetat activitatea, altele încercau să supraviețuiască, adaptându-se noilor cerințe ale managerilor și publicului. În același timp, în ciuda dificultăților, la începutul anilor ’1950 se remarcă unele semne de renaștere a big bandurilor. În această perioadă au continuat să activeze orchestrele lui B. Goodman, C. Basie, D. Gillespie, D. Ellington, G. Miller, L. Hampton, au apărut și noi colective (de exemplu, orchestra celebrului baterist Buddy Rich – *Buddy Rich Big Band*), care au continuat tradițiile genului. Alături de ele s-au manifestat trupe tinere al căror stil era diferit de cel al predecesorilor. Tinerele big banduri se caracterizau printr-o altă sunare, datorită atât complexității limbajului muzical, cât și noilor abordări în aranjament și utilizare a instrumentelor. Drept exemplu poate servi big bandul condus de unul dintre fondatorii cool-jazzului – pianistul Gil Evans inspirat din experimentele inovatoare cu muzica modală și elementele jazz-rockului. Un alt exemplu ar fi orchestra lui Don Ellis care a utilizat unele măsuri netradiționale pentru jazz (5/4, 7/8, 9/4 și chiar 13/8, 19/8, 27/16 și 33/16), trompetele cu efecte speciale electronice, precum și trompetele special construite cu o supapă suplimentară pentru emiterea intervalelor de pătrimi de ton – în toate acestea se resimte pasiunea muzicianului pentru muzica greacă, bulgară și indiană [27].

În contextul temei tezei în cauză, este important să menționăm că în anii ’1960-1970 ies pe prim plan un șir de orchestre conduse de trompetiști: Maynard Ferguson, Don Ellis, Thad Jones, Wynton Marsalis.

Remarcabilul trompetist de jazz canadian Maynard Ferguson (1928-2006) și-a făcut cariera în anii ’1950 în orchestra nou formată a lui Stan Kenton. Ferguson nu a fost primul trompetist în secțiune, dar de multe ori a interpretat solo-uri, încântând publicul prin tehnica sa excelentă și sunetul clar, uneori depășind înălțimea limită pentru care a fost numit ”trompetistul stratosferei”. În 1956 a fondat propria orchestră *The Birdland Dream Band* care a colaborat cu viitoarele stele de talie mondială ca Slide Hampton, Don Ellis, Joe Farrell, Bill Chase, Bob James, ”Chick” Corea, Wayne Shorter, Joe Zawinul. În ani diferiți M. Ferguson conducea colective mici, dar permanent revenea la ideea orchestrelor mari. „’Era big bandurilor’? Este ridicol să dai acestei expresii un sens de muzeu, – a spus el într-un interviu. – Era big bandurilor este încă la curte. În SUA există multe astfel de componențe [...]. Și aceasta nu este ’naftalină’, nu ’nostalgie’, sunt minunați tineri interpreți” [85]. În anii ’1980 M. Ferguson a format orchestra *Big Bop Nouveau Band*. Despre însemnătatea pe care el acorda secțiunii trompetelor, vorbește faptul că în ultima componență a orchestrei alături cu doar două saxofoane și un trombon cântau patru trompete, inclusiv cea a lui însuși Ferguson.

Cornetistul, trompetistul, fligornistul, compozitorul și aranjorul Thad Jones (1923–1986) este unul dintre cei mai vestiți muzicieni de jazz din secolul al XX-lea. În anii 1954–1964 a lucrat ca solist și aranjor în orchestra lui ”Count” Basie, iar în 1965, împreună cu bateristul Mel Lewis, a creat propriul big band, *Thad Jones/Mel Lewis Orchestra*, cunoscut mai târziu sub numele de *The Vanguard Jazz Orchestra*. Bandul interpreta cu precădere compozițiile lui Thad Jones ce reprezentau ultimul cuvânt în arta jazzistică, reflectând nu doar tradiția jazzului, ci și tendințele noi – în special, particularitățile muzicii rock. T. Jones a reușit să găsească noi culori timbrale, el trata în mod original forma muzicală și oferea o mare libertate soliștilor improvizatori. Însuși T. Jones a cântat în orchestră predominant la fligorn, considerând sunetul moale al acestuia cel mai potrivit din punctul de vedere al paletei timbrale a bandului [106].

Orchestra lui T. Jones a fost recunoscută ca fiind unul dintre cele mai bune big banduri de swing din contemporaneitate. După cum remarcă V. Ozerov, „Thad Jones a reușit – peste câteva decenii după declinul erei swingului – nu numai să restaureze prestigiul pierdut al swingului și să dovedească viabilitatea unor orchestre mari (la fel ca și ’Count’ Basie și Woody Herman), dar și să trezească un interes activ pentru stilul swing din partea multor muzicieni remarcabili ai jazzului modern, să descopere noi modalități de integrare a stilului swing cu tendințele contemporane” [115].

În general, a doua jumătate a sec. al XX-lea a fost marcată, pe de o parte, de creșterea numărului de big banduri, iar pe de alta, de extinderea paletei stilistice a acestora. În afară de colectivele existente permanent, activau numeroase banduri care se adunau de ocazie. Au apărut orchestre a căror componență se completa din nou pentru fiecare turneu – de exemplu, orchestra *George Gruntz Concert Jazz Band* (1972) care combina jazzul tradițional și modern cu muzica etnică afro-asiatică [28]. O linie originală a fost prezentată de orchestra bateristului și cântărețului Phil Collins care între anii 1996–1998 a interpretat muzica rock-trupei *Genesis* în prelucrare jazzistică. Un proiect remarcabil a devenit orchestra *The GRP All-Star Big Band* creată la începutul anilor ’1990 de Dave Grusin și Larry Rosen. Cu acest band ce se specializa în interpretarea standardelor de jazz clasice, au cântat practic toți jazmenii mari ai timpului [34].

Unii band-lideri – de exemplu, Stan Kenton – au schimbat mai multe orchestre și stiluri de-a lungul deceniilor. Astfel, în componența primului big band al lui S. Kenton (1941), au fost incluse trei trompete, trei tromboane, cinci saxofoane și ritm-secția. A doua componență (1947) a fost numită *Progressive Jazz Orchestra*. Sonoritatea ei a fost mai puternică: secțiile trompetelor și tromboanelor au crescut până la cinci instrumente fiecare, uneori două tromboane erau de bas, iar alt-saxofonul ceda locul celui de-al doilea bariton. Grație aranjamentelor lui Pete Rugolo, discipolul lui Darius Milhaud, armonia și scriitura au devenit mai sofisticate, iar în urma

introducerii percuției și angajării chitaristului brazilian Laurindo Almeida, muzica orchestrei a căpătat un colorit latino-american. Noul big band al lui S. Kenton, *Innovations In Modern Music Orchestra* (1950), avea deja 44 de instrumente, inclusiv oboaie, corni și grupul complet al instrumentelor cu coarde (anume cu această componență a evoluat trompetistul M. Ferguson). Aranjamentele făcute de Pete Rugolo, Shorty Rogers și în special Bob Graettinger, se distingeau prin sonoritate inedită, cu o nuanță impresionistă. „Așa cum a remarcat unul dintre critici, – scrie L. Auskern, – «... dacă Stravinski și Darius Milhaud clădesc un pod de la muzica clasică la jazz, atunci Kenton și echipa sa de aranjori construiesc același pod din partea jazzului»" [63].

În 1952 S. Kenton, din motive economice, a revenit la orchestra din 19 persoane, lansând proiectul *New Concepts of Artistry in Rhythm Orchestra*. Următoarea componență, *Mellophonium Orchestra* (1961), avea un caracter experimental, incluzând patru melofoane – instrumente de alamă recent inventate, ce îmbinau calitățile sunetului trompetei, trombonului și cornului. În 1965, S. Kenton a organizat *Orchestra Neofonică* a cărei repertoriu a fost format din lucrările în stilul third stream ("cel de-al treilea curent"), îmbinând caracteristicile jazzului și muzicii academice. În anii '1970, fiind implicat în activități educaționale, S. Kenton își schimba permanent componența orchestrei prin introducerea unor muzicieni tineri.

În perioada postbelică jazzul a fost importat masiv în Europa, mai întâi în Anglia și Franța, apoi în Germania și în alte țări. Vorbind despre a doua jumătate a secolului al XX-lea, nu putem să nu menționăm câteva big banduri și așa numite "orchestre simfonice de jazz" care au activat în țările Europei de Est și în republicile URSS.

În Germania s-a evidențiat compozitorul și band-liderul Erwin Lehn care a fondat în 1951 în Stuttgart *Orchestra de Dans a Radioului din Germania de Sud* transformat în curând într-un big band modern de swing. Sub denumirea *SWR Big Band* orchestra activează cu mare succes și în zilele noastre, practicând atât jazz, cât și fusion, world music etc. [48]. Un rol deosebit în dezvoltarea jazzului german l-a jucat Kurt Edelhagen care a condus în 1947 big bandul radioului din Frankfurt pe Main. Din 1957 K. Edelhagen a fost în fruntea Orchestrei Radioului din Köln (în prezent *WDR Big Band Köln* sub conducerea lui Manfred Schoof – trompetist, cornetist și compozitor, unul dintre fondatorii avangardei europene) [56]. Din anii '1960 în Germania activează *Klaus Lenz Modern Big Band* sub conducerea trompetistului Klaus Lenz [40].

În Cehoslovacia activa orchestra lui Karel Vlach [119] în care au lucrat celebrul saxofonist Felix Slováček și saxofonistul și clarinetistul Karel Krautgartner. Acesta din urmă în 1956 a format un renumit big band care a existat până în 1968, când muzicianul a emigrat din țară din motive politice [39]. Din anul '1940, în Cehoslovacia a funcționat bandul lui Gustav Brom (*Gustav Brom Orchestra*) care a cântat atât clasica jazzului mondial, cât și piesele

compozitorilor locali. Cu orchestră au evoluat renumiți soliști, cum ar fi trompetistul Maynard Ferguson, saxofonistul Willie Maiden, cântăreața română Aura Urziceanu și alții. În anii ’1970 a apărut *Prague Big Band* organizat de pianistul și organistul Milan Svoboda ce practica jazzul orchestral modern [79].

În România în 1949 a fost înființată orchestra radioului *Electrecord* condusă de Alexandru Imre care, în afară de muzica de dans, a făcut înregistrările jazzului clasic orchestral. Mai târziu la pupitrul dirijoral s-au manifestat maeștri importanți, dirijori si compozitori, precum Sile Dinicu, Cornel Popescu, Ion Cristinoiu. Actualmente orchestra se numește *Big Bandul Societății Române de Radiodifuziune* și este condusă de pianistul și dirijorul Ionel Tudor [17].

În Rusia în anii 1940–1950 au fost cunoscute Simfojazzul lui A. Țfasman, orchestra lui L. Olah, orchestrele de estradă de stat din republici unionale, precum cele din Azerbaidjan (R. Gadjiev), Georgia – *Răro* (K. Pevzner), Armenia (K. Orbelyan), Letonia – *Orchestra de estradă din Riga* (R. Ore). Clasica jazzului a fost asociată în repertoriul lor cu motive folclorice, iar unele colective au experimentat în stilurile progresiv sau third stream. La mijlocul anilor ’1950 a început cariera bandleaderilor V. Liudvikovski, K. Orbelian, A. Kalvarski.

În anii ’1950–1960 în Rusia au apărut colective care au preluat standardele big bandurilor tradiționale, deși au fost nevoite să se supună politicii repertoriale drastice a statului. În 1956, la Moscova a fost înființată Orchestra de stat a Teleradiodifuziunii sub conducerea lui V. Liudvikovski care a activat anterior în orchestra lui E. Rozner. Componența de bază a orchestrei au constituit-o tinerii muzicieni, precum G. Garanyan, G. Golștein, A. Zubov, V. Dolgov, trompetiștii K. Nosov, G. Lukianov, V. Cijik, trombonistul K. Baholdin, pianistul B. Frumkin, bateristul A. Goretkin, basistul A. Satanovski și alții. În 1955, în Leningrad a fost organizată orchestra de jazz a trompetistului I. Vainștein în care lucrau muzicieni celebri de jazz, printre care trompetiștii D. Goloșciokin, K. Nosov, V. Petrov și alții, iar în calitate de maestru de concert și aranjor a fost angajat saxofonistul G. Golștein [67; 105].

Printre big banduri trebuie remarcată în mod special orchestra lui Oleg Lundstrem. Fiind mutată în Rusia din Harbin, orchestra s-a stabilit inițial în Kazan, iar de la sfârșitul anilor ’1950 a fost transferată la Moscova, devenind una dintre cele mai importante formații de jazz din URSS. Încă una a fost Orchestra de jazz *Sovremennik* condusă de Anatoli Kroll. Dintre orchestrele de la periferie s-au remarcat Orchestra de jazz din Novosibirsk a lui V. Budarin, Orchestra concertistică de jazz din Rostov a lui K. Nazaretov, Orchestra de jazz *Raduga* (*Curcubeul*) din Rîbinsk condusă de A. Șațki ș. a. Un nivel profesional ridicat l-au demonstrat orchestrele altor republici, precum orchestra lui Eddie Rozner, Orchestra de stat din Armenia condusă de K. Orbelyan, Orchestra de jazz din Riga a lui trompetistul vestit G. Rozenberg. Tot în Riga în

anii ’1950 și-a început cariera compozitorul Raimond Pauls care a lucrat în astfel de formații din Letonia ca Orchestra de estradă a filarmonicii (1958–1971), Orchestra de muzică ușoară și jazz a Radioteleviziunii (1978–1982) și Big bandul Radioului și Televiziunii (1992–1995) [121].

În anii 1956–1963 și 1967–1969 în Moldova activa Orchestra de jazz a Filarmonicii *Bucuria* sub conducerea lui Șico Aranov[10]. În componența orchestrei în diferiți ani au cântat saxofoniștii Boris Legun, Max și Gustav Saulescu, Semion Stratulat, Alexandr Hristoforov, Ghenadie Dobrov, Ruven Caplanschi, Charles Breitburd, Garry Shirman (acesta din urmă a fost și conducător muzical al orchestrei); trompetiștii Moisei Goldman, Gheorghe Grossu, Nicolae Grecul, Constantin Bonza, Iacov Caplun, Osip Vulfzon, Nicolai Cladicov; tromboniștii Ivan Dobrunov, Stepan Julea, Gheorghe Papaborș, Iurie Vindeleanu, Boris Gheinic; pianistul, acordeonistul și compozitorul David Fedov; violoniștii Naum Loznic, Marc Cojușner, Oscar Dain. Cu orchestra au colaborat compozitorii Vladimir Slivinschi, Oleg Negruța, Valentin Vilinciuc, Semion Șapiro, Eugen Doga, cântăreții Dorica Roșca, Efim Bălțeanu, Ion Bass ș. a. [150].

Caracterizând stilul orchestrei, V. Tcacenco menționează particularitățile jazzului din era swingului, precum normele orchestrale *section playing*, tehnica *riff*-urilor etc. Totodată, Ș. Aranov „a știut să îmbine idiomatica de jazz cu particularitățile folclorice ale muzicii moldovenești” [17, p. 878]. Muzicologul menționează că „principiul densității variabile a facturii orchestrale, interacțiunea flexibilă a frazelor solo și "ecourilor" în tutti, senzația tipică a jazzului numită "groove", nu doar dinamizează factura orchestrală, dar, de asemenea, îi conferă calitatea de interpretare autentică“ [134, p. 77–78].

În 1964 în Moldova a fost fondată Orchestra simfonică și de estradă a Radioteleviziunii care, după cum susține V. Tcacenco, „nu putea concura cu vestita sa predecesoare în ceea ce privește estetică și componența orchestrei” [17, p. 881]. Și, totuși, orchestra a jucat un anumit rol în promovarea muzicii de jazz autohtone, interpretând în premieră și înregistrând un număr mare al pieselor compozitorilor din Republica Moldova. Cu orchestra au lucrat dirijorii Vladimir Rotaru, anii 1962–1971, Pavel Goia, 1979–1989, Alexandru Vasecikin 1964–1989.

În anii ’1970–1980 printre big bandurile ce activau în diferite regiuni ale URSS, au fost orchestrele conduse de V. Liudvikovski, O. Lundstrem, K. Orbelyan, Iu. Saulski, A. Kroll, B. Rîcikov, G. Gaciceladze, A. Kalvarski, G. Rozenberg, atrăgând atenția compozitorilor A. Eșpai, M. Kajlaev, I. Iakușenko, A. Majukov, V. Dolgov, R. Pauls ș. a. Stilul lor îmbina tradițiile bandurilor din epoca swingului și particularitățile folclorului autohton.

[10] Activitatea formației cunoscută sub denumirea *Orchestra Moldovenească de Jazz* în anii 1941–1948, a fost caracterizată în subcapitolul 2.1 al prezentei teze.

În timpul nostru în spațiu post-sovietic activează un număr mare de big banduri, ca, de exemplu, *Tbilisi Big Band* condus de Ghivi Gaciceladze, Orchestra de stat a Armeniei sub bagheta lui Armen Usnunț, Big Bandul Radioului din Letonia sub patronatul lui Raymond Pauls și Maris Briejkalns, Orchestra Națională Academică de Concert a Bielorusiei sub conducerea lui Mihail Finberg, Jazz orchestra din Moscova a lui Igor Butman, Big Bandul din Sankt-Petersburg al lui Serghei Gusyatinski, *Jazz Philharmonic Orchestra* lui Kirill Bubyakin (Sankt-Petersburg), Big Bandul *Georgy Garanyan* sub conducerea lui Ilya Filippov (Krasnodar), Big Bandul condus de Vladimir Tolkaciov (Novosibirsk), Orchestra Filarmonică de Jazz a Republicii Tatarstan în frunte cu Alexandr Vasilevski etc. Majoritatea formațiilor păstrează tradițiile de demult stabilite de Eddy Rozner, Oleg Lundstrem, Constantin Orbelyan, Gunar Rozenberg ș. a.

În America și Europa există numeroase big banduri, multe dintre ele reprezentând un înalt nivel al măiestriei interpretative și celei de aranjament. Orchestrele ce se caracterizează prin constanța relativă a componenței și a repertoriului, pot fi divizate condiționat în două ramificații de bază: ”păstrători” și ”căutători”, utilizând terminologia istoricului și criticului de jazz L. Auskern. Primul tip este orientat spre jazzul tradițional (swing, bebop), celălalt diferă printr-o paletă stilistică mai diversă în care se sesizează căutarea a noi mijloace de expresivitate.

Prima linie este reprezentată de astfel de colective, precum *Lincoln Center Jazz Orchestra*, *The London Big Band Orchestra*, *Romanian National Radio Big Band, Bucharest Jazz Orchesrta, Horia Brenciu & HB Orchestra Big Band*, *Christian McBride Big Band* ș. a. În cea de-a doua linie se remarcă *The Mingus Big Band*, *Dave Slonaker Big Band*, *Brussels Jazz Orchestra*, *Darcy James Argue's Secret Society*, *MONK'estra* condus de John Beasley, *Bob Mintzer Big Band*, *Big Band RTS* (*Serbia*) fondat în 1948 și existent până în prezent sub conducerea chitaristului și compozitorului Ivan Ilic, *WDR Big Band*, *Chuck Owen and The Jazz Surge*, *Alan Ferber Big Band* ș. a.

2.3. *Gordon Goodwin's Big Phat Band*: un exemplu de big band modern

Exemplificând arta big bandului contemporan, am ales pentru analiză creația lui *Gordon Goodwin's Big Phat Band* – una din cele mai reprezentative orchestre mari ale timpului nostru înființată în 2000 de ilustrul muzician, compozitor și aranjor Gordon Goodwin. Alegerea acestei formații este cauzată de mai mulți factori. În primul rând, *Gordon Goodwin's Big Phat Band* se evidențiază printr-o mare diversitate stilistică. Repertoriul orchestrei îmbină cele mai diverse stiluri jazzistice, atât contemporane, ca funk, fusion etc., cât și cele din trecut, mai ales swingul anilor ’1930–1940. Bandului nu-i sunt străine elementele muzicii latino-americane și celei academice, discografia lui conținând și albumele formate din muzică de film.

O altă dimensiune a profilului artistic al bandului ar fi originalitatea aranjamentelor realizate de liderul formației Gordon Goodwin, el fiind și autor al mai multor piese. Partiturile orchestrei sunt efectuate cu o mare iscusință, conținând unele fragmente tutti, ansamblistice și solistice strălucitoare, precum și unele ”cadențe” specifice ale secțiunilor orchestrale ce demonstrează pe deplin posibilitățile tehnice și artistice ale instrumentelor, inclusiv a trompetei. Este de menționat că pentru lucrările sale Gordon Goodwin a primit premiile *Grammy* și *Emmy*, fiind nominalizat la premiul *Grammy* de peste douăzeci de ori.

Al treilea aspect ține de înaltă măiestrie interpretativă – atât a fiecărui muzician în parte, cât și a orchestrei în întregime. Sunarea perfectă, sincronă, caracterizată prin culori timbrale rafinate este proprie manierei interpretative a formației. Bandul este format din 18 muzicieni de excepție, precum saxofonistul Eric Marienthal, trompetistul Wayne Bergeron, trombonistul Andy Martin, chitaristul Andrew Synowiec, basistul Kevin Axt, toboșarul Ray Brinker. Însuși G. Goodwin participă la orchestră în calitate de pianist și saxofonist. Prestigiul trupei se consolidează prin colaborarea cu cei mai celebri muzicieni ai jazzului mondial, printre ei fiind instrumentiștii Arturo Sandoval, ”Chick” Corea, Dave Grusin, Dave Siebels, Marcus Miller, Lee Ritenour, Michael Brecker, cântăreții Brian McKnight, Diana Reeves, Patti Austin, grupul vocal *Take 6* etc. [33].

Interesul către orchestra lui G. Goodwin este determinat și printr-un factor mai subiectiv, dar nu mai puțin important: piesele acestuia sunt interpretate de *Jazz orchestra AMTAP* condusă de autorul tezei în cauză, formând repertoriul de bază al bandului. Mai multe compoziții ale lui G. Goodwin au făcut parte din componenta practică a tezei, fiind incluse în programele recitalurilor, astfel analiza lor se pare una oportună din punctul de vedere al abordării subiectului lucrării.

Albumele orchestrei, precum *Swingin' for the Fences*, *XXL*, *The Phat Pack*, *Act Your Age*, *That's How We Roll*, *An Elusive Man*, *The Gordian Knot* ș. a. se bucură de o înaltă apreciere din partea publicului larg și a profesioniștilor. *Gordon Goodwin's Big Phat Band* de multe ori a fost nominalizat la premiul *Grammy*, câștigând premiul pentru cel mai bun album al unei orchestre mari de jazz.

Deja în albumul său de debut, *Swingin' for the Fences* (2001), orchestra a făcut un anunț serios la rolul de lider printre big banduri. Albumul include compoziții în stilul swing care a devenit un fel de ”carte de vizită” a formației, cum ar fi *Sing, Sang, Sung*, *Count Bubba*, *A Few Good Men* etc. Printre piesele în stilul latino, se remarcă *Samba Del Gringo* și *Mueva Los Huesos* cu participarea trompetistului A. Sandoval.

Albumul *XXL* (2003) s-a bucurat de popularitate grație hitului *The Jazz Police*, dar și datorită sunării excelente a saxofonului lui Michael Brecker în piesa *A Game of Inches*. În albumul următor, *The Phat Pack* (2006), au participat astfel de celebrități din lumea jazzului, precum vocalista Dianne Reeves, saxofonistul David Sanborn, clarinetistul și saxofonistul Eddie Daniels, grupul vocal *Take 6*. În acest album putem remarca un blues *The Phat Pack* scris într-un tempo moderat, dar având un *drive* incredibil – fapt ce se datorează, în particular, grupului de trompete. De asemenea, atrage atenția o improvizație la trompetă în samba *La Almeja Pequena*. Un șir de piese sunt scrise în stilul funk (*Play That Funky Music*, *Get In Line*).

Albumul *Act Your Age* (2008) a fost înregistrat cu muzicieni invitați: chitaristul Lee Ritenour, pianiștii "Chick" Corea, Dave Grusin, Art Tatum, basistul și vocalistul Nathan East, cântăreața Patti Austin. În acest album a crescut ponderea pieselor în stilul funk. Cel de-al cincilea album, *Dave Siebels with Gordon Goodwin's Big Phat Band* (2009), a fost creat în colaborare cu interpretul la Hammond B3 Organ Dave Siebels care de fapt se prezintă ca un lider în toate piesele. Albumul *That's How We Roll* (2011), pe lângă piesele în stil swing, conține piesa *Everlasting* – o frumoasă baladă în stil jazz-rock cu atmosferă de basm creată de chitara lui Andrew Synowiec și trompetă cu surdină. Menționăm și piesele *Gaining on You* și *Race to the Bridge* în stilul bebop cu episoade de virtuozitate ale grupurilor orchestrale. Evidențiem aparte compozițiile *Howdiz Songo?* și *Rhapsody In Blue* de G. Gershwin cu solo-uri strălucitoare ale primului trompetist Wayne Bergeron. În calitate de muzicieni invitați, la înregistrări au participat alt-saxofoniștii Dave Koz și Gerald Albright, basistul Marcus Miller, grupul vocal *Take 6*.

Despre albumul *Life in the Bubble* (2014) criticul Matt Collar a spus că el „demonstrează sunarea expresivă a ansamblului și un stil de swing clar definit" [32], cu toate că uimește prin diversitatea de genuri și stiluri. După piesa *Life in the Bubble* în stilul jazz-rock, urmează *Why We Can't Have Nice Things* în bebop; balada gingașă pentru saxofon și orchestră *The Passage* este succedată de rumba incendiară *Garaje Gato*, după care se desfășoară încet *Does This Chart Make Me Look Phat* în spiritul de medium swing. Alături de lucrările lui Gordon Goodwin, în album sunt incluse piesele altor autori – *Get Smart* de Irving Szathmary, precum și devenită standardul de jazz *On Green Dolphin Street* de Bronisław Kaper. O nuanță originală aduce piesa *Party Rockers* în stilul rock-n-roll – shuffle cu participarea cântăreței Judith Hill. Din punctul de vedere al solo-ului la trompetă atrage atenție compoziția polistilistică *Years of Therapy* în care compartimentele extreme neoclasice (cu muzică în stil baroc interpretată de trompeta și ansamblu de alămuri) contrastează cu compartimentul median în stilul swing, în care trompeta de jazz are oportunitatea de a se arăta în chorusuri de improvizație. După cum scrie Matt Collar, „*Life in the Bubble* prezintă spectacolul plin de viață al jazzului" [32].

Albumul *Wrap This! – A Big Phat Christmas* (2015) conține cântece de Crăciun în prelucrare jazzistică, prezentate atât cu voce, cât și în versiuni instrumentale. Aici continuă linia începută de sound-trackul filmului comic cu desene animate de Crăciun *Bah, Humduck! A Looney Tunes Christmas* (2006) făcut cu participarea lui *Big Phat Band.* Albumul *An Elusive Man* (2016) care include nu doar piese noi, ci și versiunile *cover* ale lucrărilor din albumele anterioare, este înregistrat de un combo selectat din membrii orchestrei. Cel mai recent album lansat în 2019 este numit *The Gordian Knot* [31]. La fel ca și în toate celelalte albume, G. Gordon dezvoltă stilul swing în piesele sale, injectând în unele din ele o mare doză de umor. În piesele albumului s-au manifestat soliștii Wayne Bergeron (trompetă), Eric Marienthal (saxofon), Andy Martin (trombon), precum și muzicienii invitați – Francisco Torres și Joey De Leon Jr. din bandul *Poncho Sanchez*.

Pentru a caracteriza stilul lui *Gordon Goodwin's Big Phat Band*, vom analiza câteva lucrări în diferite stiluri din repertoriul formației.

Piesa ***Count Bubba*** (albumul *Swingin' for the Fences*), este realizată în caracterul *medium swing* (♩=180). Tema dezvăluie structura tipică pentru standardele de jazz *AABA*, cu toate că se deosebește de la forma obișnuită prin dimensiuni mari (60 m.), precum și printr-o arhitectonică interioară nepătrată: 16+16+20+8 m. (forma piesei este prezentată în Tabelul 2.1). Astfel, secțiunea *B* are 20 m., incluzând o cadență a ritm-secțiunii din 4 m., iar repriza A^2 este redusă comparativ cu *A* cu 8 m. și este percepută ca o punte, datorită caracterului dezvoltator al materialului.

Tabelul 2.1. Forma piesei *Count Bubba*

Forma	Tema	Chorusul 1	Chorusul 2	Chorusul 3	Chorusul 4
	AA^1BA^2	AA^1BA^2	$AA^1\ AA^1$	$AA^1\ AA^1$	AA^1BA^2
Nr.de măsuri	16+16+20+8	16+16+16+18	16+20+16+20	16+20+16+20	16+16+16+20
		”Cadența” secțiunilor orch.	Improvizația AS	Improvizația TS	”Cadența” secțiunilor orch.

Piesa începe direct cu expunerea temei, fără introducere, ceea ce nu este tipic pentru partiturile big bandurilor, dar adesea se întâlnește în compozițiile formației *Gordon Goodwin's Big Phat Band* (amintim, de exemplu, *El Macho Muchacho*, *Gumbo Street*, *Watermelon Man* cu tema inițială la trompete etc.). Tema scrisă în modul de blues creează imediat o atmosferă de swing, având un caracter decisiv, dar, în același timp, expunându-se ușor, pe *mf*. Este expusă la unison de saxofoane tenor, grupul tromboanelor și o chitară pe fundalul secției ritmice. Remarca autorului *shuffle* indică necesitatea respectării unui ritm ascuțit caracteristic pentru interpretarea modernă în stilul swing (Exemplul 2.1).

Exemplul 2.1. G. Goodwin. *Count Bubba*, tema

În a doua jumătate a secțiunii *A* (m. 9–16), frazele scurte ale melodiei principale sunt succedate de unele *fills* acordice ale saxofoanelor alto, saxofonului bariton și bas-trombonului. În compartimentul A^1 melodia este încredințată grupului de trompete la unison (Exemplul 2.2). Expusă în octavă a doua, într-o nouă culoare timbrală, tema capătă o intensitate emoțională amplificată.

Exemplul 2.2. G. Goodwin. *Count Bubba*, tema, compartimentul A^1

În secțiunea *B*, grupul saxofoanelor iese în prim plan, fiind urmat de replicile trompetelor și ale tromboanelor. Secțiunea A^2 reprezintă un *tutti* acordic, terminându-se cu un *crescendo* puternic în diapazonul dinamic *p – ff*. În următoarele chorusuri unele secțiuni ale temei sunt prezentate în lărgire, ceea ce reprezintă o abatere de la normă în structura compoziției.

Este de remarcat că în piesa *Count Bubba* se utilizează un procedeu orchestral neobișnuit: în unele chorusuri sunt introduse episoade ”solistice” dezvoltate ale secțiunilor orchestrale. În primul chorus, asemănător cadențelor solo, instrumentele de suflat sunt prezentate fără susținerea ritm-secțiunii, ceea ce îi conferă lucrării trăsăturile unui concert orchestral. ”Parada” secțiunilor orchestrale se deschide cu saxofoane (*A*), apoi ștafeta este preluată de tromboane (A^1) după care intră trompetele la unison (*B*), începând solo-ul său cu un *glissando* ascendent spectaculos (Exemplul 2.3). La sfârșitul chorusului trompetelor li se alătură celelalte instrumente, ceea ce aduce spre prima culminație (A^2, *tutti*).

Exemplul 2.3. G. Goodwin. *Count Bubba*, ”cadența” secțiunii de trompete

După chorusuri de improvizație, canoanele compoziției de jazz sunt din nou încălcate. În locul temei care de obicei încheie compoziția de jazz, apare încă o ”cadență” de grup: încep saxofoanele grave și grupul de tromboane în unison (*A*), apoi ele sunt înlocuite de alt-saxofoane și grupul de trompete (A^1), după care intră întregul grup de saxofoane cu materialul în factura acordică (*B*). Spre deosebire de primul chorus-”cadență”, aici ”enunțurile” solistice ale grupurilor orchestrale sunt susținute ușor de secția ritmică. Secțiunea A^2 reprezintă expunerea finală a temei principale la trompete pe nuanța *ff* în octavă, în registrul acut, cu sunetul superior f^3 în partida primei trompete. Periodic la trompete se adaugă tromboanele și saxofoanele cu *fill*-urile acordice și contrapuncte – astfel întreaga orchestră participă la crearea culminației generale a piesei. În ultima măsură toată orchestra se contopește într-un acord multivocal.

Partidele trompetelor în partitură *Count Bubba* conțin diferite articulații specifice, ca *heavy accent*, *short fall*, *doit*, precum și un *glissando* descendent la interval larg. Astfel, în anacruza la m. 16 tema începe cu o sincopă accentuată cu *heavy accent* pe nuanța dinamică de *f*, urmată de un *glissando* la octavă descendentă (Exemplul 2.2). La începutul ”cadenței” grupului de trompete (m. 93) se folosește un procedeu impresionant de *squeeze, smear* ascendent, pornit de la un sunet cu înălțime nedeterminată (*ghost note*) și ajungând la sunetul b^2 (Exemplul 2.3). În aceeași secțiune este utilizat și un *glissando* larg descendent în diapazon de o decimă mare (m. 97). Printre alte tehnici se remarcă accentuarea optimilor pe timpii slabi și schimbarea frecventă a procedeelor de articulație, ceea ce este caracteristic compozițiilor de jazz.

Piesa *Count Bubba* este o piesă de concert care oferă posibilitatea de a prezenta în mod avantajos toate grupurile orchestrale – atât în combinații, cât și în interpretarea solistică. Partidele instrumentelor de suflat abundă în pasaje care la auz nu sunt percepute ca unele de virtuozitate, dar, de fapt, impun interpreților cerințe tehnice foarte avansate. Doar în cazul executării precise a diferitelor articulații, concordanței ritmice maxime va fi atins un nivel înalt de măiestrie care este o sarcină cea mai importantă în interpretarea orchestrală.

Compoziția ***A Few Good Men*** (albumul *Swingin' for the Fences*) scrisă în stilul funk cu elemente de shuffle și latin-jazz, se evidențiază prin originalitatea formei (Tabelul 2.2) și aranjamentului.

Tabelul 2.2. Forma piesei *A Few Good Men*

Forma	*Intro*	*Tema*	*Cadence*	*Chorus 1*	*Inter-ludiu*	*Chorus 2*	*Inter-ludiu*	*Cadence*	*Cadence*	*Tema*	*Coda*
	Drums solo	$A\ A^1\ B\ A^2$	Drums solo	$A\ A^1$ Guit. solo	Guit. + Orch.	$A\ A^1$ AS solo	AS + Orch.	Drums solo	Winds & Brass	$B\ A^2$	
Nr. de măs.	8	8+12+10+10	4	8+11	8	8+11	8	4	8+10+8	10+10	2
Începând cu măs.	1	9	49	53	76	53	76	84	88	114	134
Planul tonal		*C D G C C*	–	*C D G*	*C*	*C D G*	*C*	–		*C Des*	*Des*

Compoziția începe cu un solo la tobe în care ritmul de marș este îmbinat cu trăsăturile de samba. Tema cu elementele modului de *blues* (Exemplul 2.4) răsună pe fundalul secției ritmice în factura acordică la instrumentele aerofone fără trompete.

Exemplul 2.4. G. Goodwin. *A Few Good Men*, temă

Tema este expusă în forma tipică a standardului *AABA*. Ea nu diferă inițial de multe altele de același stil, dar muzica se transpune pe neașteptate la un ton în sus, în *D-dur* (m. 17), apoi în *G-dur* (m. 25). În secțiunea *B*, unde se atinge și primul punct culminant, intră grupul trompetelor care este implicat atât în expunerea materialului de bază, cât și în *fills*. În repriza A^2, trompetele se suprapun celorlalte instrumente, conferind temei o sonoritate luminoasă, festivă.

După o cadență scurtă la tobe urmează două chorusuri de improvizație, mai întâi la chitară, pe urmă la saxofon tenor. Improvizațiile sunt interpretate cu păstrarea profilului armonic al temei, însă forma acesteia este prescurtată în două, din ea rămânând doar compartimentele *A* și A^1 (asemenea procedeu a fost observat și în piesa *Count Bubba*). Urmează un interludiu de opt măsuri și un solo al tobelor în caracter de marș, după care poate fi așteptată expunerea temei "la codă", însă în schimb, pe fonul tobelor, fără suportul armonic, începe un solo al orchestrei. Pauzele dintre fraze sunt completate mai întâi de chitară cu efectul *wah-wah* care subliniază caracterul de funk al piesei. Secțiunile *B* și A^2 pot fi tratate ca expunerea finală a temei la codă, doar că în măsura a cincea tonalitatea se schimbă, piesa terminându-se în tonalitatea nouă *Des-dur* – asemenea "jocuri tonale" îi conferă compoziției prospețime și originalitate.

Referindu-ne la utilizarea instrumentelor de suflat în partitura analizată, mai ales al grupului de trompete, trebuie de remarcat faptul că în partidele lor se utilizează preponderent

registrul mediu (cu excepția primei trompete care ajunge până la es^3). Partidele se disting prin ritmuri capricioase caracteristice stilului funk – în această ordine de idei desenul ritmic și articulația uniformă prezintă o încercare pentru un grup orchestral, necesitând ansamblu ireproșabil. Se cere o exersare minuțioasă a *glissando*-urilor ascendente la toate trompetele în unison (m. 122), precum și scoateri scurte, uneori pe *staccato*, ale sfârșiturilor de fraze.

Compoziția *A Few Good Men* are un caracter al uverturii spectaculoase, captând deodată atenția ascultătorului. Ea este potrivită pentru a deschide un program concertistic al orchestrei.

Piesa ***Sing, Sang, Sung*** (albumul *Swingin' for the Fences*) se percepe ca un omagiu marelui muzician Benny Goodman – vestitul clarinetist, bandleader, compozitor, aranjor de jazz. În primul rând, vom remarca o aluzie evidentă la piesa lui Louis Prima *Sing, Sing, Sing* înregistrată în 1936 de orchestra lui B. Goodman în aranjamentul instrumental al lui J. Mundy și considerată imnul neoficial al erei swingului. Este evidentă asemănarea titlurilor ambelor piese (apropo, și a numelor autorilor: Goodman – Goodwin). Pot fi identificate și unele analogii muzicale, și anume: caracterul energic al unui jive rapid (♩=220 la B. Goodman, ♩= 236 la G. Goodwin); afinitățile intonativ-ritmice cu teme ale lui B. Goodman; utilizarea frecventă a clarinetului, atât în calitate de voce superioară în grupul saxofoanelor, cât și în improvizația solo; rolul important al tobelor care evoluează cu o serie de cadențe solistice, inclusiv pe bas-tom chiar la începutul compoziției – la fel ca și în piesa lui B. Goodman (solo în piesa *Sing, Sing, Sing* a fost interpretat cu brio de vestitul toboșar Gene Krupa [124, p. 261]) etc.

Tema este scrisă într-o formă destul de originală. Ea se aseamănă cu cea bipartită cu mică repriză de tipul $AB – CB^1$, însă secțiunea *A* se prezintă ca un fel de introducere, fiind separată de la discursul sonor general: $A – BCB^1$ (Tabelul 2.3). În orice caz, este important să menționăm faptul că compoziția piesei se bazează pe două elemente tematice contrastante, *A* și *B*.

Tabelul 2.3. Forma piesei *Sing, Sang, Sung*

Forma	*Intro*	*Tema*	*Punte*	*Chorus 1*	*Chorus 2*	*Cad.*	*Variațiunea grup. orch.*		*Coda*
	Dr. solo	*A punte B C punte* B^1		*A B C* B^1 Cl. solo	*A B C* B^1 Trp. solo	Dr. solo	*(A)* Orch.	*(B)* Orch.)	*(A)*
Nr. de măsuri	4	‖:18:‖+(4)+16+15+(8)+14	8	16+16+18+16	16+16+18+16	8	34	‖:16:‖	13
Planul tonal		*g g c* (mod.) *d*	mod.	*g g c d*	*g g c d*		*g*	*a b*	*b*

Piesa începe cu un solo la tobe din patru măsuri în care sunt auzite elementele ritmicii africane. Acest ritm însoțește întreaga secțiune inițială a temei. Prima temă (*A*), energică și într-o oarecare măsură tensionată, este expusă în octave în registrul grav la saxofon-bariton, tromboane, chitară, pian și chitară-bas (Exemplul 2.5).

Exemplul 2.5. G. Goodwin. *Sing, Sang, Sung*, temă, compartimentul *A*

În repetarea compartimentului, la tema se adaugă replicile armonice ale saxofoanelor și trompetelor. A doua temă (*B*), prezentată în factura armonică, este mai lirică și mai moale, fiind expusă de clarinetul și grupul de saxofoane (Exemplul 2.6):

Exemplul 2.6. G. Goodwin. *Sing, Sang, Sung*, temă, compartimentul *B*

În secțiunea *C*, materialul tematic în *c-moll* este încredințat trompetelor, tromboanelor și vibrafonului – acesta din urmă îi conferă temei o nuanță răsunătoare, ”de cristal”. După o punte modulantă urmează cele două chorusuri de improvizație, respectiv, în partidele clarinetului și trompetei pe *background*-ul ușor al secțiilor aerofonilor. Solo la clarinet reprezintă pasaje în stilul de dixieland, folosindu-se activ arpegiile și sunete neacordice (Exemplul 2.7):

Exemplul 2.7. G. Goodwin. *Sing, Sang, Sung*, improvizația clarinetului

Unele elemente ale acestei tehnici sunt utilizate și în solo trompetistic care totuși în general dezvăluie trăsăturile improvizării moderne de tip swing – bebop cu elemente stilului latino-american (Exemplul 2.8 a). Pentru a înregistra această improvizație, G. Goodwin l-a invitat pe legendarul trompetist cubanez Arturo Sandoval. Coloritul partidei sale poate fi resimțit în fragmentul descifrat (Exemplul 2.8 b).

Exemplul 2.8. G. Goodwin. *Sing, Sang, Sung*, improvizația trompetei

a)

b)

După două chorusuri de improvizație, începe un episod care poate fi tratat ca o variațiune orchestrală la secțiunile *A* și *B*. Materialul tematic *A* este prezentat sub forma *riff*-ului de bas din opt măsuri (Exemplul 2.9), un fel de *basso ostinato* care se expune de patru ori și reprezintă o bază pentru apelurile secțiunilor instrumentelor aerofone.

Exemplul 2.9. G. Goodwin. *Sing, Sang, Sung*

Tema *B* este încredințată grupului de trompete însoțite de *riff*-urile celorlalte instrumente de suflat. Acest fragment este expus de două ori, respectiv, în tonalitățile *a-moll* și *b-moll*. Piesa se termină cu o codă la sfârșitul căreia pe fundalul tobelor apare un solo al clarinetului, ceea ce accentuează suplimentar rolul dominant al acestui instrument în lucrare.

Partitură *Sing, Sang, Sung* se deosebește și prin rolul important al trompetelor. Grație unui solo impunător trompeta se evidențiază ca al doilea instrument solistic, după clarinet. Grupul de trompete este utilizat la încheierea frazelor, în intercalări scurte, pedale și replici-apeluri, precum și în supraetajări contrapunctice. Este de remarcat și un procedeu factural specific de suprapunere: intrarea succesivă instrumentelor pe verticală în formă de ”scară”, care, împreună cu un *crescendo*, creează o creștere rapidă a dinamicii (m. 24-28, 80-88, 215-217).

În general, piesa *Sing, Sang, Sung* se deosebește prin cântarea secțională. Partitura practic este lipsită de episoadele *tutti* – și chiar în cazurile când sunt implicate toate instrumentele, ele nu formează o masă orchestrală densă, participând la schimburi de dialog și la suprapuneri polifonice. Energică, construită pe material contrastant, diversă și spectaculoasă, piesa *Sing, Sang, Sung* poate înfrumusețea orice program de concert.

Big bandul lui Gordon Goodwin se distinge prin sunarea sa luminoasă, prin coerența ideală în grupuri și *tutti*, prin *solo*-uri improvizatorice expresive. Aranjamentele inventive au un rol decisiv în compozițiile orchestrei. Ținând să demonstreze măiestria fiecărui grup și a fiecărui artist în parte, autorul folosește variate solo-uri, inserții secționale, *fill*-uri și apeluri, suprapuneri polifonice ale liniilor melodice, straturilor și *riff*-urilor orchestrale, precum și un procedeu specific, cum ar fi ”cadențe solistice” ale unor secțiunilor orchestrale aparte.

O idee originală a utilizării trompetelor este realizată în piesa lui G. Goodwin *Backrow Politics* (se traduce ca *Politicii rândului din fund*) din albumul *Act Your Age*. Trompetiștii care stau de obicei în rândul din spate al big bandului, vin în avanscenă și interacționează între ei, cu orchestra și cu sala, aducând în piesă o ușoară nuanță de *happening*[11]. Cele patru trompete sunt soliste în compoziție de la început până la sfârșit. Mai întâi ele expun tema la unison (Exemplul 2.10), apoi prin acorduri. Mai departe fiecare interpret participă la rândul său la improvizațiile solo, prezentate sub forma unui fel de competiție.

Exemplul 2.10. G. Goodwin. *Backrow Politics*, tema

[11] *Backrow Politics: Gordon Goodwin's Big Phat Band.* [Video]. https://cutt.ly/hlTuGHy

Sunetul grupului de trompete al bandului lui G. Goodwin de regulă este puternic și strălucitor, el se evidențiază în sunarea orchestrală, aflându-se mereu pe prim-plan, spre deosebire de unele banduri (de exemplu, de cel *Jazz at Lincoln Center Orchestra* al lui W. Marsalis, unde trompetele răsună mult mai moale, mai ”întunecat”, deseori fuzionându-se cu grupul de tromboane). Cele mai dificile *glissando* se cântă în *Big Phat Band* absolut precis, indiferent de înălțimea punctelor inițiale și finale și de direcția mișcării. Adăugăm la aceasta o articulare clară executată ideal: frazele la trompetiști încep și se termină atât de sincron, încât uneori se pare că nu sunt interpretate de oameni reali, ci sunt înregistrate pe un computer.

Gordon Goodwin's Big Phat Band se deosebește și prin repertoriul original unde predomină partiturile scrise de liderul său. Gordon Goodwin deseori experimentează cu forma compozițiilor, ceea ce le face imprevizibile, susținând permanent atenția ascultătorului. Totodată, el are unele preferințe în construirea formei: de exemplu, introducerea după chorusuri de improvizație a unor ”variațiuni solistice de grup”, amânând astfel apariția finală a temei. Originalitatea materialului tematic și aranjamentul ingenios, tendința de a găsi unele soluții inovatoare dezvăluie talentului componistic al lui Gordon Goodwin. Toate acestea fac ca compozițiile lui *Gordon Goodwin's Big Phat Band* să fie extrem de atractive pentru oricare orchestră.

2.4. Concluzii la capitolul 2.

1. Începând cu anii ’1920, și-au făcut apariția orchestre de jazz. Mai târziu componență instrumentală și mijloace de expresivitate ale lor au devenit destul de bine determinate, incluzând trei secțiuni principale: instrumente de suflat cu ancii, cele de alamă și ritm-secțiune. În creația bandurilor se maturiza treptat un nou stil – swing. Printre liderii formațiilor se evidențiau Fletcher Henderson, Jimmie Lunceford, Jimmie și Tommy Dorsey, Duke Ellington, Benny Goodman ș. a.

2. Anii ’1930–1940 sunt considerate ”epoca de aur” a swingului și a big bandurilor. Orchestrele conduse de Duke Ellington, ”Count” Basie, Benny Goodman, Glenn Miller, au fost în prima linie a dezvoltării jazzului orchestral, unind sub egida sa cei mai importanți interpreți și aranjori. După cel de-al doilea război mondial în lumea jazzului s-au produs unele schimbări stilistice, au apărut componențe mici – combo în cadrul cărora deja se năștea un nou stil, bebop.

Cu toate acestea, activitatea big bandurilor nu a trecut în abisul istoriei: și-au continuat activitatea orchestrele lui Duke Ellington, ”Count” Basie, Glenn Miller, a fost organizat primul big band al trompetistului ”Dizzy” Gillespie. Totodată, arta big bandurilor a făcut primii pași și în unele țări europene.

3. În a doua jumătate a sec. XX se remarcă unele semne de renaștere a big bandurilor. În noile condiții s-a desfășurat activitatea orchestrelor lui Benny Goodman, ”Count” Basie, ”Dizzy” Gillespie, Duke Ellington, Glenn Miller, Lionel Hampton, Artie Shaw, Charlie Barnet, Stan Kenton, au apărut unele colective noi, liderii lor fiind Buddy Rich, Gil Evans, Maynard Ferguson, Don Ellis, Thad Jones, Wynton Marsalis. A început să se dezvolte arta big bandurilor în țările europene, în Rusia și în alte republici ale fostei Uniune Sovietice, inclusiv Moldova, unde și-a desfășurat activitatea Orchestra de jazz *Bucuria* sub bagheta maestrului Șiko Aranov.

4. În zilele noastre în lume există numeroasele big banduri ce abordează cele mai diverse stiluri jazzistice, multe dintre ele evidențiindu-se prin înalt nivel de aranjamente și măiestrie interpretativă. Printre cele mai performante orchestre ale sec. XXI se enumeră trupa americană *Gordon Goodwin's Big Phat Band*, condusă de compozitorul, interpretul și aranjorul Gordon Goodwin.

5. *Gordon Goodwin's Big Phat Band* se distinge de la multe altele prin sunarea luminoasă, bogată, prin coerența ideală în secțiuni și în *tutti*, prin expresivitatea solo-urilor improvizatorice, prin articulare clară, precisă și sincronă. Partiturile trupei reprezintă o piatră de încercare pentru big band, demonstrând o utilizare ingenioasă a posibilităților instrumentelor aparte și a secțiunilor orchestrale. Folosind principiile compoziționale generale specifice big bandurilor, Gordon Goodwin adesea le abordează în mod inedit, experimentând cu forma pieselor, structura compartimentelor, planul tonal etc.

6. În tratarea instrumentelor G. Goodwin apelează la măiestria fiecărei secțiuni și a fiecărui artist în parte. Partidele orchestrale conțin diverse procedee specifice de articulare, cum ar fi *heavy accent*, *glissando* scurt (*short fall* și *doit*), *glissando* descendent la un interval larg etc. Printre alte tehnici se remarcă accentuarea optimilor pe timpii slabi și schimbarea frecventă a articulațiilor, ceea ce este în general caracteristic compozițiilor de jazz. Calitățile artistice ale materialului tematic și aranjamentele ingenioase, tendința de a evita soluții triviale caracterizează partiturile lui Gordon Goodwin.

3. TROMPETA ÎN CADRUL BIG BANDULUI CONTEMPORAN

3.1. Componența big bandului și funcțiile trompetelor în orchestră

Big bandul contemporan reprezintă o componență orchestrală unică, constituită și cristalizată de-a lungul mai multor decenii. Este formată din patru secțiuni: saxofoane, trompete, tromboane și secțiunea ritmică. Numărul instrumentelor din fiecare secțiune nu este limitat, dar cea mai tipică componență este formată din: cinci saxofoane, inclusiv două alto, doi tenori, bariton; patru trompete; patru tromboane (inclusiv, de regulă, un trombon bas); pian sau sintetizator cu taste, chitară electrică, contrabas sau chitară bas, set de tobe[12].

Alături de cele principale, în componența big bandului poate fi introduse și alte instrumente: flaute (inclusiv flautul piccolo), oboi, clarinete (inclusiv clarinet bas), saxofon soprano, saxofon bas, corni, cornete, fligorn, tubă, vibrafon, acordeon, tobe electronice, vioară etc. Secțiunea ritmică de obicei include instrumente de percuție tipice pentru muzica etnică, în special, latino-americană: maracase, bongos, congo, timbales, guiro, reco-reco, shaker, claves, temple block, cowbell, chimes etc. Uneori în orchestră este introdus un grup de instrumente cu coarde (viori, viole, violoncele, contrabasuri). Bandul mai poate fi suplimentat de un ansamblu vocal sau de un cântăreț-solist cu un grup de acompaniament, așa numitul *back-vocal*.

Componența standard a big bandului și principiile raportului secțiunilor orchestrale s-au conturat treptat în era swingului. În anii ’1920, în orchestra lui Fletcher Henderson, la inițiativa aranjorului Don Redman, instrumentele de suflat au fost împărțite în grupul de lemne și grupul de alămuri care au început să fie opuse în aranjamente unul altuia. Cu un deceniu mai târziu, în orchestra lui Glenn Miller s-a produs o delimitare și în grupul instrumentelor de alamă, trompetele și tromboanele separându-se în grupuri independente. În plus, a fost introdus un al cincilea instrument în grupul de saxofoane, ceea ce și-a pus amprenta asupra sunării generale. „Este greu de spus, – scrie V. Feiertag, – când a fost creat primul ansamblu de opt alămuri și cinci saxofoane, în anii treizeci și Duke Ellington, și Tommy Dorsey se apropiau de aceasta. Este puțin probabil ca Miller a uimit lumea printr-o astfel de selecție de instrumente, dar el s-a ținut cu fermitate de formula 5x8 care s-a dovedit a fi cea mai convenabilă, deoarece atât trompetele, cât și tromboanele puteau interpreta independent septacordurile care deveniseră la modă, iar

[12] Într-o serie de publicații rusești, big bandul este numit ”orchestra mare de jazz”. Potrivit lui D. Olenikov, în funcție de numărul instrumentelor de suflat, există trei tipuri principale de orchestra mare: 1) 5 saxofoane, 4 trompete, 4 tromboane; 2) 4 saxofoane, 3 trompete, 1 trombon; 3) 3 saxofoane, 2 trompete, 1 trombon [116, p. 6]. În opinia noastră, o clasificare mai exactă a orchestrelor este prezentată de D. Braslavski care consideră orchestra mare doar cea care include 5 saxofoane și 6-8 instrumente de alamă: orchestră mare de tipul 1 include 3 trompete și 3 tromboane, iar orchestră mare de tipul 2 – 4 trompete și 4 tromboane. Componența cu 2 trompete și 1 trombon, potrivit lui D. Braslavski, este o orchestră mică de estradă, cu 3 trompete și 1 trombon – cea mijlocie [70, p. 29].

aranjorii creau un contrapunct mai complex, având la dispoziție cele trei secțiuni instrumentale" [141]. Tot în formația lui Glenn Miller, clarinetul a fost adăugat ca voce superioară la grupul de saxofoane – după cum a fost menționat mai sus, acest procedeu a fost numit *cristal-chorus* și a devenit un fel de "marcă" sonoră a orchestrei lui Miller.

În era swingului și în perioada ulterioară componența big bandului suferea în mod regulat diverse modificări în ceea ce privește setul de instrumente și numărul lor. De exemplu, conform lui G. T. Simon, în 1934, frații Dorsey „în loc de trei trompete și două tromboane (grupul standard de alămuri din acei ani) aveau în orchestră o singură trompetă, dar trei tromboane" [124, p. 183-184]. În orchestra lui Eddy Duchin în anii '1930 „existau trei instrumente de alamă (de regulă, cântau cu surdină) și două saxofoane" [124, p. 223]. În 1937–1947, perioada de înflorire a trupei lui "Count" Basie, grupul melodic al acesteia „era format din zece persoane (trei trompete, trei tromboane, patru saxofoane" [118, p. 79]. În 1941 una dintre orchestrele lui Shep Fields, numită de G. T. Simon "bandul tuturor saxofoanelor", a inclus un grup imens de instrumente de suflat din lemn, precum: 9 flaute, 10 clarinete, 3 clarinete bas și 12 saxofoane (4 alto, 6 tenori, bariton și bas) [124, p. 245]. În anii '1950, Stan Kenton a făcut experimente curioase cu big band – este de ajuns să amintim de trupa sa *Innovations Orchestra* (1950) formată din 44 de muzicieni, cu oboaie, corni și un grup numeros de coarde. Lui îi aparține și ideea unui band original numit *Mellophonium Orchestra* (1961) cu cele patru "melofoane" – instrumente-hibride de suflat. Și totuși componențele clasice până în prezent ocupă locul principal printre big banduri.

După cum se știe, repertoriul unui big band se bazează pe partituri scrise în prealabil, de aceea calitatea muzicii interpretate este în mare măsură determinată de gradul de măiestrie și creativitate a aranjorului[13]. În afară de aceasta, sunarea unui big band poate varia semnificativ în funcție de stilul muzicii interpretate. Astfel, în orchestrele de tip latino-american (de exemplu, în așa numitele *mambo big bands*), o importanță sporită revine secțiunii ritmice amplificate printr-un număr mare de instrumente de percuție.

Fiecare secțiunea orchestrală are propriile sale funcții în partitură. Cu toate acestea, și în cadrul acestora este practicată divizarea funcțiilor între instrumente. Aranjorul are posibilitatea să alterneze episoade solo, *tutti* și diverse combinații de secțiuni, poate să folosească pedale și dialoguri între unele instrumente și secțiuni, să opereze cu diferite tipuri de verticală – cea

[13] Istoria jazzului cunoaște și alte cazuri: după cum afirmă Hugues Panassié, „multe dintre orchestrațiile lui Ellington, care ne uimesc prin caracterul bine gândit și rafinamentul lor, nu au fost scrise niciodată. Toate acestea sunt aranjamente orale. Ele se creează în timpul unor repetiții aproximativ în felul următor. Duke se așază la pian și expune ideea sa muzicienilor. El arată frazele trompetelor. Datorită auzului și memoriei excepționale, trompetiștii memorează melodia 'dictată' și armonizarea ei. Atunci Duke cântă frazele pentru trombonişti, apoi pentru saxofonişti. Când fiecare s-a familiarizat cu partitura lui, muzicienii cântă împreună" [118, p. 64].

monodică, armonică, contrapunctică. Toate acestea permit crearea unei scriituri multivocale dezvoltate, bogată în linii melodice contrastante și juxtapuneri spectaculoase.

Analizând rolul trompetei și al unui grup de trompete în big band, pornim de la unele aspecte ale aranjamentului și orchestrației, deși aprofundarea în această problematică nu este inclusă în obiectivele studiului în cauză. În primul rând, este vorbă despre cele mai generale funcții ale instrumentelor și grupurilor instrumentale într-o partitură orchestrală, care pot servi drept repere în caracterizarea funcțiilor trompetei. Descriind principiile utilizării anumitor instrumente, autorii manualelor și ghidurilor metodice în domeniul aranjamentului reies dintr-un scop practic concret: de a învăța un specialist începător să creeze o partitură orchestrală. De regulă, astfel de publicații includ caracterizarea instrumentelor muzicale și posibilităților lor, precum și unele metode de utilizare a instrumentelor în partitură.

Printre primele metode importante de aranjament pentru orchestrele de jazz trebuie numită cartea *Glenn Miller's method for orchestral arranging* (*Metoda de aranjament orchestral a lui Glenn* Miller, 1943) [30]. Prezentând unele procedee de orchestrație (expunerea acordică a unei melodii, combinarea melodiei cu pedala acordică, stratificarea polifonică a partidelor instrumentale etc.), autorul comentează, cum ele pot fi aplicate: pentru expunerea melodiei în *legato*, ca fundal (*background*) pentru instrument solo sau voce, în calitate de structură armonică (*harmonic construction*), ca umplere de ansamblu (*fill-in*), ca *intro* melodic, pentru modulație, interludiu, sfârșit, pasaje ritmice *legato*, ansambluri ritmice etc. Anexa valoroasă conține un număr mare de exemple din partituri ale celebrei *Glenn Miller Orchestra*.

O sursă demnă de remarcat este lucrarea *Composing for the Jazz Orchestra* (*Compoziția pentru orchestra de jazz*, 1960) de William Russo [46]. În ciuda faptului că titlul conține cuvântul "compoziție", cartea este dedicată problemelor de aranjament și, în primul rând, formării verticalei orchestrale. Autorul atrage o atenție predominantă armonizării melodiei atât în cadrul grupurilor orchestrale, cât și în îmbinarea diferitelor grupuri. În afară de obișnuita "metodă ansamblistică", se relevă o "metodă percutantă" (*the percussive ensemble method*) ce reprezintă interpretarea unei melodii cu articulații sacadate. Își găsește locul și descrierea diferitelor opțiuni de utilizare a surdinelor. W. Russo acordă o anumită atenție dublării vocilor (*identities* – identități, în terminologia autorului), precum și acompaniamentului (*background*). În ceea ce privește funcțiile orchestrale, el nu le accentuează, cu toate că din context se poate concluziona că există două funcții: una melodică și alta de acompaniament.

În Rusia, printre primele ediții poate fi menționată lucrarea lui Boris Kiyanov și Serghei Voskresenski *Руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей* (*Ghid de instrumentație pentru orchestrele și ansamblurile de estradă*, 1961) [91]. Cartea este

structurată ca un manual de organologie și instrumentație, dezvăluind particularitățile aranjării instrumentelor în partitură și capacitățile tehnice ale grupurilor orchestrale. În unele capitole autorii schițează și unele funcții orchestrale. Astfel, de exemplu, printre funcțiile grupului de instrumente din alamă, se disting următoarele: „conducerea unei melodii, pedală, interpretarea vocilor secundare la unison, la octavă și cu acorduri, precum și expunerea straturilor polifonice întregi" [91, p. 49]. În capitolul IV consacrat instrumentației pentru componențe mari, se introduce noțiunea "conducerea unei teme" de către un grup de alămuri: cu acorduri, la unison și octavă. Într-un alt context, apar informații despre "materialul auxiliar" – o tehnică răspândită bazată pe „o serie de replici mici de scurtă durată ale grupului de alămuri sub formă de acorduri, octave și unisonuri, care însoțesc materialul principal" [91, p. 55]. Astfel, fără a realiza o sistematizare a funcțiilor orchestrale și fără a oferi o definiție precisă a acestora, autorii le prezintă ca fiind împărțite în cele principale și auxiliare. O mică secțiune din două paragrafe este dedicată solo-urilor instrumentelor din alamă [91, p. 57].

Dmitri Braslavski în manualul *Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров* (*Aranjamentul pentru ansambluri şi orchestre de estradă*) [70] publicat încă în anii '1970, dar fiind cel mai complet și detaliat până în prezent, reiese în primul rând din particularitățile texturii orchestrale. Aici sunt evidențiate trei elemente principale ale țesăturii muzicale: melodia, armonia și pedala, la expunerea cărora participă diferite instrumente, inclusiv trompeta. Bazându-se pe aceste elemente, D. Braslavski stabilește funcțiile respective: melodică, armonică și de pedală. Un capitol aparte este dedicat construirii unor *tutti*. Un moment important este descrierea tehnicilor de formare a țesăturii muzicale tipice pentru jazz, precum *fills* (numite de autor "umpleri") și *riffs* considerate drept manifestări de expunere polifonică [70, p. 57-59].

Informații utile pot fi găsite în ghidul metodic publicat în anii '1980 de Georgy Garanyan *Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей* (*Aranjamentul pentru ansambluri instrumentale şi vocal-instrumentale de estradă*) [77]. Deși este dedicat aranjamentului pentru ansambluri de estradă, unele aspecte se aplică și orchestrelor[14]. Punând în prim plan descrierea grupurilor instrumentale și a îmbinării acestora, autorul le caracterizează după funcțiile din partitură, printre care sunt evidențiate următoarele: 1) interpretarea melodiei/temei – în octavă sau unison, prin acorduri sau în mod polifonic (în cel din urmă caz, autorul apelează la manualul lui D. Braslavski); 2) acompaniament – acorduri, pedale, structuri melodice (contrapuncte), opțiuni combinate (de exemplu, alternarea contrapunctului cu pedală). De asemenea, sunt examinate și unele modalități de expunere în *tutti*. Printre ideile

[14] Cea mai recentă versiune a cărții care a apărut după moartea lui G. Garanyan sub titlul *Bazele aranjamentului de estradă și jazz* (2010) include și câteva informații despre aranjamentul pentru orchestrele mari.

metodice importante, remarcăm observațiile lui G. Garanyan referitoare la principiile de structurare a compoziției în întregime.

În anii ’2000 a fost editat manualul *Аранжировка* (*Aranjament*) de Konstantin Olenikov [116]. În carte sunt stabilite următoarele funcții de realizare a melodiei: expunerea la unison; dublarea la octavă; expunerea în două sau trei registre; prezentarea în două registre îndepărtate; expunerea melodiei acompaniate cu voci armonice. Ultima dintre aceste tehnici îl determină pe autor să abordeze principiile de însoțire a melodiei [116, p. 54] care, de altfel, nu sunt formulate suficient de clar. În ceea ce privește grupul de trompete, K. Olenikov se limitează la pasaje rapide la unison, dublări în octavă (unisonurile și octavele sunt numite în carte ”identități” – probabil, după W. Russo), precum și utilizarea texturii acordice.

Dintre studiile teoretice, merită o atenție deosebită teza lui Iuri Kinus *Импровизация и композиция в джазе* (*Improvizația și compoziția în jazz*) [90], mai ales capitolul intitulat *Aranjamentul ca factor de compoziție în jazz* ce conține o serie de prevederi valoroase apropiate subiectului tezei noastre. În particular, în lucrare sunt introduse unele noțiuni fundamentale legate de funcțiile orchestrale. Astfel, autorul subliniază rolul suportului instrumental al instrumentului solo (*background*) în aranjamente pentru big banduri, distingând următoarele forme ale *background*-ului: acordic (acompaniament armonic), melodic (voci contrapunctate), ritmic (pulsație stabilă uniformă a timpilor metrici), de *riff* (repetare ostinată a diverselor structuri muzicale), combinat [90, p. 21]. Printre funcțiile orchestrale în cadrul big bandurilor orientate spre swing, autorul menționează umpleri (*fills*) și pedale.

Aranjamentul pentru big band are cu siguranță propriul său specific. În același timp, multe din principiile instrumentației pentru big banduri sunt similare cu cele utilizate pentru alte tipuri de orchestre (nu întâmplător K. Olenikov, vorbind despre scriitura, face referire la manualul de orchestrație pentru fanfară al lui B. Anisimov [59]). Potrivit lui B. Kiyanov și S. Voskresenski, „o mare parte a regulilor și procedeelor de scriere orchestrală legate de orchestrele simfonice, fanfare, orchestrele populare și altele, precum și terminologia, rămân valabile pentru toate tipurile și componențele de orchestre și ansambluri de estradă” [91, p. 3]. Prin urmare, în partitura big bandului pot să fie distinse atât funcțiile instrumentale ”nespecifice”, caracteristice altor orchestre, cât și cele ”specifice”, proprii orchestrelor de jazz.

Analizând informațiile preluate din diverse surse, inclusiv manuale de orchestrație/ instrumentație pentru fanfară și orchestra simfonică, putem clasifica funcțiile principale ale trompetelor în big band în mod următor (Tabelul 3.1):

Tabelul 3.1. Funcțiile principale ale trompetelor în big band

	Funcțiile principale	***Varietățile funcțiilor principale***	
1.	Instrumental-orchestrale	1. Solistică 2. Intragrupală (în cadrul grupului) 3. Intergrupală (între grupuri, inclusiv în *tutti*)	
2.	De scriitură	1. Melodică: – În melodia principală – În vocile secundare – În contrapunct – În elemente specifice – *fills* (umpleri), *riffs*[15] melodice	Expunerea melodiei[16]
		2. Armonică: – În armonia de tip coral – În acompaniamentul armonic ritmat – În elemente specifice – *fills* și *riffs* acordice	Fundal (*background*)
		3. De pedală: – În sunete susținute – În acorduri susținute	
3.	Tematico-structurale	1. Nespecifică: – Expunerea unui motiv – Expunerea unei fraze – Expunerea unei perioade 2. Specifică: – de introducere (introductivă) – de codă (caracteristică secțiunii finale, sfârșitului melodic sau melodico-armonic)	

În partiturile scrise pentru big band, diverse funcții din diferite rubrici ale clasificării de mai sus pot exista în combinații. Astfel, pe lângă funcțiile melodice, armonice și de pedală, există și cele mixte, cum ar fi, de exemplu, funcția melodico-armonică care poate fi observată în expunerea melodiei cu acorduri sau în acompaniamentul armonic melodizat. Funcția melodică se poate manifesta atât în prezentarea solistică a temei, cât și în interacțiune în cadrul unui grup sau între grupuri (într-un *riff*, în *tutti* etc.); funcția armonică a trompetelor poate fi realizată atât în pedale, cât și în *riff*-uri acordice; pedala poate fi atât monodică, cât și acordică, poate fi încredințată unei singure trompete dublate de alte instrumente sau unui grup de trompete etc.

Deoarece în cadrul prezentei lucrări este imposibil să demonstrăm toate varietățile de funcții ale trompetelor într-un big band, ne vom concentra pe cele mai importante dintre ele. Vom începe cu funcția solistică a trompetei, ca fiind cea mai pronunțată din partitură.

3.2. Rolul trompetei solo în compozițiile pentru big band.

Trompeta solo în partiturile big bandului poate fi reprezentată ca: instrument solo în chorusuri de improvizație; solist-interpret al temei de bază a unei compoziții de jazz;

[15] O. Hromușin menționează *riff*-ul printre așa-numitele ”poziții standard în jazz” [146, p. 24].
[16] Este posibilă prezentarea melodiei prin acorduri – în acest caz, funcția poate fi definită ca una mixtă, melodico-armonică.

instrumentul principal în piese pentru trompetă solo cu orchestră; executor al unor elemente mici din textură orchestrală (contrapuncte, *fills* etc.). Vom descrie aceste funcții, aranjându-le în ordinea descrescătoare a importanței lor în practică.

În cele mai dese cazuri trompeta solo apare în compozițiile de jazz în unele ***chorusuri de improvizație***. Ca exemplu clasic, vom cita solo-ul de trompetă în celebra piesă *In The Mood*[17] de J. Garland din repertoriul orchestrei lui Glenn Miller (în cunoscutele înregistrări ale bandului lui Miller este interpretat de trompetistul Clyde Hurley). Deși acest solo nu poate fi numit improvizație în sensul deplin al cuvântului, deoarece este întotdeauna executat de soliști în forma fixată în partitură, a intrat în istorie, reflectând o anumită etapă în formarea compoziției și improvizației de jazz (Exemplul 3.1).

Exemplul 3.1. J. Garland. *In The Mood*, solo-ul trompetei

Chorusurile de improvizație trompetistică sunt incluse în piese din repertoriul oricărei orchestre ce are în componența un trompetist-lider. Multe solo-uri strălucite au fost interpretate de maeștrii trompetei – liderii de big banduri, precum Louis Armstrong, Harry James, ”Dizzy” Gillespie, Don Ellis, Maynard Ferguson, Ted Jones, Clark Terry, Wynton Marsalis și alții[18].

Putem menționa și unele exemple mai speciale. Astfel, un proiect original îl reprezintă compoziția lui Miles Davis *So What* transpusă de aranjorii George Russell și Tim Engels într-o partitură pentru big band[19]. Celebra improvizație a lui M. Davis în transcripția lui Gotz Tangerdin, este distribuită între trompetă și saxofon soprano.

Trompeta solo poate să fie utilizată, de asemenea, în ***expunerea temei principale*** ce stă la baza unei compoziții pentru big band. Unul dintre exemple istorice ar fi tema piesei *Tuxedo Junction* din repertoriul orchestrei lui Glenn Miller cu un solo la trompetă înzestrată cu surdina *cup mute* (Exemplul 3.2).

[17] *In the Mood* – cântecul de Joe Garland pe versuri de Andy Razaf, bazat pe melodia *Tar Paper Stomp* a lui Wingy Manone (1930). Piesa a câștigat popularitate la nivel mondial, fiind inclusă în legendarul film *Serenade of the Sun Valley* (*Serenada Văii Însorite*) cu participarea lui *Glenn Miller Orchestra* [38].

[18] Există un număr imens de improvizații solo care merită să fie studiate, dar o analiză detaliată a acestei funcții depășește scopul lucrării: improvizația la trompetă este un domeniu al artei jazzului foarte vast și complex care poate deveni subiectul unui studiu special.

[19] *So What George Russell.* https://www.youtube.com/watch?v=Nng2aIveCXE

Exemplul 3.2. E. Hawkins, B. Johnson, J. Dash. *Tuxedo Junction,* tema

Trompeta solo este prezentată foarte variat în partiturile big bandurilor contemporane. Este de remarcat în acest context o temă lirico-meditativă improvizatorică interpretată de trompeta care deschide piesa *Ever Braver, Ever Stronger (An American Elegy)* din albumul *The Phat Pack* al lui *Gordon Goodwin's Big Phat Band* (Exemplul 3.3).

Exemplul 3.3. G. Goodwin. *Ever Braver, Ever Stronger*, tema trompetei.

Adesea temele scrise pentru trompetă sunt create chiar de trompetiști înșiși, într-o anumită măsură reflectând particularitățile stilului de interpretare și, mai larg, gândirea muzicală a autorilor. Un exemplu ar fi celebră temă a lui D. Gillespie *A Night in Tunisia*[20]. Tema are un "miez-dulce" intonațional și armonic care o face ușor de recunoscut. Melodia se distinge printr-un contur melodico-ritmic ciudat ce corespunde cu totul extravaganței creatorului său (Exemplul 3.4).

Exemplul 3.4. D. Gillespie. *A Night in Tunisia*, tema în original

Căpătând statutul de standard de jazz, tema *A Night in Tunisia* a devenit baza numeroaselor aranjamente pentru big band realizate în diferite stiluri. Una dintre cele mai solicitate versiuni orchestrale este cea realizată de trompetistul și aranjorul M. Ph. Mossman în

[20] Conform unor surse, tema *A night in Tunisia* a apărut în 1941–1942, în timp ce D. Gillespie lucra cu big bandul lui Benny Carter [19]. Potrivit altor surse, aceasta a fost în 1942, când D. Gillespie, alături de C. Parker, era membru al trupei *Earl Hines Band* [44]. Este curios că autorul a dat inițial piesei denumirea *Interludiu*, iar despre noul titlu a spus: „A fost un geniu cel care a decis s-o numească 'Noapte în Tunis'" [19]. Mai târziu a apărut și un cântec cu același nume pe versurile lui John Hendrix, interpretat în premieră de Sarah Vaughan. (În unele cazuri piesa se numește *A Night in Tunisia*, în altele – *Night in Tunusia*).

stilul *fast mambo* (♩=200)[21]. Solo-ul trompetei este pregătit de o introducere puternică a întregii orchestre. Tema expusă în registrul grav este încredințată trompetei IV. În aranjamentul lui M. Ph. Mossman, ea izbucnește brusc în atmosfera dansului latino-american datorită avântului melodic, care coincide cu trioletul sprinten.

Forma temei este standard: *AABA* (8+8+8+8), la care este adăugat un interludiu *C* de 16 măsuri. În versiunea orchestrală a lui Mossman, interludiul este folosit în forma sa originală doar o singură dată, după prima prezentare a temei. Trompeta solo sună în toate secțiunile *A* ale temei. În primul chorus, ea este însoțită de ritm-secțiune și grupul de saxofoane care expun o figură melodico-ritmică în spiritul *montuno* din introducere. În cel de-al doilea chorus, li se alătură restul trompetelor și tromboanele cu acorduri scurte și replici în unison. Secțiunea *B* introduce nu numai contrastul tematic, ci și cel timbral: începând cu *break*-ul *off-beat* din măsura 22 (*Soli*), grupul de saxofoane intră cu un material nou, susținând tema în factura acordică. Trebuie remarcat faptul că bridge-ul *B* al standardului *Night in Tunisia* de obicei se cântă în swing, dar în aranjamentul dat grupul ritmic nu se abate de la stilul mambo, și doar datorită manierei interpretative a grupului de saxofoane, se creează o ușoară senzație de swing. În următorul chorus (*A*, m. 31), sună din nou trompeta solo, după care începe interludiul sub forma unui dialog de tip ”întrebare – răspuns” al tromboanelor și trompetelor.

Mai departe, în lucrare sunt incluse două chorusuri de improvizație: primul este complet atribuit trompetei IV, al doilea este împărțit între trombonul II (*AA*) și saxofonul alto I (*BA*). Chorusurile menționate sunt separate cu un interludiu de 8 măsuri bazat pe un nou material tematic, în care este implicată întreaga orchestră. După improvizațiile soliștilor, apare un alt interludiu de 40 de măsuri, diferit de cele anterioare – este un fel de cadență bazată pe o combinație polifonică din *riff*-uri orchestrale, inclusiv elemente tematice augmentate în partidele trompetei IV și trombonului I (m. 135–150). În momentul culminant intră din nou trompeta IV solo cu elementele temei – astfel, tema trece lin în codă.

Trompeta solo are o misiune destul de activă în compoziția analizată: ea interpretează principalele secțiuni ale temei (*A*), chorus-ul improvizației, fiind implicată și în interludiul-cadență din punctul culminant. Rolul solistic al trompetei se manifestă și în codă.

O partitură diferită o reprezintă *Night in Tunisia* de D. Gillespie în versiunea aranjorului și band-liderului coreean Choi Jungsu bazată pe o contrapunerea stilurilor contrastante: *Medium funk* ♩=100 (secțiunea *A*) și *Fast swing* ♩=200 (secțiunea *B*). În această partitură este mai

[21] *A Night In Tunisia arranged by Michael Philip Mossman.* [Score & Sound]. https://cutt.ly/YlToZ96
A night in Tunisia (Arr. Michael P. Mossman). [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=_Cxx957CewA

accentuat rolul grupului de trompete și al trompetei solo căreia, pe lângă prezentarea temei, i se încredințează o secțiune de improvizație destul de extinsă. Aranjamentul este remarcabil și prin unele modificări melodice și ritmice ale temei ce diferă de original (Exemplul 3.5).

Exemplul 3.5. D. Gillespie. *Night in Tunisia*, aranjament de Choi Jungsu, tema

Rolul trompetei solo în piesa *A Night in Tunisia* este evidențiat și mai mult în varianta realizată de către Arturo Sandoval împreună cu *The United States Air Force Band SUA* (2011)[22]. În această versiune de concert, trompeta solo domină absolut pe tot parcursul compoziției (inclusiv improvizația sideman-ului grupului de trompete), iar A. Sandoval însuși demonstrează întreg potențialul său interpretativ, inclusiv note acute și grave ”extreme” și rulade de o mare virtuozitate din chorusuri de improvizație și cadență solo desfășurată. Această compoziție poate fi numită de fapt o piesă pentru trompetă solo și orchestră.

Una din cele mai renumite ***piese pentru trompetă solo și big band***, poate fi considerată compoziția *Maria* pe tema din musical-ul *Westside Story* de L. Bernstein și S. Sondheim. Piesa a devenit faimoasă în interpretarea trompetistului Maynard Ferguson, un celebru interpret multilateral, excelând în egală măsură atât în pasajele amețitoare în stil bebop, cât și în melodiile blânde ale baladelor. Muzicianul a prezentat piesa *Maria* în diferite variante interpretative, cântând-o cu mai multe orchestre, dar, probabil, o versiune de neegalat din punct de vedere al popularității ar fi cea din albumul *Maynard ’62* în aranjarea maestrului însuși. Această partitură a lui M. Ferguson nu și-a pierdut farmecul nici în ziua de astăzi.

În original, piesa *Maria* compusă de L. Bernstein este o baladă vocală interpretată cu acompaniamentul orchestrei simfonice în care predomină instrumentele cu coarde. Sonoritatea moale și transparentă a corzilor este reprodusă în partitura lui M. Ferguson prin sunarea secțiunii de suflat care include 5 saxofoane, 4 trompete și 4 tromboane[23]. Sarcina lui Ferguson a fost, în primul rând, să păstreze blândețe lirică caracteristică corzilor și, în al doilea rând, să separe timbral trompeta solo de celelalte trompete. Solo-ul de trompetă reprezintă linia melodică a baladei vocale aproape de original, demonstrând totodată și un anumit grad de libertate ritmică și melodică. Forma baladei rămâne intactă – singura diferență constă în faptul că versiunea lui

[22] *Arturo Sandoval performs "A Night in Tunisia"*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=6A3SX9LOGQs
[23] De menționat că secțiunea ritmică este reprezentată de un singur instrument – chitară bas: astfel *sound*-ul big bandului, fiind lipsit de pian, chitară și tobe, este apropiat de sunarea unei orchestre simfonice.

M. Ferguson începe direct cu secțiunea principală *Chorus – Moderately (warmly)*, fiind eliminată partea introductivă (în clavirul musical-ului: *Slowly and freely*).

Conform originalului lui L. Bernstein, piesa include două strofe, în compoziția cărora se folosește forma vocală bar – *AAB* (Tabelul 3.2), cunoscută și sub numele de forma de blues[24].

Tabelul 3.2. Forma piesei *Maria* de L. Bernstein, aranjament de M. Ferguson

Forma	*Intro*	Strofa 1			Strofa 2			Coda
		A	A_1	B	A	A_1	B_1	
Literă în partitură		*A*	*B*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*
Numărul de măsuri	3	6 (3+3)	6 (3+3)	8 (3+2+3)	5 (2+3)	6 (3+3)	8 (3+2+3)	11

O scurtă introducere care începe cu anacruza chitarei bas, creează o atmosferă magică a baladei. Pe baza pedalelor armonice sincopate ale saxofoanelor și tromboanelor apare tema acordică în *legato* a trompetelor cu surdine *harmon* (Exemplul 3.6).

Exemplul 3.6. L. Bernstein. *Maria* pentru trompetă și big band, introducere

Aici este implicată întreaga verticală orchestrală, dar datorită surdinelor, sonoritatea orchestrei este deosebit de moale. Pe acest fundal se desfășoară negrăbit melodia trompetei solo în registrul grav (Exemplul 3.7).

Exemplul 3.7. L. Bernstein. *Maria* pentru trompetă și big band, tema

În secțiunea A_1 tema trompetei este transpusă la o octavă mai sus, depărtându-se astfel de fonul creat de saxofoane și tromboane. Melodia capătă o sonoritate strălucitoare, atingând sunetul înalt c^3. Secțiunea *B* începe cu tema interpretată acordic de către instrumentele de suflat, pe o pedală ușoară a trei saxofoane, și se termină cu solo trompetei în registrul acut susținut de un *tutti* polifonic al orchestrei. Pentru a evidenția trompeta solo, M. Ferguson adaugă liniei

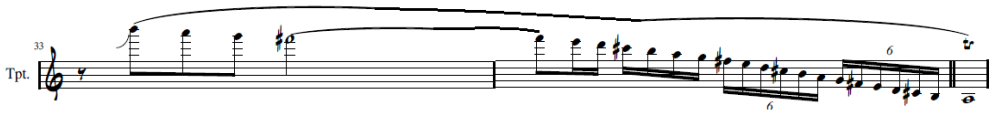
[24] Forma piesei *Maria* diferă de forma blues-ului (din 12 măsuri) prin numărul de măsuri.

melodice principale mici ornamente – în special, un sextolet cromatic descendent ce imită *glissando*.

În strofa a două orchestrația se schimbă. În secțiunea *A*, tema este expusă mai întâi de către tromboane la unison, pe baza acompaniamentului împrumutat din introducere, apoi de către saxofoane într-o textură acordică. Orchestra are o sonoritate destul de moale, dar mai densă decât în introducere, în special datorită absenței surdinelor în partidele trompetelor. În ceea ce privește trompeta solo, îi este încredințat un contrapunct către temă, plasat în registrul extrem de acut al instrumentului (diapazonul din secțiunile *A* și A_1: $f^2 – a^3$).

Secțiunea A_1 este punctul culminant al întregii compoziții. Tema se expune la început prin acorduri în *f* la toate instrumentele de suflat (cu excepția saxofonului bariton), iar apoi sub formă de dialog imitativ la trompete, tromboane și saxofoane. Trompeta solo se prezintă într-un registru supraacut, atingând cea mai înaltă notă din melodia – sunetul *la* al celei de-a treia octave. După aceea, se produce o cădere dinamică bruscă în decurs de două măsuri. În partida solistului apare un pasaj melodic descendent de trei octave în accelerare ritmică care leagă două sunete extreme din diapazonul trompetei: cel mai acut a^3, început cu procedeul *scoop*, și cel mai grav *A*, ornamentat cu un *tril* (Exemplul 3.8). De asemenea, și în orchestră se observă o coborâre a registrului, însoțită de un *diminuendo* până la *p*.

Exemplul 3.8. L. Bernstein. *Maria*, pentru trompetă solo și big-band.



În secțiunea *B* iese pe prim plan saxofonul alto solo a cărui improvizație se desfășoară pe un fundal polifonic transparent al orchestrei. Abia la sfârșit, la începutul codei, treptat în *crescendo* se adună întreaga orchestră, după care în *ff*, în octava a treia, intră trompeta solo. Urmează o scurtă, dar spectaculoasă cadență *a cappella* a trompetei, și în sfârșit solistul împreună cu orchestră încheie piesa cu un acord de o intensitate dinamică înaltă.

Concluzionând analiza piesei *Maria* pentru trompetă și big band în versiunea lui M. Ferguson, menționăm că trompeta solo în unele secțiuni expune tema principală, în altele – contrapunct către tema, interacționând în mod diferit cu orchestră. În cazurile în care ea interpretează tema, orchestra îi oferă un *background* divers – de la pedală până la contrapunct dezvoltat. În alte cazuri, orchestrei i se încredințează fie o temă expusă monodic sau în acorduri, fie o țesătură polifonică, instrumentul solo păstrându-și propria linie contrapunctică.

Factorul ce îi conferă trompetei calitatea solistică este, în primul rând, separarea partidei sale de cea a grupului de trompete prin utilizarea unui registru extrem de acut. Iar în cazul când

trompeta solo cântă în registrul grav, celelalte trompete sunt excluse din țesătura orchestrală, ori sunarea lor devine una înăbușită prin utilizarea surdinei *harmon*. Un procedeu excepțional care subliniază rolul solistic al trompetei este cadența *a cappella*.

Câteodată trompeta este observată în ***expunerea solistică a unui detaliu din scriitura orchestrală***, deși această metodă este rar utilizată în partituri, deoarece necesită diverse trucuri tehnice. Distingerea acustică a sunetului trompetei pe fundalul orchestrei este posibilă în anumite condiții, cum ar fi: 1) transparența țesăturii orchestrale; 2) intrarea trompetistului-solist în avanscenă (ceea ce nu este uneori rațional din cauza duratei scurte a solo-ului); 3) amplificarea sunetului trompetei cu ajutorul microfonului; 4) folosirea posibilităților tehnice de studio.

Drept exemplu de utilizare a trompetei solo într-o textură orchestrală transparentă poate servi Finalul din *Suita tineretului pentru orchestră* de Oleg Negruță. Aici înainte de codă este introdus un mic fragment polifonic, astfel creându-se un ansamblu al soliștilor (Exemplul 3.9):

Exemplul 3.9. O. Negruță. *Suita tineretului*. Fragmentul din Final

În calitate de exemplu de înregistrare a solo-ului în condiții de studio, citățm cântecul *The World We Knew (Over and Over*, 1967) interpretat de Frank Sinatra, unde trompeta cu surdină se remarcă prin replica scurtă, dar expresivă, însoțind linia melodică a vocalistului prin procedeul de tip *fill-in* (Exemplul 3.10) [25].

Exemplul 3.10. B. Kämpfert, H. Rehbein și C. Sigman. *The World We Knew*

Dacă cazurile de utilizare a unei singure trompete în cadrul big bandului sunt destul de rare, atunci executarea de ea a unei melodii cu dublare în octavă sau unison de către saxofoane și/sau tromboane, se observă mult mai des. Un exemplu convingător în acest sens este piesa *Interlude* de D. Watkins în aranjament de A. Chepurin, cu temă atribuită inițial trompetei II și trombonului I cu surdine (Exemplul 3.11 a), pe urmă saxofonului alto I și trompetei II (Exemplul 3.11 b), iar mai departe trompetei II și saxofoanelor alto I, tenor I și bariton.

[25] Descifrarea partidei trompetistice este efectuată de pe fonogramă audio de către autorul tezei: Frank Sinatra – The World we Knew (Over and Over). https://cutt.ly/xlTi2cF (vizitat 26.06.2021).

Exemplul 3.11. D. Watkins. *Interlude*

a)

b)

O trompetă poate fi îmbinată cu instrumente din alte grupuri în scopul creării unor efecte timbrale deosebite: drept exemplu poate servi un fragment al piesei *Seven Steps to Heaven* de M. Davis şi V. Feldman în aranjament de G. Goodwin: în m. 134–149 trompeta III cu surdină *harmon* conduce o linie melodică împreună cu flautul, saxofon alto II, saxofon tenor I şi vibrafon (Exemplul 3.12).

Exemplul 3.12. M. Davis, V. Feldman. *Seven Steps to Heaven*

Un caz asemănător se regăseşte în piesa *High Maintenance* de G. Goodwin (m. 131-132), unde trompeta III cu surdină *harmon* este combinată cu flautul, două saxofoane alto şi pianul în registrul acut.

3.3. Secţiunea de trompete în partitura orchestrală

Trompetele interacţionează în mod variat atât în cadrul secţiunii, cât şi cu instrumentele altor secţiuni orchestrale, în special cu cele de suflat.

Expunerea melodiei. Pentru a interpreta o linie melodică pe o singură voce la unison sau octavă, în cele mai dese cazuri sunt folosite toate patru trompete sau cele trei din patru. În aşa fel, în piesa *Count Bubba* de G. Goodwin, a doua apariţie a temei (A^1) este atribuită celor patru trompete la unison, iar un oarecare ascetism al sunării este atenuat cu *fills* acordice contrastante

ale grupului de saxofoane. La rândul lor, atunci când saxofoanele conduc tema cu acorduri, trompetele interpretează unele *fills*, în precădere la unison și octavă.

Mai propunem câteva exemple. Unisonul grupului de trompete este intens folosit în introducerea piesei *Night Train* a lui J. Forrest în aranjament de G. Goodwin. Trompetele intră în a doua frază, susținute de ”loviturile” acordice scurte ale saxofoanelor (Exemplul 3.13).

Exemplul 3.13. J. Forrest. *Night Train,* introducere

În piesa *In the Stone de* M. White, D. Foster, A. Willis, aranjament de P. Murtha[26] melodia sincopată expusă la unison și octavă de către cele patru trompete parcă instigă mișcarea generală, fiind susținută de pedala saxofoanelor, trombonului IV, pianului și basului. O amplasare într-un registru avantajos, accentuarea aproape fiecărui sunet pe nuanța *f* – toate acestea permit trompetelor să se prezinte răsunător, în caracter de fanfară, atrăgând imediat atenția ascultătorului (Exemplul 3.14).

Exemplul 3.14. M. White, D. Foster, A. Willis. *In the Stone*, introducere

Pe lângă melodiile de o largă respirație cu sunete lungi, cvartetului de trompete din această piesă îi sunt încredințate, de asemenea, și unele replici în stil disco-funk, mai capricioase ca ritm și articulații (Exemplul 3.15).

Exemplul 3.15. M. White, D. Foster, A. Willis. *In the stone*

[26] Piesa *In the Stone* este o versiune orchestrală a cântecului de M. White, D. Foster și A. Willis din repertoriul grupului american *Earth, Wind & Fire.*

În piesa *The Defibrillator* de A. Re tema lirică a secțiunii *B* (m. 85-88) este interpretată cu trompetele I, II și III la unison, dublate în octava inferioară de tromboanele I și II și însoțite cu acordurile scurte ale saxofoanelor (Exemplul 3.16). Trompeta IV și trombonul III nu participă la expunerea temei, probabil, din cauza registrului destul de înalt.

Exemplul 3.16. A. Re. *The Defibrillator*, secțiunea *B*

Merită citată expunerea fragmentului tematic din piesa lui M. Davis și V. Feldman *Seven Steps to Heaven*: în m. 129-131 trei trompete pe fundalul tobelor, conduc la unison o linie melodică în registrul acut (Exemplul 3.17). În același timp, trompeta III este exclusă din expunerea melodiei – posibil, în vederea pregătirii pentru preluarea temei, împreună cu flautul, două saxofoane și vibrafonul, începând cu măsura 134 (a se vedea Exemplul 3.12).

Exemplul 3.17. M. Davis, V. Feldman. *Seven Steps to Heaven*

La interpretarea unei melodii pe o singură voce, se folosesc adesea doar două din patru trompete, grupându-se în mod diferit: prima cu a doua, prima cu a treia, prima cu a patra, a doua cu a treia, a doua cu a patra și a treia cu a patra. Partidele trompetelor, în astfel de cazuri, sunt de obicei amplificate la unison și/sau octavă de saxofoane și tromboane. Drept exemplu de utilizare a duetului de trompete servește piesa *The Chicken* de A. J. Ellis, în aranjamentul lui K. Berg: începând cu m. 47 tema este interpretată de trompetele II și III, dublate în octavă de saxofonul tenor II și trombon I (Exemplu 3.18).

Exemplul 3.18. A. J. Ellis. *The Chicken*

În introducerea piesei *Night in Tunisia* de D. Gillespie în aranjamentul lui Choi Jungsu, tema este expusă în octave de trompetele I și II (sprijinite de trombonul I cu o octavă mai jos, m. 1–4), după care are loc o regrupare: prima trompetă cu a treia (m. 5–6), apoi a doua cu a patra (intrare melodică în m. 6) și, în sfârșit, toate patru în octavă (Exemplul 3.19).

Exemplul 3.19. D. Gillespie – Choi Jungsu. *Night in Tunisia*, introducere

În piesa *High Maintenance* de G. Goodwin, expunerea inițială a temei este împărțită în fragmente: în primul și al treilea sunt implicate trompetele II+III și toate saxofoanele, cu excepția

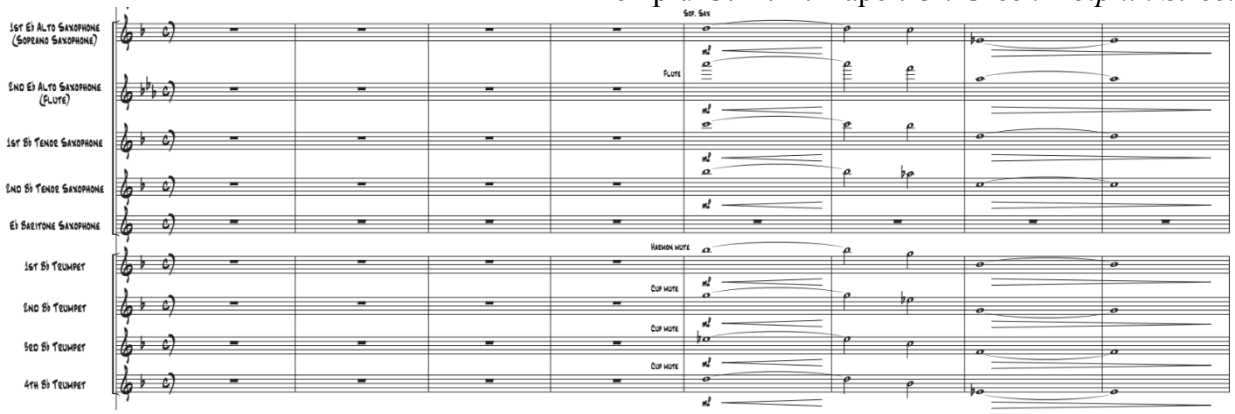
baritonului (m. 17-22, 27-30), iar în cel de-al doilea – trompetele I+III+IV și trei tromboane (m. 23-24). Un astfel de ”joc” de grupări oferă o varietate de culori timbrale, susținând de asemenea atenția ascultătorului și interesul interpreților.

Adesea melodia (tema sau contrapunctul) este interpretată de trompete într-o textură acordică: în acest caz, funcția lor poate fi definită ca fiind mixtă, melodico-armonică. Astfel, în ”cadența” grupurilor de trompete din piesa *Count Bubba*, expunerea temei la unison-octavă este alternată cu cea acordică (a se vedea Exemplul 2.3). Un exemplu de expunere acordică a temei de către trompete dublate cu saxofoanele alto și tenor, îl găsim în introducerea piesei *Race to the Bridge* de G. Goodwin (Exemplul 3.20, m. 5–7).

Exemplul 3.20. G. Goodwin. *Race to the Bridge*

În piesa *On Green Dolphin Street* de B. Kaper tema este expusă în acorduri de patru trompete cu surdine, dublate de saxofon soprano, flaut și saxofoane tenor (Exemplul 3.21).

Exemplul 3.21. B. Kaper. *On Green Dolphin Street*.



Tema piesei *Seven Steps to Heaven*, la atingerea uneia dintre culminații, este interpretată într-o textură acordică cu toate trompetele, întărite de saxofonul bariton, patru tromboane și pian. Spre deosebire de original (Exemplul 3.22 a), tema sună aici masiv și solid datorită expunerii cu doimi fără pauze (Exemplul 3.22 b). Totodată, trompeta I iese în evidență pe fundalul celorlalte instrumente de suflat, ceea ce se explică atât prin poziția sa înaltă în verticala orchestrală, cât și prin susținerea registro-timbrală a liniei sale melodice în partida pianului.

Exemplul 3.22. M. Davis și V. Feldman. *Seven Steps to Heaven*

a) Tema originală a lui M. Davis și V. Feldman

b) Tema în aranjamentul lui G. Goodwin, măs. 158-161.

Trompetele pot fi implicate și în expunerea polifonică. Astfel, în piesa *The Defibillator* de A. Re se observă o diferențiere a texturii instrumentelor de suflat în patru straturi (m. 27-28). Pentru realizarea a două dintre ele, trompetele sunt grupate în perechi: II+III și I+IV (Exemplul 3.23).

Exemplul 3.23. A. Re. *The Defibrillator*

Exemplele citate demonstrează mobilitatea grupului de trompete, care sunt capabile să îndeplinească o funcție melodică în diferitele sale ipostaze.

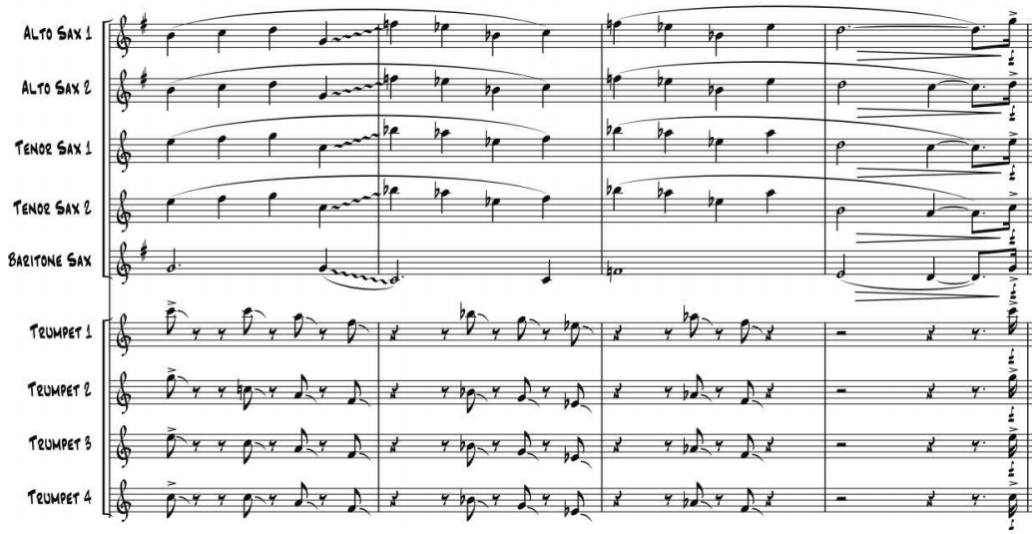
Expunerea fundalului. În partiturile pentru big band există diverse exemple de utilizare a trompetelor în calitate de fundal sonor. În primul rând, vorbim despre elementele pe care B. Kiyanov și S. Voskresenski le numesc în mod convențional ”material auxiliar”, descriindu-le ca „mici replici aparte de scurtă durată” [91, p. 55]. D. Braslavski numește astfel de elemente „voci armonice însoțitoare” [70, p. 41] – ele se alătură melodiei de bază după principiul

contrapunctic, îndeplinind funcția de *fill* sau *riff*. Astfel, merită de menționat folosirea trompetelor împreună cu tromboanele în bridge-ul piesei *Night in Tunisia*, unde *fills* acordice accentuate joacă un rol important, contrastând puternic cu tema saxofoanelor (Exemplul 3.24). În mod similar este prezentat acompaniamentul armonico-ritmic al trompetelor și tromboanelor în improvizațiile instrumentelor solo din piesa *High Maintenance* de G. Goodwin (m. 85-100).

Exemplul 3.24. D. Gillespie – Choi Jungsu. *Night in Tunisia*

La expunerea fundalului se referă și *contrapunctele* ce însoțesc melodia principală. Astfel, în piesa *In the Stone* trei trompete interpretează o linie contrapunctică către tema refrenului condusă de saxofoane. Originalitatea elementului trompetistic constă în utilizarea procedeului *short fall* (Exemplul 3.25). Absența trompetei I se explică prin necesitatea unei pauze înainte de interpretarea frazelor în registrul acut.

Exemplul 3.25. M. White, D. Foster, A. Willis. *In the Stone.*



Unul dintre cele mai caracteristice și frecvent utilizate procedee este acompaniamentul ritmico-acordic al melodiei. Adeseori acesta reprezintă ”lovituri” acordice atribuite trompetelor

și tromboanelor sau doar trompetelor. De exemplu, trompetele și tromboanele sunt utilizate în acompaniamentul armonico-ritmic al temei piesei *The Defibrillator* de A. Re (Exemplul 3.26).

Exemplul 3.26. A. Re. *The Defibrillator*

Un alt element de fundal este pedala orchestrală care nu are o importanță majoră pentru secțiunea de trompete, dar uneori se regăsește în partiturile de big band. Astfel, în introducerea piesei *Seven Steps to Heaven*, trompetele II și III cu surdine, împreună cu flautul, trei saxofoane și trombonul I formează o pedală armonică pe fonul căreia pianul și vibrafonul se prezintă ca soliști (Exemplul 3.27).

Exemplul 3.27. M. Davis, V. Feldman. *Seven Steps to Heaven*, introducere

În introducerea piesei *The Chicken* de A. J. Ellis acompaniamentul armonic este introdus în partidele celor patru trompete, tuturor saxofoanelor, cu excepția tenorului I, și tromboanelor II și III (restul instrumentelor de suflat împreună cu chitară bas, conduc tema). În legătură cu

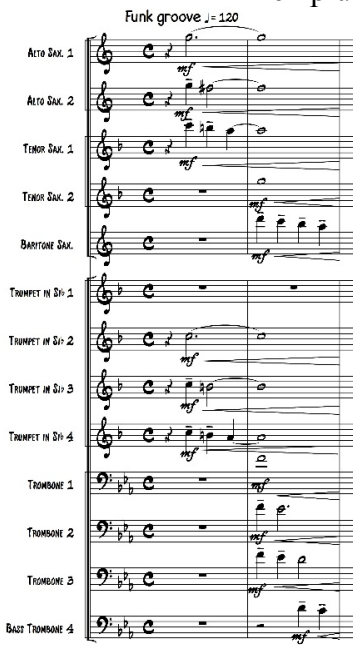
această D. Braslavski scrie: „Structurile armonice susținute (extinse) din registrele grav, mediu și acut, au trăsături caracteristice și anume: fiind aplicate ca pedală orchestrală, ele servesc simultan drept fundal armonic. Este imposibil să se distingă clar aceste funcții în țesătura orchestrală ” [70, p. 65]. În general, partitura *The Chicken* prezintă exemple variate de acompaniament la care participă grupul de trompete. Astfel, în chorusul de improvizație, în partidele trompetelor II, III și IV și celor patru tromboane se desfășoară mai întâi acompaniamentul ritmico-acordic cu șaisprezecimi (m. 63-65), apoi se introduc consecvent contrapunctul melodic (m. 66), pedala acordică (m. 67–68), două ”lovituri” acordice și din nou un contrapunct (m. 69). După aceasta trompetele sunt utilizate în dialoguri de grup cu saxofoanele și tromboanele (m. 70–73).

Mai putem menționa o tehnică specifică de ”urcare pe trepte” la trompete, precum și la tromboane cu trompete – un procedeu ce duce la o îndesare texturii și, în același timp, la înseninare a sonorității grație ridicării treptate a registrului. Un exemplu clasic al unei astfel de ”urcări” poate fi observat în piesa *Night in Tunisia*, unde tromboanele și trompetele intră pe rând de jos în sus, rezultând în fine cu formarea unui acord (Exemplu 3.28).

Exemplul 3.28. D. Gillespie – Choi Jungsu. *Night in Tunisia*

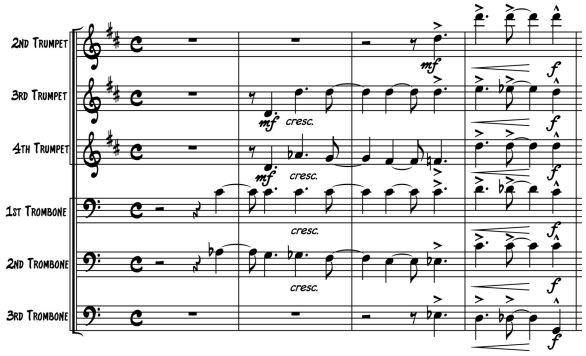
Poate fi întâlnit și un lanț descendent (Exemplul 3.29).

Exemplul 3.29. G. Goodwin. *Absoludicrous*



În piesa *High Maintenance* de G. Goodwin este prezentată o ”urcare” la grupul de trompete cu mișcarea simultană a tromboanelor în descendență, ceea ce duce la extinderea diapazonului atât în sus, cât și în jos (Exemplul 3.30).

Exemplul 3.30. G. Goodwin. *High Maintenance*



După cum remarcă B. Kiyanov și S. Voskresenski, metoda de a construi acordul prin-un ”lanț” „ține, într-o oarecare măsură, de pedala orchestrală. Includerea alternativă a vocilor într-un acord creează un efect al sunării clopotului” [91, p. 122]. Nu întâmplător în partiturile big bandurilor procedeul menționat uneori este însemnat ca *Bells Tones* (”sunarea clopoțeilor”) – ca, de exemplu, în piesa lui J. Lennon, P. McCartney *Can't Buy Me Love* în aranjament pentru voce și orchestră de M. Amy (Exemplu 3.31). În cazul dat la crearea efectului participă și patru saxofoane.

Exemplul 3.31. J. Lennon, P. McCartney. *Can't Buy Me Love*

Participarea grupului de trompete în tutti. În partiturile pentru big band există diferite ca textură tipuri de *tutti*: 1) monofonice; 2) omofono-armonice; 3) polifonice; 4) acordice.

Găsim diverse exemple de expunere a materialului cu procedeul *tutti* în piesa *Night Train* de J. Forrest. Primul *tutti* apare la sfârșitul expunerii inițiale a temei (m. 27–28). Aici el are un caracter omofono-armonic: linia melodică este condusă de saxofoane alto și trompete la unison, acompaniamentul armonic fiind expus de restul instrumentelor de suflat și de ritm-secțiunea. Urmează prezentarea a doua a temei (m. 31–33), unde pe rând sunt realizate un *tutti* acordic și

cel monofonic. În cea de-a doua expunere melodia este redată în două octave de toate instrumentele de suflat (lipsește doar primul trombon care în următoarea măsură va începe improvizația). *Tutti* se încheie cu o puternică creștere dinamică, ducând la două acorduri în *ff*, cu ”încoronarea” sunării orchestrale de către trompetele în registrul acut. O alternanță liberă a unor *tutti* în textură acordică și monofonică are loc în următoarea apariție a temei (m. 79–87) – este punctul culminant general al compoziției, în care se utilizează contraste dinamice și diverse articulații, în special, *glissando* și *shake*. O tehnică specială de *tutti* se observă în secțiunea finală (m. 92–94), unde ”loviturile” acordice scurte ale întregii orchestre se finalizează cu un *glissando* descendent de 2 măsuri care cuprinde întregul diapazon al instrumentelor.

Câteva exemple de *tutti* conține partitura piesei *Count Bubba* de G. Goodwin. Astfel, într-o punte (m. 52-60), alternează diferite tipuri de *tutti*: acordic – polifonic – acordic. Un *tutti* lung și impresionant, intercalat cu inserții scurte de grup, este prezentat în secțiunea A^2 (m. 107-127). *Tutti*-ile acordice sunt, de asemenea, prezente în chorusurile de improvizație, însoțind instrumentul solo (m. 142-143, 147 etc.). În cele din urmă, diferite tipuri de *tutti*, inclusiv cel polifonic, sunt utilizate în ultima expunere a temei (începând cu m. 211). Liderul incontestabil aici este grupul de trompete și mai ales trompeta I a cărei linie melodică se desfășoară cu precădere în octava a treia.

Ca exemplu de utilizare a diferitelor tipuri de *tutti*, se poate cita piesa *The Defibrillator* de A. Re: aici se întâlnesc *tutti* monofonic (m. 6, 22, 52 etc.), omofono-armonic (m. 81–91), polifonic (m. 92–93) și acordic (m. 98–99, 101 etc.).

Exemple excelente ale unor *tutti* omofonice pot fi observate în partitura piesei *Mueva Los Huesos* (*Chake Your Bones*) din albumul *Swingin' for the Fences* al lui *Gordon Goodwin's Big Phat Band*. Grupul de trompete participă aici la expunerea lungă a temei de către toate instrumente de suflat. În prima apariție a temei (Exemplul 3.32) trompetele execută melodia la unison în registrele mediu și grav și nu se evidențiază din sunarea generală, iar începând cu m. 41 ele se bifurcă în octavă, trompetele I și II conferind astfel sunării un colorit strălucitor.

Urmărind utilizarea trompetelor, trebuie remarcat faptul că dacă *tutti* are un caracter destul de obișnuit (de exemplu, în ”inserții” scurte), atunci este posibilă o suprapunere la unison a trompetelor și a saxofoanelor. Iar în momentele de creștere dinamică (spre exemplu, în pregătirea culminațiilor), trompetele, de regulă, joacă rolul stratului superior al verticalei orchestrale. Astfel, ”ascensiunile” melodice în *crescendo* apar în piesa *High Maintenance* de G. Goodwin (m. 45–47 și 61-64). Este foarte elocvent și un exemplu din piesa *On Green Dolphin Street* de B. Kaper unde în moment de culminație trompeta I atinge nota es^3 colorată cu procedeul *shake* (Exemplu 3.33).

Exemplul 3.32. G. Goodwin. *Mueva Los Huesos*

Exemplul 3.33. B. Kaper. *On Green Dolphin Street*

În această privință, să citățm cuvinte ale lui D. Rogal-Levițki, care a scris: „În toate cazurile, când tensiunea internă a muzicii atinge punctul culminant, participarea trompetei este de neînlocuit. Sunetul său suculent, sonor, luminos conferă orchestrei o elevație uimitoare – sublimă, inspirată și pasională” [122, p. 126].

În încheierea capitolului vom menționa că realizarea unei partituri reușite, de înaltă calitate ar fi garantată prin varietatea și naturalețea mijloacelor folosite, prin utilizarea

instrumentelor în conformitate cu posibilitățile lor tehnice și artistice. Autorii manualelor și elaborărilor metodico-didactice îi avertizează pe aranjori împotriva aplicării excesive a unui anumit mijloc de expresie, precum și a utilizării tehnicilor care nu sunt caracteristice unui big band. Astfel, B. Kiyanov și S. Voskresenski cred că abuzul de *tutti*, *forte* orchestral, cele mai înalte registre instrumentale duc la absența contrastelor sonore, ceea ce „sărăcește semnificativ partitura orchestrală" [91, p. 181], iar G. Garanyan afirmă: „Într-o partitură de jazz, este posibilă și polifonia la patru voci, dar partitura sună mai eficient atunci când în ea episoadele polifonice sunt alternate cu acordurile, octavele cu unisonurile" [77, p. 90]. Totodată, valoarea compoziției este în mare măsură determinată de originalitatea conceptului autorului, capacitatea de a combina atât clișee elaborate, cât și soluții inovatoare. După cum scria Glenn Miller, „O metodă de încercări și erori sunt prieteni cei mai buni ai aranjorului" [30, p. 51].

Calitățile menționate au fost demonstrate cu exemplificarea compozițiilor de big band, care pot fi considerate drept modele ale partiturilor contemporane atât în sensul orchestrației în general, cât și în privința utilizării trompetelor, în special.

3.4. Concluzii la capitolul 3.

1. Big bandul contemporan s-a cristalizat pe parcursul deceniilor, incluzând în variantă standard patru secțiuni principale: saxofoane, trompete, tromboane și ritm-secție. La componență tipică a orchestrei pot fi adăugate și instrumente suplimentare. Astfel, atât componența nominală, cât și numărul de instrumente pot varia. Fiecare secțiune orchestrală realizează anumite funcții în partitură, printre care cele mai importante sunt instrumental-orchestrale și cele de textură.

2. În cadrul orchestrei trompeta poate îndeplini rolul solistului sau cel al membrului de secțiune, interacționând cu alte instrumente. Printre cele mai importante funcții de scriitură sunt cele de expunere a melodiei (temă sau material secundar) și a fundalului (*background* armonic, pedală) care pot fi prezentate și în variantă mixtă (spre exemplu, funcția melodico-armonică). Unele funcții specifice ale trompetelor țin de participarea lor în *tutti* orchestral. Există și funcții legate de arhitectonica muzicală, precum cele de introducere și de codă.

3. Caracteristicile timbrale, de articulație și de registru, posibilitățile tehnice ale trompetelor asigură rolul lor exclusiv în expunerea melodiei. Trompeta solo se manifestă cel mai des în unele chorusuri de improvizație. În cazurile mai rare ea exercită rolul de expunere a temei principale ce stă la baza unei piese pentru big band, temele fiind create deseori chiar de trompetiști înșiși. Există piesele de concert pentru trompetă solo și big band care pe deplin reliefează posibilitățile tehnice și expresive ale solistului-trompetist. Destul de rar trompeta solo este utilizată în expunerea unui mic detaliu din scriitura orchestrală, această metodă necesitând

anumite condiții tehnice. O linie melodică monofonică poate fi atribuită unei trompete cu dublare în octavă sau unison de către instrumentele din celelalte secțiuni, inclusiv în scopul creării unui efect timbral deosebit.

4. Trompetele sunt combinate în mod variat atât în cadrul secțiunii, cât și cu instrumentele altor secțiuni orchestrale, în special cu cele de suflat. În expunerea melodiei pe o singură voce, se folosesc adesea toate patru trompete sau cele trei trompete din patru, în unison sau octavă. Uneori în asemenea cazuri sunt utilizate doar două trompete, grupându-se în mod diferit (prima cu a două, prima cu a treia etc.). Partida trompetelor, în astfel de cazuri, este de obicei amplificată la unison și octavă de saxofoane și tromboane. Adesea melodia temei sau contrapunctului este interpretată de trompete într-o textură acordică, funcția lor atunci fiind una mixtă, melodico-armonică. Trompetele sunt implicate uneori și în expunerea polifonică, dar acest procedeu nu este prea caracteristic partiturilor de big band.

5. Trompetele sunt utilizate în calitate de fundal sonor al melodiei, formând acompaniamentul ritmico-acordic, replicile acordice de tip *fills*, pedală orchestrală (inclusiv construirea acordului prin-un ”lanț” în mișcare ascendentă sau descendentă, independent sau împreună cu tromboane și saxofoane) etc.

6. Trompetele participă în diverse tipuri de *tutti* (monofonice, acordice, omofono-armonice, polifonice) care sunt incluse în diferite secțiuni ale compoziției, mai ales în cele de încheiere a unei secțiuni sau a întregii compoziții. În unele *tutti* trompetele sunt dublate de saxofoanele, iar în momentele de ”ascensiuni” melodice în *crescendo* (spre exemplu, în pregătirea culminațiilor) trompetele de regulă, joacă rolul stratului superior al verticalei orchestrale.

7. Valoarea unei compoziții pentru big band este în mare măsură determinată de originalitatea conceptului autorului, dar și de varietatea și naturalețea mijloacelor utilizate, prin respectarea regulilor de utilizare a instrumentelor în conformitate cu posibilitățile lor tehnice și artistice. Folosind diversele procedee de construire a unei partituri, aranjorul are posibilitatea de a crea o partitură perfectă, calitativă, atractivă atât pentru publicul meloman, cât și pentru muzicienii care o interpretă.

CONCLUZII GENERALE

Cercetarea multilaterală a manifestării trompetei în domeniul jazzului ne-a dat posibilitatea să concluzionăm următoarele.

1. Trompeta de jazz are un specific bine pronunțat care se realizează în practica interpretativă solistică, ansamblistică și orchestrală. Sunarea bogată în nuanțe, posibilități tehnice și expresive variate, diverse procedee de emitere a sunetului, articulații, ornamente speciale – toate acestea îi atribuie trompetei un rol de neînlocuit în muzica de jazz.

2. Există o anumită diferență în utilizarea procedeelor specifice trompetei de jazz în interpretarea solistică și în executarea unei partide orchestrale. Fiecare trompetist-solist experimentat de obicei posedă o manieră aparte, dezvoltând o sonoritate originală și propria metodă de articulare, fiind destul de liber și în privința aspectului metroritmic. În ceea ce ține de secțiunea de trompete a big band-ului, ea este mult mai omogenă, fiind limitată din punctul de vedere al agogicii și necesitând în majoritatea cazurilor suficientă uniformitate și sincronizare în executarea articulațiilor de tot grupul.

3. Trompeta și varietățile ei au fost și continuă să fie folosite în jazz pe întreg parcursul istoric al acestuia. Printre cei care au pus bazele jazzului clasic se numără cornetiștii din New Orleans și Chicago de la începutul sec. XX. Apariția hot-jazzului o datorăm creației marelui trompetist și cornetist Louis Armstrong care a făcut mult și pentru dezvoltarea stilului swing. Arta trompetiștilor a determinat în mare măsură stilul big bandurilor din ”era swingului” (anii ’1930–1940) **[13]**. La sfârșitul anilor ’1940 în domeniul jazzului s-au produs schimbări stilistice substanțiale, la acest proces participând și unii trompetiști, cum ar fi ”părintele” bebop-ului ”Dizzie” Gillespie și ”geniul trompetei”, promotorul stilurilor moderne (cool, jazz modal, jazz-rock etc.) Miles Davis. Perioada contemporană se distinge printr-o tendință de fuziune a diverselor stiluri și curente, aceasta manifestându-se inclusiv în creația trompetiștilor de jazz.

4. În evoluția orchestrelor de jazz se relevă două perioade care în linii mari corespund cu cele două jumătăți ale secolului al XX-lea, cea de-a doua atingând și începutul sec. XXI **[12]**. Componența și funcțiile instrumentelor orchestrale care la etapă inițială nu erau constante, s-au stabilit cu timpul, iar improvizația colectivă a cedat locul celei individuale acompaniate de orchestră. În anii ’1920 și-au făcut apariția big bandurile a căror perioadă de înflorire datează cu anii ’1930–1940.

5. Printre cele mai faimoase big banduri din “era swingului” se evidențiază orchestrele conduse de Duke Ellington, ”Count” Basie, Benny Goodman, Glenn Miller ș.a. Această perioadă a fost marcată de ”exportul” și proliferarea artei big bandurilor în țările europene (Germania, Cehoslovacia, Polonia, România), precum și în unele republici din componența Uniunii

Sovietice. La începutul anilor ’1940 la Chișinău a fost înființată orchestra de jazz a filarmonicii sub bagheta trompetistului, dirijorului și compozitorului Șiko Aranov.

6. După o scurtă perioadă de declin cauzată în mare măsură de cel de-al Doilea război mondial, în a doua jumătate a sec. XX se atestă o renaștere a big bandurilor. Alături de orchestrele ce și-au reluat activitatea din etapa precedentă, au apărut și altele noi, conduse inclusiv de trompetiști celebri ca Maynard Ferguson, Don Ellis, Thad Jones, Wynton Marsalis. Arta big bandurilor s-a răspândit pe larg și pe continentul european. În Republica Moldova și-a desfășurat activitatea faimoasa orchestră de jazz *Bucuria*.

7. În zilele noastre în diferite țări ale lumii activează numeroasele big banduri. Unele dintre ele continuă tradițiile orchestrelor mari din epoca swingului, altele caută căi proprii, originale, promovând curentele contemporane din domeniul componisticii și aranjamentului. Există și o a treia categorie a bandurilor a căror profil artistic îmbină în mod organic aspectele tradiționale cu cele inovatoare. Aceste calități sunt caracteristice trupei americane *Gordon Goodwin’s Big Phat Band* care se consideră una dintre cele mai vestite orchestre mari ale sec. XXI **[11]**. În urma analizei unor creații din repertoriul formației, în teză s-a relevat înalta măiestrie a liderului bandului Gordon Goodwin care reușește să evidențieze posibilitățile interpretative ale fiecărei secțiuni și ale fiecărui instrumentist în parte, contribuind cu toții la crearea sonorității specifice și irepetabile a acestei orchestre.

8. Trompetele ocupă un loc de frunte în big band, îndeplinind în compozițiile orchestrale diverse funcții, inclusiv cea solistică. Trompeta solo este utilizată în chorusuri de improvizație, evoluând în calitate de protagonist al unor piese de concert pentru trompetă și orchestră, sonorizând tema principală a compoziției, participând totodată și în executarea unor elemente mici din textura orchestrală (contrapuncte, *fills*, *riffs* etc.) **[148]**.

9. Printre funcțiile trompetelor în cadrul unei secțiuni a big bandului **[147]** evidențiem în primul rând cele de expunere a melodiei (temei sau a materialului secundar) și a fundalului (*background*-ului armonic, replicilor acordice etc.). Mai rar trompetele participă la formarea pedalei orchestrale. Unele funcții aparte sunt atribuite trompetelor în *tutti*. În exercitarea tuturor funcțiilor orchestrale trompetele sunt combinate în mod diferit atât între ele în cadrul secțiunii, cât și cu instrumentele din celelalte secțiuni.

10. Actualmente trompetiștii de jazz caută noi mijloace interpretative, creația lor îmbogățindu-se continuu cu diverse elemente ale muzicii etnice, academice, pop, rock. Totodată, în acest domeniu nu sunt negate nici traseele parcurse de maeștrii trompetei care au marcat trecutul glorios al jazzului. Interconexiunea tradiției și inovației determină specificul procesului de formare a tendințelor actuale în arta trompetiștilor de jazz.

RECOMANDĂRI

1. De a continua cercetarea diferitelor aspecte ale artei trompetistice de jazz, generalizând experiența interpreților din Republica Moldova.
2. De a examina rolul trompetei în ansambluri de jazz, prezentând profilurile unor formații cu renume.
3. De a cerceta creația orchestrelor mari, completând unele lacune în istoria big bandurilor.
4. De a lărgi și aprofunda studierea funcțiilor trompetei în big band.
5. De a elabora recomandări metodice cu privire la utilizarea trompetelor în orchestra de jazz cu implementarea acestora în practica interpretativă și pedagogică din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. Babii V. Studiu de organologie. Bălți: Presa universitară bălțeană, 2003. 268 p.
2. Brâncuşi P. Muzica românească şi marile ei primeniri. Chişinău: Lumina, 1993. 310 p.
3. Cârstea S. Pagini din istoria trompetei. In: Artă și educație artistică, 2014, nr.1 (23), p. 57–63.
4. Chelariu T. Jazzul românesc și personalitățile sale. https://www.edusoft.ro/jazzul-romanesc-si-personalitatile-sale/ (vizitat: 01.03.2021).
5. Chironda V., Ciobanu N. Metodica instruirii muzicale la instrumente de suflat. Chişinău: Lumina, 1992. 71 p.
6. Crețu V. Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație. București: Editura Fundației România de Mâine, 2007. 127 p. ISBN: 978-973-725-950-9
7. Deac L. Cvintetul de alamă în muzica secolului XX. Cluj-Napoca: MediaMuzică, 2017. 123 p. ISMN 979-0-707655-31-3. ISBN 978-606-645-092-8.
8. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Enciclopedică, 2008. 593 p.
9. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. Acustica muzicală. Instrumente de suflat. [București: Editura muzicală, 1988]. Tipografia din Leova.
10. Goia I. Metodica studiului și predării instrumentelor de suflat. Iași: Conservatorul *George Enescu*, 1980, 282 p.
11. **Hăruță P.** ***Gordon Goodwin's Big Phat Band*** **– un exemplu al big band-ului modern**. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 1 (38), 2021. Chișinău: AMTAP (Notograf Prim), 2021, p. 70–75. Revista științifică, tipul B. ISSN 2345-1408. e-ISSN 2345-1831.
12. **Hăruță P. Orchestra de jazz: evoluția și rolul trompetei**. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2 (35), 2019. Chișinău: AMTAP (Notograf Prim), 2019, p. 35-40. Revista științifică, categoria C. ISSN 2345-1408. e-ISSN 2345-1831.
13. **Hăruță P. Trompetiști celebri ai epocii swingului și contribuția lor la istoria jazzului mondial.** In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică.* Nr. 1 (36), 2020. P. 60–65. Chișinău: AMTAP (Notograf Prim), 2020. Revista științifică, tipul B. ISSN 2345-1408. e-ISSN 2345-1831.
14. Jazzul în România postbelică. In: Jazz. https://ro.wikipedia.org/wiki/Jazz (vizitat: 01.03.2021).
15. O mică pagină din istoria soundului jazz contemporan românesc cu 5 artiști de excepție. Publicat pe October 5, 2018 14:44. https://cutt.ly/lj1KZzX (vizitat 05.02.2021).

16. Orchestrele și corurile Radio România. Big Band Radio. https://www.orchestreradio.ro/?page_id=3606 (vizitat 05.03.2021).
17. Tcacenco V. Din istoria muzicii de estradă din Republica Moldova. In: Arta muzicală din Republica Moldova : Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 872–927.
18. Trompetă. https://ro.wikipedia.org/wiki/Trompet%C4%83 (vizitat 16.02.2021).

În limbile engleză și germană

19. A Night in Tunisia. https://en.wikipedia.org/wiki/A_Night_in_Tunisia (vizitat 27.02.2021).
20. Asriel A. Jazz: Analysen und Aspekten. Berlin: Lied der Zeit, 1985. 435 p.
21. Bass trumpet. https://en.wikipedia.org/wiki/Bass_trumpet (vizitat 19.02.2021).
22. Bay W. Complete Jazz Trumpet Book. St. Louis: Mel Bay Publications Inc., 2015. 144 p. ISBN 10: 0786602805. ISBN 13: 978-0786602803.
23. Biography of Jan van Duikeren. http://janvanduikeren.nl/bio/ (vizitat 02.02.2021).
24. Caruso C. Musical Calisthenics for Brass. Rondor Music International, 2002, 62 p. http://carminecaruso.net/mcfb/ (vizitat 19.02.2021).
25. Clark Terry. https://clarkterry.com/ (vizitat 16.01.2021).
26. Davis M. 20 minutes Warm-Up Routine for Trumpet with performances by Phil Smith. Book & CD. New York: Hip-Bone Music, 2006. 29 p.
27. Don Ellis. https://en.wikipedia.org/wiki/Don_Ellis (vizitat 07.06.2021).
28. Freddie Keppard. https://en.wikipedia.org/wiki/Freddie_Keppard (vizitat 07.06.2021).
29. George Gruntz. https://en.wikipedia.org/wiki/George_Gruntz (vizitat 07.06.2021).
30. Glenn Miller's method for orchestral arranging. New York: Mutual Music Society Inc., 1943. 139 p.
31. Gordon Goodwin's Big Phat Band. http://www.bigphatband.com/ (vizitat 06.04.2021).
32. Gordon Goodwin's Big Phat Band. Life in the Bubble. AllMusic Review by Matt Collar. https://cutt.ly/zkcK5AS (vizitat 01.03.2019).
33. Gordon Goodwin's Big Phat Band. https://cutt.ly/NkcLaME (vizitat 05.04.2019).
34. GRP All-Star Big Band. https://en.wikipedia.org/wiki/GRP_All-Star_Big_Band (vizitat 12.06.2021).
35. James H. Trumpet Method. New York: Robbins Music Corporation, 1969. 128 p.
36. James Morrison. https://www.youtube.com/watch?v=0uuus2cXzRY (vizitat 19.02.2021).
37. Johnny Mandel. https://en.wikipedia.org/wiki/Johnny_Mandel (vizitat 19.02.2021).
38. In the Mood. https://en.wikipedia.org/wiki/In_the_Mood (vizitat 11.12.2020).
39. Karel Krautgartner. https://en.wikipedia.org/wiki/Karel_Krautgartner vizitat 07.06.2021).

40. Klaus Lentz. https://de.wikipedia.org/wiki/Klaus_Lenz (vizitat 07.06.2021).
41. MacBeth C. Original Louis Maggio System for brass. North Hollywood, Calif.: Maggio Music Press, 1968.
42. Miles Davis. https://en.wikipedia.org/wiki/Miles_Davis (vizitat 11.12.2020).
43. Monette Flumpet. http://www.middlehornleader.com/Flumpet%20Review.htm (vizitat 07.06.2021).
44. Night in Tunisia (1942). http://www.jazzstandards.com/compositions-0/nightintunisia.htm (vizitat 06.02.2020).
45. Platt S. 24 Jazz Etudes for Trumpet. West Trenton: Musicians Publications, 1985. 32 p.
46. Russo W. Composition for the jazz orchestra. Chicago: The University of Chicago Press, 1961. 90 p.
47. Stamp J. Warm-ups + Studies. Trumpet or cornet/flugelhorn. Vuarmarens: Éditions Bim, 1998. 32 p.
48. SWR Big Band. https://de.wikipedia.org/wiki/SWR_Big_Band (vizitat 07.06.2021).
49. Tauber F. Solo Fluency : The Language of Modern Jazz Improvisation for Trumpet. Vol. 1. Nevada: Seedling Music Publishing, 2009. 421 p. ISBN: 978-0-9823153-0-9
50. Tauber F. Solo Fluency : The Language of Modern Jazz Improvisation for Trumpet. Vol. 2. Nevada: Seedling Music Publishing, 2009. 317 p. ISBN: 978-0-9823153-1-6
51. The Bass Trumpet : *Where it came from and where it is now.* https://www.musikalessons.com/blog/2016/04/the-bass-trumpet/ (vizitat 19.02.2021).
52. Trumpet. https://en.wikipedia.org/wiki/Trumpet (vizitat 07.06.2020).
53. Vizzutti A. Trumpet Method. Book 1: Technical Studies. Alfred Music: 1991. 128 p. ISBN 10: 0-7390-1941-4. ISBN 13: 978-0-7390-1941-2.
54. Vizzutti A. Trumpet Method. Book 2: Harmonic Studies. Alfred Music: 1991. 104 p. ISBN 10: 0-7390-1942-2. ISBN 13: 978-0-7390-1942-9.
55. Vizzutti A. Trumpet Method. Book 3: Melodic Studies. Alfred Music: 1991. 80 p. ISBN 10: 0-7390-0862-5. ISBN 13: 978-0-7390-0862-1
56. WDR Big Band. https://de.wikipedia.org/wiki/WDR_Big_Band (vizitat 07.06.2021).
57. Wynton Marsalis. https://en.wikipedia.org/wiki/Wynton_Marsalis (vizitat 05.01.2021).
58. Yanow S. Henry "Red" Allen: Profiles in Jazz. https://syncopatedtimes.com/profiles-in-jazz-henry-red-allen/ (vizitat 03.03.2021).

În limbile rusă și ucraineană

59. Анисимов Б. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра. Ленинград: Музыка, 1979. 272 p.
60. Анисимов М. Исполнительская техника музыканта-духовика: к определению понятия. В: Вестник МГУКИ, 2014, № 5 (61), с. 167–171. ISSN 1997-0803.
61. Арбан Ж.-Б. Школа игры на трубе. Leipzig: Friedrich Hofmeister Muzikverlag, 1987. 264 p.
62. Артуро Сандоваль (Arturo Sandoval). https://www.jazzmap.ru/band/arturo-sandoval-arturo-sandoval.php (vizitat 07.06.2021).
63. Аускерн Л. Stan Kenton – Музыкант, устремленный в будущее. В: Джаз-Квадрат, №2/04, 2000. URL: http://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=80 (vizitat: 01.03.2019).
64. Бадди Болден – Buddy Bolden. https://360wiki.ru/wiki/Buddy_Bolden (vizitat 05.06.2021).
65. Баласанян С. Школа игры на трубе. Москва: Музыка, 1972. 136 p.
66. Банни Бериген (Bunny Berigan). https://www.last.fm/ru/music/Bunny+Berigan/+wiki (vizitat 05.06.2021).
67. Баташев А. Советский джаз. Исторический очерк. Москва: Музыка, 1972. 176 p.
68. Блюм Д. Краткий курс инструментоведения. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. 100 p.
69. Болден «Бадди» / Bolden Buddy. https://cutt.ly/PnbP9qA (vizitat 05.06.2021).
70. Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. Москва: Музыка, 1974. 392 p.
71. Букреев В. Труба в джазе. В: Культурология, № 4 (20), 2001. Москва: ИНИОН РАН, p. 145-151. ISSN: 2073-5588. https://elibrary.ru/item.asp?id=1273182 (vizitat: 01.03.2021).
72. Булатнов С. История джаза. http://bulswing.ru/?page_id=437 (vizitat 27.01.2021).
73. Варс, Хенрик. https://cutt.ly/LkZAdXA (vizitat 01.03.2020).
74. Волков К. К 115-летию со дня рождения: корнетист Бикс Байдербек (1903-1931), первая «жертва джаза» https://www.jazz.ru/2018/03/10/bix-beiderbecke-115/ (vizitat 27.01.2021).
75. Волков Н. Современные понятия «губной аппарат» и «амбушюр» в исполнительском процессе музыканта-духовика. In: Вестник МГУКИ, сентябрь–октябрь, № 5 (31) 2009, p. 154–159. ISSN 1997–0803.
76. Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: Монография. Москва: Альма Матер, 2008, 399 с. https://cutt.ly/zj1GO6e (vizitat 12.03.2020).
77. Гаранян Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. Москва: Музыка, 1983. 238 p.

78. Гарри Джеймс: 100-летний юбилей https://jazzpeople.ru/jazz-in-faces/harry-james-100-letniy-yubiley/ (vizitat 28.01.2021).
79. Гитцл С. 1978 год. LP "Artistry in swing" Gustav Brom Orchestra (Czechoslovakia). https://cutt.ly/2nnWcuv (vizitat 09.06.2021).
80. Горват І., Вассербергер, І. Основи джазової інтерпретації. Київ: Музична Україна, 1980. 120 р.
81. Диззи Гиллеспи. https://radiojazzfm.ru/news/dizzi-gillespi (vizitat 09.12.2020).
82. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1962. 116 р.
83. Диков Б., Седракян А. О штрихах духовых инструментов. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 2. Москва: Музыка, 1966, р. 82–211.
84. Докшицер Т. Штрихи трубача. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. Москва: Музыка, 1976, р. 48–71.
85. Золотов С. Maynard Ferguson – Just send for Maynard! https://cutt.ly/Pzuagzw (vizitat 05.03.2019).
86. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. Москва: Музыка, 1976. 473 р.
87. Иков А. Труба – от Бронзового века до наших дней. В: Музыкальные инструменты, 2004, № 1, 2. https://cutt.ly/SzuakhA (vizitat 27.01.2021).
88. Инструментовка для духового оркестра (авторы Б. Кожевников, С. Горчаков и др.). Москва: Музыка, 1978. 275 р.
89. Кинус Ю. Аранжировка как фактор композиции в джазе. В: Южно-российский музыкальный альманах, 2004. Ростов-на-Дону, РГК им. С. В. Рахманинова, 2005, с. 193–201. ISBN 5-7509-0284-6. https://cyberleninka.ru/article/v/aranzhirovka-kak-faktor-kompozitsii-v-dzhaze (vizitat 03.03.2020).
90. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе. Автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону: 2008. 30 р.
91. Киянов Б., Воскресенский С. Руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей. Ленинград: Музгиз, 1961. 188 р.
92. Коган А. Chet Baker – миф умер вместе с Бейкером. https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=336 (vizitat 27.01.2021).
93. Кожухарь И. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры : Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки: 2009. 320 р.
94. Козлов А. Как погибали кумиры советского джаза. https://cutt.ly/VzuaudX (vizitat 03.03.2020).

95. Коллиер Дж. Л. Дюк Эллингтон. Москва: Радуга, 1991. 351 p.
96. Коллиер Дж. Луи Армстронг – американский гений. М.: Радуга, 1987. 420 p.
97. Коллиер Дж. Становление джаза. Москва: Радуга, 1984. 392 p.
98. Конен В. Пути американской музыки. Москва: Советский композитор, 1977. 447 p.
99. Королев О. Краткий энциклопедический словарь джаз, рок и поп-музыки. Термины и понятия. Москва: Музыка, 2014. 168 p. ISMN/ISBN 5-7140-0982-7
100. Левайн М. Теория джаза. Москва-Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. 568 p. ISBN 978-5-4344-0202-6.
101. Луи Армстронг: 14 цитат. Современники о Луи Армстронге. http://rockcult.ru/p/august-4-louis-armstrong-b-day/ (vizitat 20.01.2021).
102. Майлс Дэвис. Автобиография. При участии Куинси Троупа. Москва: София; Екатеринбург: Ультра.Культура, 2005. 544 p. ISBN 5-550-08-45-4 (София). ISBN 5-9681-0063-X (Ультра.Культура).
103. Марсалис Уинтон. https://cutt.ly/nj1Ss7i (vizitat 20.01.2021).
104. Мейнард Фергюсон. https://cutt.ly/Hnnkoq4 (vizitat 07.06.2021).
105. Минх Н. Джаз. В: Музыкальная энциклопедия. Том 2. Москва: Изд-во «Советская энциклопедия», 1974, p. 211–219.
106. Мошков К. К 95-летию со дня рождения. Столп оркестрового джаза: трубач, композитор, аранжировщик Тэд Джонс. URL: https://www.jazz.ru/2018/03/28/thad-jones-95/ (vizitat 06.02.2021).
107. Муединов Д. Нетрадиционные приемы звукоизвлечения на трубе: история и современность. In: Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. №3, p. 83–88. https://cutt.ly/7j1STXv (vizitat 01.12.2020).
108. Музыка Клиффорда Брауна… https://vk.com/wall-43416763_13556 (vizitat 07.06.2021).
109. Нейшуллер М. Count BASIE : Портреты знаменитых джазменов: Уильям "Каунт" Бейси. https://www.zvuki.ru/R/P/17196/ (vizitat 01.03.2021).
110. Нейшуллер М. Duke ELLINGTON : Портреты знаменитых джазменов: Дюк Эллингтон. https://www.zvuki.ru/R/P/17696/ (vizitat 03.03.2020).
111. Овчинников Е. История джаза. Вып. 1. Москва: Музыка, 1994. 240 p. https://ale07.ru/music/notes/song/jazz/ovchinnikov.htm (vizitat 16.01.2021).
112. Огородова А., Оршанская Е., Яговдик А. Гениальные джазовые трубачи XX века и процесс развития джазовой музыки. In: *Манускрипт*, 2018, № 6(92), p. 124–128. Тамбов: Грамота, 2018. ISSN 2618-9690. https://cutt.ly/Tj1S3MX (vizitat 19.03.2020).

113. Озеров В. Бейдербек «Бикс»//Beiderbeck(E) Bix. https://cutt.ly/Ll67gsW (vizitat 19.02.2021).
114. Озеров В. Биг-бэнд (музыка). https://cutt.ly/WlRNhR5 (vizitat 28.02.2021).
115. Озеров В. Джонс Тед//Jones Thad. http://www.km.ru/muzyka/encyclopedia/_dzhons-tedjones-thad (vizitat 19.02.2021).
116. Олеников К. Аранжировка. Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. 111 с. ISBN 5-222-03479-8.
117. Орвид Г. Школа игры на трубе. Москва: Музгиз, 1933. 91 р.
118. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград: Музыка, 1978. 128 р.
119. Патриарх чешского свинга [Карел Влах]. https://vk.com/wall-43416763_75368 (vizitat 19.02.2021).
120. Продан А. Краткая энциклопедия джаза и блюза. Изд-ва нет. Электронный ресурс: 2007. 830 р. https://ru.b-ok2.org/book/582424/76ab5a (vizitat 28.02.2021).
121. Рижский эстрадный оркестр: Джазовые ритмы РЭО. https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=219 (vizitat 09.06.2021).
122. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Т. 2. Москва: Гос. муз. изд-во, 1953. 448 р.
123. Рознер, Эдди. https://cutt.ly/XkZAxid (vizitat 19.02.2021).
124. Саймон Д. Большие оркестры эпохи свинга. Санкт-Петербург: Скифия, 2008. 624 р. ISBN: 978-5-903463-08-4
125. Саймон Д. Т. Гленн Миллер и его оркестр. Москва: Скифия, 2005. 360 р. ISBN: 5-98620-017-9
126. Саков С. Оркестровое tutti. Автореф. дис. ... канд. иск. Москва: 2004. 25 р.
127. Сарджент У. Джаз. Генезис. Муз. язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987. 298 р.
128. Саульский Ю., Чугунов Ю. Краткая история советского джаза. http://www.norma40.ru/articles/sovetskiy-dzhaz-istoriya.htm (vizitat 01.03.2019).
129. Соловьева Т. Наши земляки: Великий Шико Аранов – Первый в джазе (Повтор). https://press.try.md/item.php?id=145116 (vizitat 29.05.2021).
130. Соловьева Т. Шестидесятые годы Молдовы: Взлёт и закат «Букурии». https://press.try.md/item.php?id=134793 (vizitat 05.03.2020).
131. Степурко О. Трубач в джазе. Самоучитель. Москва: Советский композитор, 1989. 208 р.

132. Стернс М. История джаза. Оксфорд: Oxford University Press, 1956 / 1958 / 1963 / 1970. 174 p. Перевод Ю. Верменича. URL: http://www.twirpx.com/file/1331807/ (vizitat 06.03.2020).

133. Титов Е. Теоретические основы музыкальной артикуляции. Автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2002. 23 p. https://cutt.ly/5knqwfj (vizitat 19.02.2021).

134. Ткаченко В. Шико Аранов как основоположник традиций оркестрового джаза в Республике Молдова. https://cutt.ly/kj1Hdey (vizitat: 05.04.2020).

135. Толмачев Ю., Дубок В. Музыкальное исполнительство и педагогика : учеб. пособие. Тамбов: издательство ТГТУ, 2006. 208 p.

136. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. Москва: Музыка, 1984. 216 p.

137. Усов Ю. Труба. Москва: Музыка, 1966. 72 p.

138. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. Москва: Изд-во МГК, 1998. 68 p. ISBN 5-89598-048-1.

139. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 157 p.

140. Фейертаг В. Джаз. XX век : Энциклопедический справочник. Санкт-Петербург: Скифия, 2001. 564 p. ISBN 5-94063-018-9.

141. Фейертаг В. Миллер и его время. В: Дж. Т. Саймон. Гленн Миллер и его оркестр. Москва: Скифия, 2005. 360 p. ISBN: 5-98620-017-9 https://www.peremeny.ru/blog/10797 (vizitat 19.02.2021).

142. Финкельстайн С. Импровизация в джазе. В: Финкельстайн С. Джаз – народная музыка. (Finkelstein S. Jazz: A People's Music. New York: International Publishers, 1988. 180 p.). Перевод О. Баршая. URL: http://tubastas.ru/book-201 (vizitat 11.01.2021).

143. Хаймович А. Саксофон: джаз, блюз, поп, рок : Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2018. 372 p. https://cutt.ly/UkZWKsO (vizitat 19.02.2021).

144. Харитонов А. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен. Москва: Водолей, 2010, 144 p. http://tubastas.ru/book-22 (vizitat 23.06.2020).

145. Хахам Д. Шико Аранов и его оркестр в Сороках. https://www.soroki.com/en/node/culture/moldavian-jaz.html?page=0,3 (vizitat 07.04.2020).

146. Хромушин О. Учебник джазовой импровизации для ДМШ. Санкт-Петербург: Северный Олень, 1998. 56 p.

147. **Хэруцэ П. Группа труб в партитуре биг-бэнда**. In: *Современное музыкознание в пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики*.

Материалы Международной молодежной научно-практической конференции (26–27 ноября 2020 года): сборник статей. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2021, p. 231–243. ISBN 978-5-93365-123-9. https://cutt.ly/onshjgQ (vizitat 30.05.2021)

148. **Хэруцэ П. Труба соло в биг-бэндовых композициях**. In: Scientific Collection «InterConf», (37): with the Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference «Recent Scientific Investigation» (December 6-8, 2020). Oslo, Norway: Dagens naeringsliv forlag, 2020, p. 650–659. ISBN 978-82-7346-353-1. https://cutt.ly/EnshkNC (vizitat 07.04.2021)

149. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Москва: Музыка, 1983. 173 p.

150. Шестидесятые годы Молдовы: Взлёт и закат «Букурии». (Воспоминания Гарри Ширмана. Подготовлено к печати Т. Соловьевой). https://press.try.md/item.php?id=134793 (vizitat 23.05.2021).

151. Шулин В. Некоторые особенности трактовки инструментов в джазе. В: Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2018. № 2 (48). https://7universum.com/ru/philology/archive/item/5551 (vizitat 19.02.2021).

ANEXE

ANEXA 1

LISTA ABREVIERILOR

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
engl. – engleză
etc. – et cetera
Fig. – figura
fr. – franceză
germ. – germană
Inc. – Incorporation
it. – italiană
m., măs. – măsura, măsurile
n. – născut
Nr. – numărul
p. – pagina
RSS – Republica Sovietică Socialistă
sec. – secolul
ș. a. – și alții
URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
Vol. – volume
Автореф. – автореферат
Вып. – выпуск
Гос. – государственный
дис. – диссертация
др. – другие
журн. – журнал
Изд-во – издательство
им. – имени
канд. иск. – кандидат искусствоведения
муз. – музыкальный
научн. – научный
РГК – Ростовская государственная консерватория
учеб. – учебный, учебное
электрон. – электронный

Sunetele muzicale, octavele, măsurile, tonalitățile, nuanțele dinamice sunt notate cu litere latine în conformitate cu regulile adoptate în teoria elementară a muzicii. Pentru a desemna secțiuni ale formei în scheme sunt utilizate literele alfabetului latin (A, a, B, b, C, c etc.).

ANEXA 2

PROGRAMELE RECITALURILOR (COMPONENTA ARTISTICĂ A TEZEI)

RECITALUL NR. 1

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
Sala Mare, blocul 2 de studii
27 ianuarie 2017
Concert de jazz

În program:

1. *I remember Clifford* (Benny Golson)
2. *Will of Nature* (Till Brönner)
3. *Strasbourg St Denis* (Roy Hargrove)
4. *Someday My Prince Will Come* (Frank Churchill)
5. *Straight, No Chaser* (Thelonious Monk)
6. *Love for Sale* (Cole Porter)
7. *A Night in Tunisia* (Dizzy Gillespie)
8. *Sentimental Journey* (Les Brown/Ben Homer/Bud Green)

Au participat:

- Petru Hăruță – trompetă
- Vitalie Țurcanu – saxofon
- Nicolae Andrus – pian
- Nichita Morozov – chitară bas
- Petru Moiseev – percuție

Invitații speciali:

- Jazz vocal band UNIVOX, conducător artistic Ilona Stepan

RECITALUL NR. 2

Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*
Sala Mare
03 martie 2017
Concert de jazz în cadrul Festivalului Internațional de Muzică *Mărțișor*

În program:

1. *Moanin'* (Charles Mingus)
2. *Sing, Sang, Sung* (Gordon Goodwin)
3. *The Jazz Police* (Gordon Goodwin)
4. *Time Check* (Don Menza)
5. *Groovin Hard* (Don Menza)
6. *Pick Up the Pieces* (Phil Collins)
7. *A Few Good Men* (Gordon Goodwin)
8. *Count Bubba* (Gordon Goodwin)

Au participat:

- Jazz-Orchestra Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice
- Petru Hăruță – trompetă, conducător artistic

Invitații speciali:

- Jazz Band *Ambassadors* (*The United States Air Forces in Europe* Band, S.U.A.)

RECITALUL NR. 3

Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*
Sala Mare
04 martie 2018
Concert de jazz în cadrul Festivalului Internațional de Muzică *Mărțișor*

În program:

1. *Watermelon Man* (Herbie Hancock)
2. *Caravan* (Duke Ellington)
3. *Georgia On My Mind* (Hoagy Carmichael)
4. *Too Darn Hot* (Cole Porter)
5. *Cry Me A River* (Arthur Hamilton)
6. *Mr. Zoot Suit* (The Flying Neutrinos)
7. *It Don't Mean A Thing* (Duke Ellington)
8. *Feeling Good* (Anthony Newley)
9. *A Night in Tunisia* (Dizzy Gillespie)
10. *I've Got You Under My Skin* (Cole Porter)

Au participat:

- Jazz-Orchestra Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice
- Petru Hăruță – trompetă, conducător artistic

Invitații speciali:

- Geta Burlacu (voce)
- Cristi Aldea-Teodorovici (voce)
- Dixieland *Liberty*

ANEXA 3

TROMPETA ŞI VARIETĂŢILE EI, TIPURILE DE SURDINE

Fig. 1.1. Trompetă contemporană in B

Fig. 1.2. Trompetă naturală barocă (reconstrucţie)

a) Trompetă cu clape

b) Trompete bas

c) Trompetă mică (*piccolo*) d) *Pocket-trumpet* (”trompetă de buzunar”)

e) Cornetul f) Fligornul g) *Flumpet* (Fligornul+Trompeta)

Fig. 1.3. Varietăţile trompetei

Dizzy Gillespie (1917–1993)

William Thomas (n. 1931)

Don Ellis (1934–1978)

Christian Scott (n. 1983)

Flumpet al lui Art Farmer (1928–1999)

Fig. 1.4. Trompetele de configurare personalizată

Fig. 1.5. Varietățile surdinelor pentru trompetă

ANEXA 4

ARTICULAȚII, EFECTE SPECIALE ȘI ORNAMENTE ÎN MUZICĂ DE JAZZ

Dmitri Braslavski
Aranjament pentru ansamblurile și orchestrele de estradă
(Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров), p. 362–363

Обозначения штрихов в эстрадной и джазовой музыке

(*англ.* Heavy Accent) Играть подчеркивая, выдерживая полную длительность звучания.

(*англ.* Heavy Accent) Сильный акцент с сокращением длительности звучания. Применяется для подчеркивания отдельных звуков, аккордов и коротких музыкальных фраз.

(*англ.* Heavy Accent) Очень сильный акцент с сокращением длительности звучания насколько возможно. Применяется для подчеркивания отдельных звуков, аккордов и коротких музыкальных фраз.

(*англ.* Staccato) Играть коротко и легко, без нажима.

(*англ.* Legato Tonque) Играть без подчеркивания, протянуто, выдерживая полную длительность звучания.

(*англ.* The Shake) Играть с вибрацией, похожей на трель. Применяется для создания эффекта неточной высоты звучания отдельных звуков и аккордов.

(*англ.* Lip Trill) Губная трель. Применяется в кульминациях отдельными медными духовыми инструментами или группой целиком.

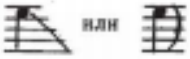
(*англ.* The Smear) Скольжение снизу вверх после начала звучания в пределах указанной длительности. Скольжение заканчивается в момент перехода к следующему звуку, достигнув необходимой высоты. Дает эффект «смазывания» звука. Применяется в начале музыкальных фраз, в «заполнениях» (на отдельных звуках и аккордах).

(*англ.* The Doit) Скольжение глиссандированием вверх после начала звучания в пределах от полутона до трех полутонов. Указанная длительность несколько увеличивается за счет глиссандирования. Применяется для отдельных аккордов и окончаний музыкальных фраз.

(*англ.* Short Gliss Up) Короткое (быстрое) глиссандо снизу вверх к заданному звуку в пределах от полутона до трех полутонов. Звучит как короткий глиссандированный форшлаг. Применяется к отдельным звукам и аккордам в кульминациях, а также для начала музыкальных фраз.

(*англ.* Long Gliss Up) Длинное (медленное) глиссандо снизу вверх к заданному звуку в пределах от полутона до пяти полутонов. Звучит как длинный глиссандированный форшлаг. Применяется к отдельным звукам и аккордам в кульминациях, а также для начала музыкальных фраз.

(*англ.* Short Gliss Down) Короткое (быстрое) глиссандо от звука вниз в пределах от полутона до трех полутонов. Указанная длительность несколько увеличивается за счет глиссандирования. Применяется для окончания музыкальных фраз, а также к отдельным звукам и аккордам.



(*англ.* Long Gliss Down) Длинное (медленное) глиссандо от звука вниз в пределах от полутона до пяти полутонов. Указанная длительность увеличивается за счет глиссандирования. Применяется для окончания музыкальных фраз и на отдельных аккордах.

(*англ.* Short Lift) Короткий подъем к ноте по хроматическому или диатоническому звукоряду, напоминающий форшлаг. Начинается примерно на терцию ниже. Применяется в начале звучания музыкальных фраз и в кульминациях.

(*англ.* Long Lift) Длинный подъем к ноте по хроматическому или диатоническому звукоряду, напоминающий форшлаг. Начинается примерно на квинту ниже. Применяется в начале звучания музыкальных фраз и в кульминациях.

(*англ.* Short Spill) Короткое понижение звука по хроматическому или диатоническому звукоряду. Применяется в конце музыкальных фраз и на заключительных аккордах.

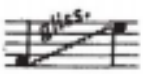
(*англ.* Long Spill) Длинное понижение звука по хроматическому или диатоническому звукоряду. Применяется в конце музыкальных фраз и на заключительных аккордах.

(*англ.* Du) Закрыть раструб инструмента (у труб и тромбонов).

(*англ.* Wah) Открыть раструб инструмента (у труб и тромбонов).

(*англ.* Indefinite Sound) Очень легкое звукоизвлечение с замиранием и не очень точной высотой звучания.

(*нем.* Absetzen) Резко прекращать звучание после исполнения длительности.



(*ит.* Glissando) Глиссандо от звука к звуку.

William Bay
Complete Jazz Trumpet Book, p. 17

Special Effects

The Standardization of Stage Band Articulations

HEAVY ACCENT
Hold full value.

HEAVY ACCENT
Hold less than full value.

HEAVY ACCENT
Short as possible.

STACCATO
Short – not heavy.

LEGATO TONGUE
Hold full value.

THE SHAKE
A variation of the tone upwards – much like a trill.

LIP TRILL Similar to shake but slower and with more lip control.

WIDE LIP TRILL Same as above except slower and with wider interval.

THE FLIP Sound note, raise pitch, drop into following note (done with lip on brass)

THE SMEAR Slide into note from below and reach correct pitch just before next note. Do not rob preceding note.

THE DOIT Sound note then gliss upwards from one to five steps.

DU
False or muffled tone

WAH
Full tone – not muffled.

SHORT GLISS UP Slide into* note from below (usually one to three steps).

LONG GLISS UP
Same as above except longer entrance.

SHORT GLISS DOWN The reverse of the short gliss up.

LONG GLISS DOWN Same as long gliss up in reverse.

SHORT LIFT Enter note via chromatic or diatonic scale beginning about a third below.

LONG LIFT
Same as above except longer entrance.

SHORT SPILL Rapid diatonic or chromatic drop. The reverse of the short lift.

LONG SPILL Same as above except longer exit.

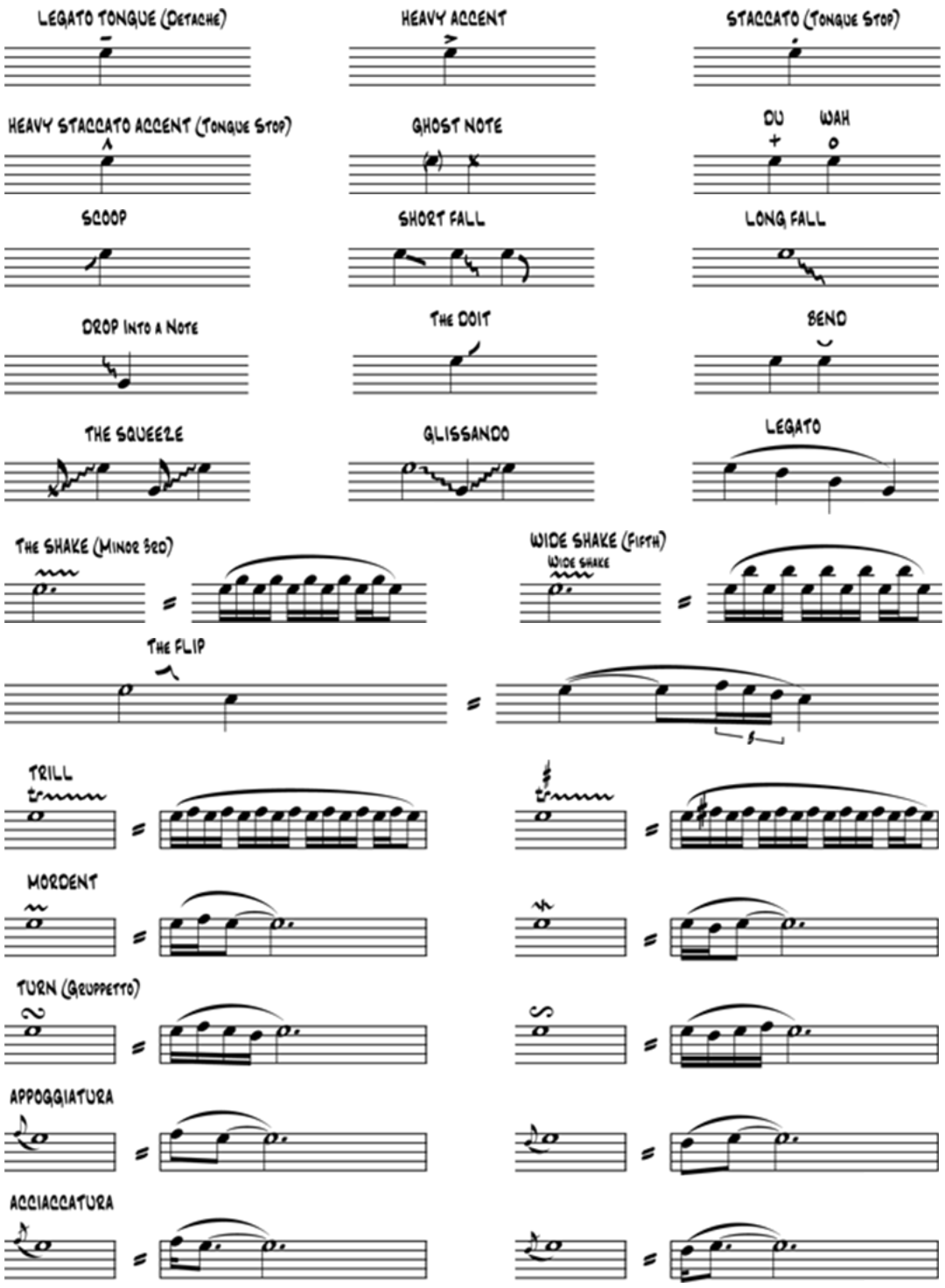
THE PLOP A rapid slide down harmonic or diatonic scale before sounding note.

INDEFINITE SOUND
Deadened tone – indefinite pitch.

* NOTE: No individual notes are heard when executing a gliss.

Anton Haimovici
Saxofon: jazz, blues, pop, rock
(Саксофон: джаз, блюз, поп, рок), cap. 41

EFECTE SPECIALE



GRACE NOTE

ANEXA 5

LISTA PIESELOR MUZICALE ANALIZATE

	Titlu, subtitlu	***Compozitori***	***Aranjori, transcriptori***
1.	A Few Good Men	Gordon Goodwin	Gordon Goodwin
2.	Absoludicrous	Gordon Goodwin	Gordon Goodwin
3.	Avenue 'R'.	Rob Vuono, Jr.	
4.	Backrow Politics (*As Performed by Gordon Goodwin Big Phat Band*)	Gordon Goodwin/	Peter Blair
5.	Can't Buy Me Love (*As Recorded by Michael Bublé*)	John Lennon, Paul McCartney	Matt Amy
6.	Count Bubba	Gordon Goodwin	Gordon Goodwin
7.	Ever Braver, Ever Stronger (An American Elegy)	Gordon Goodwin	Gordon Goodwin
8.	High Maintenance (*As Performed by Gordon Goodwin Big Phat Band*)	Gordon Goodwin	Gordon Goodwin
9.	In the Mood	Joe Garland	Glenn Miller
10.	In the Stone (*Recorded by Earth, Wind & Fire*)	Maurice White, David Foster, Allee Willis	Paul Murtha
11.	Interlude	David Watkins	Alexei Chepurin
12.	Maria (*Trumpet Solo*)	Leonard Bernstein	Maynard Ferguson
13.	Night in Tunisia	Dizzy Gillespie	Choi Jungsu
14.	Night in Tunisia	Dizzy Gillespie	Michael P. Mossman
15.	Night Train	Jimmie Forrest	Gordon Goodwin
16.	On Green Dolphin Street	Bronisław Kaper	Gordon Goodwin
17.	Race to the Bridge (*As Recorded by Gordon Goodwin Big Phat Band*)	Gordon Goodwin	Gordon Goodwin
18.	Seven Steps to Heaven	Miles Davis, Victor Feldman	Gordon Goodwin
19.	Sing, Sang, Sung	Gordon Goodwin	Gordon Goodwin
20.	Suita tineretului	Oleg Negruță	Oleg Negruță
21.	The Chicken	Alfred James Ellis	Kris Berg
22.	The Defibrillator	Adrien Re	Adrien Re
23.	The World we Knew (Over and Over)	Bert Kämpfert, Herbert Rehbein, Carl Sigman	Ernie Freeman
24.	Tuxedo Junction	Erskine Hawkins, Bill Johnson, Julian Dash	Glenn Miller