

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII AL
REPUBLICII MOLDOVA**

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

DEPARTAMENTUL MUZICOLOGIE, COMPOZIȚIE ȘI JAZZ

CZU:

Victoria Tcacenco

**ISTORIA MUZICII
DE ESTRADĂ ȘI JAZZ.**

PRELEGERI

**Manualul este elaborat conform
Contractului de Grant Nr.104116
Cod. AA761050 11261 încheiat 26. 06. 2002
din cadrul Programului HESP „Elaborarea proiectelor de manuale”**

**CHIȘINĂU
2019**

ISTORIA MUZICII DE ESTRADĂ ȘI JAZZ. PRELEGERI

Autor: VICTORIA TCACENCO, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Redactor științific: TATIANA BEREZOVICOVA, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Recenzenți: ELENA MIRONENCO, profesor universitar, doctor habilitat în studiul artelor, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

IURIE MAHOVICI, profesor universitar, Maestru în Artă, departamentul *Pian*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Recomandat spre publicare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova
Procesul verbal nr. 4 din 26.06. 2019

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Tcacenco, Victoria. ISTORIA MUZICII DE ESTRADĂ ȘI JAZZ. PRELEGERI.

Manual / Victoria Tcacenco; red. șt.: Tatiana Berezovicova; Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Bibliogr. p. 65 – 100 ex.

ISBN

ADNOTARE

Manualul *Istoria muzicii de estradă și jazz* este destinat studenților de la specialitățile *Muzicologie, Compoziție muzica academică, Compoziție muzica ușoară, Instrumente jazz și Canto estradă* din instituțiile de învățământ muzical superior din Republica Moldova. Este primul manual în știința națională dedicat problemelor esteticii, stilisticii, sistemului de genuri ale muzicii *jazz, rock și pop*. Reieșind din faptul, că autoarea se ocupă cu cercetarea acestui strat al culturii muzicale universale pe parcursul a 30 de ani, manualul reflectă viziunea autoarei și implică un fundament metodologic solid, conținând referințe la sursele științifice semnate în limbi străine.

ANNOTATION

The handbook *History of popular music and jazz* is dedicated to students from the specialties of *Musicology, Composition of academic music, Composition of popular music, Jazz instruments and Pop singing* from higher music education institutions in the Republic of Moldova. It is the first handbook in national science dedicated to the problems of aesthetics, stylistics, genre system of jazz, rock, pop-music. Based on the fact that the author deals with researching this layer of universal musical culture during 30 years, the manual reflects the author's vision and implies a solid methodological foundation, containing references to scientific sources signed in foreign languages.

АННОТАЦИЯ

Учебник *История эстрадной и джазовой музыки* предназначен для студентов высших музыкальных учебных заведений Республики Молдова по специальностям *музыковедение, композиция в сфере академической музыки, композиция в сфере популярной музыки, джазовые инструменты и эстрадное пение*. Это первый учебник в отечественной науке, посвященный проблемам эстетики, стилистики, жанровой системе джаза, рок- и поп-музыки. Основываясь на том факте, что автор занимается исследованием данного слоя мировой музыкальной культуры в течение 30 лет, пособие отражает авторское видение и опирается на прочную методологическую базу, включая ссылки на научные источники на иностранных языках.

PREFAȚĂ

Cursul *Istoria muzicii de estradă și jazz* a fost inclus în curriculumul universitar la sfârșitul anilor '90 ai secolului trecut. El este destinat atât studenților de la specialitățile „muzicologie” și „compoziție”, cât și celor de la specialitatea „muzica ușoară și jazz”(„instrumente de estradă”, „canto de estradă”, „compoziție muzica ușoară”) din instituțiile de învățământ muzical superior din Republica Moldova.

Merită să subliniem faptul că până în prezent nu există nici un manual care ar sistematiza datele practice și teoretice cu privire la problemele muzicii ușoare (estetica, stilistica, sistemul de genuri al muzicii *jazz, rock, pop*).

Argument

Analizând manualele de istorie a jazzului și muzicii ușoare existente, trebuie să menționăm, că manualul *Curs de istoria jazzului* scris de I. Viehmann și M. Zdrenghea, editat la Cluj-Napoca, România, conține multă informație valoroasă (spre exemplu, pagini din istoria jazzului din România, fonografia completă a jazzului românesc etc). În același timp, scris de către un jazzman-amator, manualul este destinat studenților instituțiilor de limbi străine, nu muzicienilor profesioniști și nu-abordează aspectele pur muzicale ale fenomenelor respective.

Manualul lui M. Griedy *Jazz Styles. History and Analysis* nu este accesibil pentru studenții noștri din motive lingvistice. În același timp, în manualul dat informația este expusă foarte detaliat și studiul acesteia în cadrul unui curs anual pare problematică. Mai mult ca atât, în manualul respectiv nu sunt puse în discuție problemele muzicii *rock* sau *pop*.

Unele lecții de istorie a jazzului (*De la jazzul clasic la swing, Jazz-ul arhaic și Jazzul clasic*) publicate de către V. Ovcinnikov, care predă acest curs la Academia de Muzică „Gnesin” din Moscova, elucidează doar o perioadă destul de scurtă din istoria jazzului. Așadar, ciclul de prelegeri *Istoria muzicii de estradă și jazz* poate fi cea dintâi lucrare de acest gen în Republica Moldova.

Obiectivele principale

- completarea conceptelor teoretice ale muzicii ușoare cu materiale și date istorice
- abordarea *interdisciplinară* a subiectelor generalizând cunoștințele din domeniul culturologiei, psihologiei, sociologiei, filozofiei, teoriei artelor etc.
- *sinteza* tradițiilor diferitor școli teoretice în studierea fenomenelor muzicii *pop, rock* și *jazz* (SUA, Marea Britanie, Germania, România, Rusia ș. a.)
- prezentarea celor mai importante realizări în acest domeniu cu scopul de a contura *aspectul axiologic*, sistemul de valori al acestei culturi
- accentuarea *aspectelor practice* (analitice, interpretative) care poate fi utile în activitatea ulterioară a studenților (activitatea în cadrul diverselor structuri *mass-media*, fiind comentatori muzicali, DJ, ziariști, manageri muzicali, experți etc., participarea ca interpreți în diferite formații de muzică *rock* și *pop*).

Manualul *Istoria muzicii de estradă și jazz* are ca scop și soluționarea unor probleme *didactice*.

Materialele manualului sunt îmbinate cu *Exemplele muzicale notate* și *Exemplele audio*, care vor susține conceptele principale ale manualului. Exemplele recomandate pentru audiere și analiză vor fi indicate la sfârșitul fiecărui capitol al manualului. Exemplele notate și cele audio vor simplifica expunerea teoretică a materialelor și vor ajuta studenții în studiul de sine stătător.

Trebuie să menționăm faptul, că *toate exemplele prezentate vor fi analizate și discutate cu studenții în cadrul lecțiilor, cu scopul de a forma o concepție adecvată asupra dimensiunii estetico-stilistice a fenomenelor muzicii ușoare.*

Conținutul

Structura generală a lucrării este tripartită. Partea I-a reflectă problemele generale ale culturii pop, în timp ce Partea a II-a este dedicată esteticii și evoluției jazzului iar Partea a-III-a – esteticii și stilisticii muzicii rock.

CUPRINS

PREFAȚĂ.....	4
---------------------	----------

CUPRINS.....	6
---------------------	----------

COMPARTIMENTUL 1.

Tema 1. ÎNTRUDUCERE ÎN CULTUROLOGIE.....	9
---	----------

Situația culturală modernă. Conceptul de cultură. Diverse definiții ale culturii (A. Schweitzer, P. Florensky, O. Spengler etc.). Tipologiile culturii.

A. Males. Teoria *culturii umanitare* și a *culturii mozaice*. Antinomiile de bază ale lui A. Males: ierarhia de valori, formele de păstrare și transmitere ale informației (scrise, orale), logica carteziană și logica de montaj, fenomene unice și tirajate.

Teoria lui W.Benjamin despre *cultura elitară* și *cultura de masă*. Auditoriul *omogen* și *eterogen*. *Cultura mass-media* și caracteristicile ei de bază.

Teoria lui E.Dukov despre fenomenul *policulturii* ca un produs al *culturii oficiale* și al *subculturilor* existente. Metodele de presiune ale culturii oficiale (interzicerea, discreditarea, absorbția subculturilor).

Tema 2. CULTURA POP.....	13
---------------------------------	-----------

Definiție. Premisele culturale, sociale, psihologice, economice ale culturii pop. *Conștiința comună* și elementele ei de bază (experiența emotivă, intuiția, deprinderea, subconștientul).

Teoria lui S. Freud despre inconștient. Eros și Tanatos – doi zei, două puteri dominante ale inconștientului și realizarea lor în cadrul culturii pop. Videoclipul ca o „enciclopedie” a inconștientului.

Tema 3. MUZICA POP.....	16
--------------------------------	-----------

Periodizarea muzicii *pop* propusă de T. Cerednicenko: muzica *pop veche* și *nouă*: specificul textului poetic și al mijloacelor muzicale. *Șlagărul* și formula lui. Specificul textual și metro-ritmic al *șlagărului*. Evoluția muzicii *pop* din punct de vedere metro-ritmic.

COMPARTIMENTUL 2.

Tema 4. JAZZ. LECȚIE INTRODUCȚIVĂ.....	22
---	-----------

Jazzul ca rezultat al sintezei a culturilor „albilor”, „africanilor” și „creolilor”. Premisele apariției jazzului. New Orleans și cultura muzicală. Periodizarea istorico-stilistică a jazzului.

Tema 5. JAZZUL ARHAIC SAU EARLY JAZZ.....	25
--	-----------

Definiție, trăsăturile caracteristice ale stilurilor respective, personalitățile și formațiile proeminente.

Early jazz și curente de bază: *work songs*, *rag time*, *honky-tonk&barrel house music*, *minstrel show*, *spirituals*, *blues*, *marching bands*.

Tema 6. JAZZUL CLASIC.....	32
-----------------------------------	-----------

Jazzul clasic. Definiție. Diversitatea stilistică a jazzului clasic (*New Orleans style*, *New Orleans-Chicago style*, *Dixieland*, *Chicago style*). Premisele apariției, trăsăturile muzicale specifice

(componenta tipică a ansamblului, textura muzicală, particularitățile improvizației, metro-ritmului etc.).Exponenții principali ai stilurilor sus menționate.

Tema 7. STILUL SWING.....35

Stilul *swing* – un curent al jazzului clasic din anii '30. Premisele social-culturale, estetice, filosofice ale apariției stilului *swing*. Noțiunile de *leader*, *sideman*, *background*, *riff*, *swing*, *drive*, *section playing*. Rolul armoniei, aranjamentului și compoziției în *swing* ca stil orchestral. Formații și muzicieni iluștri din anii '30. D. Ellington, C. Basie, B. Goodman, B. Holiday, E. Fitzgerald.

Tema 8. SWINGUL CA O CATEGORIE METRO-RITMICĂ. IMPROVIZAȚIA.....36

Noțiunile de *on beat*, *off beat*, *down beat*, *two beat*, *four beat*. Noțiunile de *primary rag* și *secondary rag*. Swingul ca un fenomen paramuzical. Noțiunile de *drive*, *groove*.

Tema 9. STILUL SWEET ȘI P. WHITEMAN.....39

Influența muzicii academice europene, tendința de simfonizare a jazzului din anii '30 ai secolului al XX-lea. *Rhapsody in blue* a lui G. Gershwin. Trei direcții ale jazzului din anii '30: *sweet*, *sympho jazz* și *swingul* propriu-zis.

Tema 10. MODERN JAZZ ȘI PRINCIPALELE CURENTE. STILUL BEBOP.....42

Stilul *bebop*. Premisele socio-culturale, estetice, filosofice ale apariției. Specificul metro-ritmic, sonor, instrumental, componistic al stilului *bebop*. Reprezentanții principali din anii 1940. Ch. Parker, K. Clark, D. Gillespie ș. a.

Tema 11. PRINCIPALELE DIRECȚII ALE JAZZULUI ÎN ANII '50. STILUL HARD BOP.....44

West Coast Jazz și *East Coast Jazz*. Premisele social-psihologice ale apariției stilului *hard bop* (ridicarea nivelului conștiinței social-culturale a populației afro-americane din SUA, reacția la intelectualismul și europeanizarea stilului *cool jazz*).

Specificul muzical al *hard-bop*-ului (simplificarea metro-ritmului, influența bluesului etc.). Personalități marcante ale stilului *hard bop*: M. Roach, A. Blakey, H. Silver, G. Mulligan, E. Garner, D. Brubeck.

Tema 12. JAZZUL ÎN ANII 1960–70. AVANT-GARDE ȘI FREE JAZZ.....46

Premisele apariției stilului *free jazz*: general-culturale (explozia avangardismului în toate genurile artei), politice (răspândirea ideilor radicale în mediul tinerilor și studenților, inclusiv *hippie*, *tinerii negri supărați*).

Specificul limbajului muzical al stilului *free jazz*. Interpretarea liberă a elementelor componente ale limbajului muzical (specificul pulsației ritmice, asimilarea curentelor atonale, modale).

Personalități proeminente: C. Teylor, O. Coleman, J. Coltrane, A. Shepp.

Tema 13. CURENTELE JAZZULUI DIN ANII '70–80 AI SECOLULUI AL XX-LEA. JAZZ-ROCK ȘI FUSION.....49

Definițiile de *jazz-rock* și *fusion*, trăsăturile stilistice ale curentelor în cauză. Personalități și formații proeminente

COMPARTIMENTUL 3.

Tema 14. CULTURA ROCKULUI.....51

Premisele socio-culturale, politice, demografice, filosofice ale apariției culturii rockului

Tema 15. INTERPRETĂRI ȘTIINȚIFICE ALE FENOMENULUI ROCK.....52

Concepțiile avangardistă, romantică, apolinico-dionisiacă, pseudo-religioasă.

Tema 16. PRINCIPALELE CURENTE STILISTICE ALE MUZICII ROCK.....56

Rock-n-rollul de la sfârșitul anilor '50 – începutul anilor '60. Buddy Holly, Chuck Berry, Elvis Presley. Stilurile *hard rock* (*Deep Purple, Led Zeppelin, Nazareth*), *psychedelic rock* (*Grateful Dead, Pink Floyd*), *art rock* (*ELP, King Creamson, Queen*), *glam* sau *glitter rock* (*A. Cooper*), *jazz-rock* (*Chicago*), *punk rock* (*Sex Pistols*)

Tema 17. OPERA-ROCK *JESUS CHRIST – SUPERSTAR* A LUI A. L. WEBBER ȘI T. RICE.....59

Trăsăturile de bază ale compoziției, dramaturgiei și limbajului muzical

BIBLIOGRAFIE63

COMPARTIMENTUL 1

Tema 1. INTRODUCERE ÎN CULTUROLOGIE

Situația culturală modernă. Conceptul de cultură. Diverse definiții ale culturii (A. Schweitzer, P. Florensky, O. Spengler etc.). Tipologiile culturii.

A. Males. Teoria culturii umanitare și a culturii mozaice. Antinomiile de bază ale lui A. Males: ierarhia de valori, formele de păstrare și transmitere ale informației (scrise, orale), logica carteziană și logica de montaj, fenomene unice și tirajate.

Teoria lui W. Benjamin despre cultura elitară și cultura de masă. Auditoriul omogen și eterogen. Cultura mass-media și caracteristicile ei de bază.

Teoria lui E. Dukov despre fenomenul policulturii ca un produs al culturii oficiale și al subculturilor existente. Metodele de presiune ale culturii oficiale (interzicerea, discreditarea, absorbția subculturilor).

Conceptul de *cultură* a apărut destul de târziu în istoria gândirii umane. Prima menționare a acestui fenomen o găsim în dicționarul german editat în anul 1793 [56, p. 25]. Pe parcursul dezvoltării filosofiei s-au cristalizat diferite tratări ale termenului *cultură*. Vom evidenția trei interpretări ale acestui termen.

Conform tradiției stabilite pe parcursul a circa trei secole, în fiecare dicționar sau enciclopedie fenomenul culturii este definit ca *o integrare a valorilor spirituale și materiale create de omenire pe parcursul evoluției sale*. Această definiție tradițional-filosofică se deosebește printr-o generalizare excesivă a termenului, ignorând aspectele etice ale fenomenelor culturale care s-au manifestat pe parcursul mileniilor. De exemplu, inventarea bombei cu hidrogen sau scenariul monstruos al evenimentelor din 11 septembrie a anului 2001 demonstrează „performanțele” intelectului uman, dar, în același timp, depășesc aria culturii umane.

Spre deosebire de definiția tradițională A. Schweitzer (1875-1965), ilustru teolog, muzicolog și organist german-francez, accentuează aspectele etice ale culturii, afirmând că aceasta reprezintă *fondul tuturor performanțelor în acea măsură în care aceste performanțe contribuie la dezvoltarea spirituală a omului și a progresului social* [56, p. 45-46].

Definiția cea mai enigmatică a culturii aparține lui Pavel Florensky (1882-1943), teolog, filosof și matematician rus, autorul teoriei *metafizicii concrete*, a cărei esență este analiza simbolurilor incipiente, a structurilor fundamentale spiritual-materiale, în corelație cu care se organizează cultura. Definiția propusă de Florensky este extrem de laconică și polisemantică, fiind formulată în felul următor:

Schema nr.1

Cultura este o mărime opusă entropiei

Termenul „entropie” vine din fizică și înseamnă măsura dezordinii interne a unui sistem izolat. Conform principiului al II-lea al termodinamicii entropia unui sistem izolat tinde spre maximum. În teoria informației *entropia* semnifică măsura incertitudinii situației (de exemplu, într-un experiment al cărui rezultat nu este cunoscut până la efectuarea lui). Menționăm, în paranteze, că noțiunea de *haos* poate fi utilizat, într-o oarecare măsură, ca sinonim al definiției *entropie*.

Filosofii secolului XX au tratat în mod diferit situația culturală modernă. Unii dintre ei interpretează cultura secolului al XX-lea ca o criză sau o catastrofă. De exemplu, autorul cărții *Der Untergang des Abendlandes* (Apusul Europei) (1918-1922) ilustrul filosof german Oswald

Spengler definește cultura atribuindu-i însușirea de „unitate” și „izolare” [48, p. 95]. Conform opiniei lui Spengler cultura nu se dezvoltă direct, iar evoluția ei reprezintă o schimbare a diferitor tipuri de cultură, dintre care autorul scoate în evidență cultura egipteană, indiană, babiloniană, chineză, „apolinică” sau greco-romană, „magică” (arabo-bizantină), „faustiană”(vest-europeană) și cultura Maya.

Autorul concepției menționate mai sus consideră că fiecare organism cultural are un termen limitat de existență, care durează aproximativ un mileniu, apoi cultura „apune”, transformându-se într-o civilizație. Transformarea culturii într-o civilizație înseamnă trecerea de la creativitate către nefertilitate, de la devenire la osificare etc. Filosoful german a considerat că în sistemul de civilizație creatorul și creația lui devin inutile.

Pe de altă parte, nu toți filosofi au o atitudine atât de pesimistă referitor la dezvoltarea culturii umane. Printre cei care au contribuit la dezvoltarea problemei date îl putem menționa pe Pavel Florensky, care subliniază că unitatea pierdută a culturii este însăși rezultatul dezvoltării ei.

Bineînțeles, unitatea culturii este mai degrabă o noțiune abstractă, decât o realitate. În diferite epoci cultura se deosebește prin dialogul, prin interacțiunea diferitor straturi culturale. Drept exemplu al acestui fenomen poate servi interacțiunea dintre cultura „oficială” și cea „populară”, cultura „clericală” și „profană” din Europa medievală și din epoca Renașterii [40, p. 55].

În operele ilustrului savant Iurii Lotman, liderul școlii semiotice din Tartu, Estonia, cultura este definită ca un sistem al textelor semiotice [54, p. 20]. În opinia lui Lotman, structura culturii, pe de o parte, este stratificată, dar pe de altă parte, reprezintă o unitate a straturilor:

- *superior*, constituit din cele mai prețioase valori
- *mediu*, neutru din punct de vedere axiologic
- *inferior*

Studierea ultimului strat ocupă un loc extrem de important în cadrul disciplinei noastre, deoarece stratul inferior aprovizionează alte straturi cu idei și mijloace de expresivitate. Este important să subliniem faptul că în epocile de tranziție culturală, straturile sus menționate se pot schimba cu locul. Aceasta se referă la muzica *pop*, *jazz* și *rock*, care fiind exponente ale stratului inferior, tind să ocupe un anumit loc în stratul superior [76, p. 51].

Luând în considerație ideea dialogului în interiorul culturii, vom analiza diferite tipologii de cultură. Una dintre tipologiile apreciate care aparține poetului, matematicianului și structuralistului francez Abraham Males [56, p. 16] se bazează pe ideea interacțiunii și interdependenței a două coduri culturale: primul se numește *cod umanitar* și al doilea – *cod mozaic*. Pentru a ilustra mai elocvent principiile de bază ale acestei teorii propunem următorul tabel:

Schema nr. 2

Codul umanitar	Codul mozaic
este o succesiune, o moștenire culturală începând cu epoca Antichității	Deși a apărut în secolul al XX-lea, putem găsi unele tangențe cu epoca barbariei
este o cultură scrisă, cu forme de păstrare și transmitere a informației prin cărți, partituri, picturi etc.	este o cultura orală, se deosebește printr-un sistem tehnotron de păstrare și transmitere a informației: CD-uri, FD-uri, HD-uri etc., video, pelicula (în cinematografie)
este bazat pe o ierarhie de valori (de exemplu, antiteza genurilor <i>seria</i> și <i>buffa</i> în opera italiană din secolul al XYIII-lea)	neagă ierarhia valorilor. Toate obiectele, toate mesajele culturale au o valoare egală. Diferite exemple ale acestui principiu le putem găsi în structura difuzării radio, TV, în ziare etc.

se bazează pe logica formală sau carteziană, care determină etapele dramei clasice, formula <i>initio-motus-terminus</i> în teoria intonației a lui B. Asafiev, structura ciclului sonato-simfonic ș.a.	este bazat pe alogism, deoarece utilizează mijloace de montaj
apelează la mecanismele intelectuale ale gândirii umane, la conștiința omului	apelează la mecanismele emoționale ale personalității, la subconștient
se bazează pe o modalitate de percepție (auditivă sau vizuală)	se bazează pe mecanismele polisenzoriale (producție de cinema sau video, pop-show etc.)
apreciază doar originalul	în codul mozaic nu există noțiunea de original, diferența dintre original și copie; nu există uneori și originalul în sine (programul TV sau CD). Produsul unic se multiplică în milioane de copii, și aceste copii capătă un caracter unic ¹ .

Această antinomie a codurilor culturale are un caracter pur teoretic, deoarece în cultura contemporană codurile culturale sus-menționate coexistă, completându-se reciproc. De exemplu, mostrele culturii tradiționale se păstrează prin intermediul mijloacelor electronice (înregistrări ale concertelor muzicale și ale spectacolelor dramatice și de operă). Aceste mijloace electronice se folosesc activ pentru crearea manualelor, programelor *software* de studiere, înlocuind într-un fel manualele tradiționale. Cultura umanitară, la rândul ei, a apreciat potențialul pozitiv al gândirii mozaice, prin urmare montajul a devenit o trăsătură caracteristică a dramaturgiei muzicale contemporane (opusurile lui J. Cage, K. Stockhausen sau A. Schnitke).

Teoria culturii elitare și a maselor

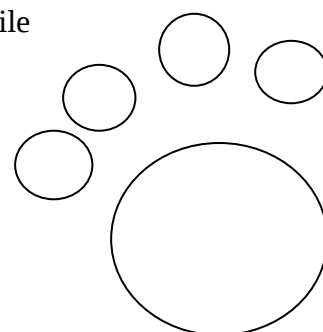
Autorul acestei concepții, formulate în anii '30 ai secolului XX, este Walter Benjamin (1892-1940), sociolog, filosof și critic literar german. El considera cultura un dialog între *cultura tradițională* și *mass media*, cu alte cuvinte între *cultura elitară* și *cultura maselor*. Cultura *elitară* sau *tradițională* se adresează către elită, experți, către auditoriul sau publicul eterogen, în timp ce cultura *mass-media* este adresată auditoriului omogen, care nu se diferențează prin sex, rasă, naționalitate, vârstă, nivel cultural-educativ, profesie etc. Drept exemplu al acestui auditoriu omogen poate servi comunitatea telespectatorilor ale așa numitor telenovele , difuzate în diferite țări ale lumii.

Teoria policulturii a lui E. Dukov

Fondatorul acestei teorii este ilustrul muzicolog și culturolog rus, reprezentant al școlii sociologice din Moscova, E. Dukov, care consideră că dialogul între culturi se realizează datorită influenței reciproce a *culturii oficiale* și a unor *subculturi*. Ilustrăm aceasta idee în următoarea schemă:

Schema nr. 3

subculturile



¹ Mai detaliat problema respectivă este abordată în cercetările lui N. Zorkaia [47].

Trăsăturile tipice ale acestor antinomii culturale le surprindem în tabelul ce urmează:

Schema nr. 4

cultura oficială	subcultura
este inspirată, susținută și permisă de stat	are un caracter independent și nestatal
deservește ideologia statală	neagă valorile și legile statului
susține ideologia oficială	se află în opoziție cu statul și instituțiile sale, în consecință fiind numită «contracultură»
se sprijină pe sistemul de învățământ și, evident, are un caracter profesionist	are un caracter de amator deși se dezvoltă genuri profesionale proprii
are o natură cristalizată, stabilă	este mai mobilă și activă

Deoarece subculturile reprezintă un pericol pentru cultura oficială, cultura oficială luptă permanent, prin diverse mijloce împotriva acestora. Să sistematizăm cele mai răspândite metode de luptă:

- *interzicerea* fenomenelor subculturale, care provoacă dezvoltarea „pieții negre” (sistemului neoficial de producere și distribuire). Ca exemplu poate servi istoria muzicii *rock* în fosta Uniune Sovietică. Diverse istorii despre protestul muzicienilor de *jazz* sau *rock* sunt expuse în mai multe surse [28, p. 31].
- „*domesticirea*” celor mai inofensive manifestări ale subculturii. Astfel, după câteva decenii de interdicție a muzicii *rock* în fosta URSS la mijlocul anilor '80 ai secolului trecut a fost promovată în mass-media sovietică. Ca rezultat interesul publicului pentru fenomenul respectiv a scăzut semnificativ.
- *absorbția*, „înghițirea” fenomenelor subculturii de către cultura oficială. Procesul în cauză presupune folosirea celor mai reușite și inovatoare elemente ale subculturilor de către cultura oficială.

Tema pentru acasă:

- de găsit exemple audio/video care demonstrează: interacțiunea culturii mozaice cu cea umanitară, care reprezintă un exemplu al subculturii din practica națională sau universală;
- de analizat exemplele audio sau video selectate;
- de scris și de prezentat spre discuție în clasă 2 eseuri pe baza analizei exemplurilor vizate.

Tema 2. CULTURA POP

Definiție. Premisele culturale, sociale, psihologice, economice ale culturii pop. *Conștiința comună* și elementele ei de bază (experiența emotivă, intuiția, deprinderea, subconștientul). **Teoria lui S. Freud despre inconștient. Eros și Tanatos – doi zei, două puteri dominante ale inconștientului și realizarea lor în cadrul culturii pop. Videoclipul ca o „enciclopedie” a inconștientului.**

Fiind o parte a culturii mass-media, cultura *pop* este tirajată prin mijloace electronice (calculator, CD etc.). Cultura pop reprezintă *cultura oficială*: ea nu constituie un pericol pentru societate din punct de vedere ideologic și financiar. Chiar dacă nu beneficiază de susținerea materială a statului, ea primește investiții de la casele mari de discuri, label-uri, corporații internaționale și alte instituții ale market-ului global. În societatea contemporană post-capitalistă s-a format o piață mondială a culturii pop care funcționează ca una liberă.

Procesul de producere, de promovare, de vânzare și de consumare a produsului culturii *pop* în general și a muzicii *pop* în special a fost abordat cu succes de ilustrul culturolog rus Tatiana Cerednicenko, care, bazându-se pe mai multe cercetări europene și americane de profil, a confirmat că muzica pop reprezintă un anumit sistem de două beneficii [77, p. 102].

Primul beneficiu este cel *comercial* [77, p. 108]: muzica pop este o marfă a cărei producere și vânzare face parte din sistemul economic mondial. Se știe că actualmente acest sector a devenit foarte profitabil.

Aspectele de piață ale culturii pop se reflectă în următoarele definiții: *promotion*, *hit*, *top*, *charts*, *image* și *image-maker*. Să explicăm într-o formă concisă semnificația lor. *Hit* înseamnă țintirea directă, *top* se traduce ca vârf, culme, iar *charts* indică listele sau tabelele cu formații și soliști în vogă. *Chart*-ul se creează în funcție de numărul discurilor vândute. Dintre *hit*-paradurile cele mai cunoscute în lume putem menționa *Pepsi Charts*, *European Top 20*, *American Top 10* ș. a.

Promotion este un proces de investire a banilor într-un anumit proiect sau interpret cu scopul de a primi profit. Pe lângă producerea CD-urilor, videoclipurilor, *promotion* presupune crearea unui anumit *image*, care ulterior se răspândește în masă, în mod prioritar în cercurile tineretului.

Beneficiul Doi, conform opiniei lui T. Cerednicenko [77, p. 138] are o natură *psihologică sau ideologică*. Împreună cu produsul muzicală auditoriul culturii pop consumă și *image*-urile, modelele de comportare social-culturală, anumite idealuri de viață, de stil etc. În societatea contemporană idolii din lumea culturii pop sunt prezentați drept elită mondială, pe când savanții, scriitorii sau oamenii de cultură sunt plasați pe planul doi. Acest proces este strâns legat de fenomenul *image*-ului. Să explicăm detaliat semnificația acestui fenomen.

Crearea *image*-urilor nu este altceva decât crearea unei imagini, înfățișări artificiale a cântărețului sau formației care să corespundă aspirațiilor auditoriului de masă. În cartea sa dedicată problemelor muzicii pop T. Cerednicenko scrie: „pentru a avea succes pe piața muzicală, trebuie de sesizat stările de spirit ale publicului. După aceea se produce o anumită marfă muzicală bazată pe stări și idei actuale, a cărei realizare sau vânzare aduce beneficii” [77, p. 103].

Este de menționat faptul că apariția unui *image* nou încununează eforturile diferitor specialiști din domeniul filosofiei, psihologiei, culturologiei, demografiei, sociologiei, marketing-ului (nu mai vorbim de fashion designer sau make-up artistul). *Image-maker* este o profesie care îmbină toate specialitățile sus numite.

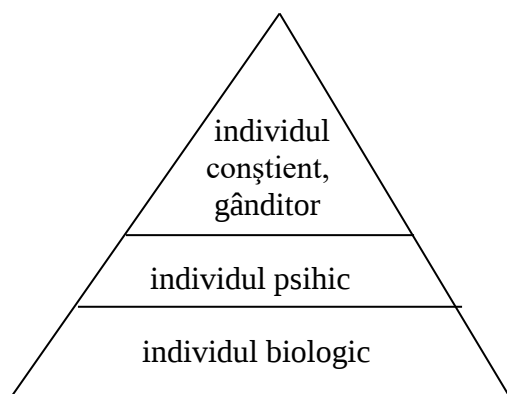
Procesul de creare a *image*-urilor poate fi realizat prin două metode:

- *image-maker*-ul exploatează abilitățile naturale ale artistului, subliniind anumite aspecte ale personalității lui în cadrul imaginii artistice întregi. Astfel au fost create *image*-urile lui Frank Sinatra, Tina Turner sau Sting.
- O altă cale a procesului în cauză este modelarea chipului în mod artificial, mitologic, provocând astfel interesul și curiozitatea auditoriului. Un exemplu elocvent în acest sens este crearea image-ului idolului muzicii pop Michael Jackson, ca rezultat al performanțelor geneticienilor și chirurgilor din SUA și al numeroaselor companii mass-media, care au creat un chip enigmatic, plin de mister. Deci, producătorii lui M. Jackson au investit bani nu numai în cântecele și clipurile sale, ci și în corpul lui. Spunem în paranteze, din punct de vedere comercial și social-psihologic a fost o afacere reușită.

Premisele psihologice ale culturii pop

Se știe că personalitatea omului constă din trei nivele constitutive. Vom ilustra acest fenomen în următoarea schemă:

Schema nr. 5



Cultura pop se adresează către două sfere ale gândirii umane: în primul rând, gândirii comune (obișnuite, banale, de rând, prozaice) și în al doilea rând, subconștientului sau inconștientului.

Conștiința comună reprezintă stratul cel mai profund, vechi și inalienabil al culturii umane, care funcționează ca regulator al comportamentului uman, asigurând cunoașterea vieții în mod practic [67]. *Conștiința comună* nu se acumulează prin instruire, transmitere a cunoștințelor, ci anume prin comunicare în cadrul societății umane. *Conștiința comună* se bazează pe o judecată sănătoasă și se caracterizează prin următoarele categorii:

- raționalitate
- experiență senzorială
- intuiție
- deprindere

Așadar, *conștiința comună* este o categorie psiho-fiziologică (contrară gândirii cultural-istorice) și corelează cu straturile inferior și mediu ale schemei plasate mai sus.

Lipsa gândirii socio-culturale în crearea și percepția fenomenelor culturii pop se compensează prin *gândirea mitologică*. Mitul reprezintă un instrument al cunoașterii lumii, care se bazează pe intuiție, repetiția lucrurilor deja asimilate, pe deprindere, deci, pe mecanismele gândirii comune. Analizând poetica fenomenelor culturii pop din acest punct de vedere, trebuie

să afirmăm că toate fabulele fenomenelor în cauză sunt determinate de două tipuri mitologice și anume: *mitologia veche* și *mitologia nouă*.

Miturile și legende diversele popoare ale lumii, miturile Greciei și Romei antice, *Noul și Vechiul Testament*, inclusiv cărțile sfinte ale altor religii mondiale (*Coran, Tora*), numeroase povești populare ș. a. pot fi atribuite *mitologiei vechi*.

Mitologia nouă operează cu aceleași subiecte dar le actualizează, transformând istoriile vechi în evenimente ale vieții contemporane. De exemplu, *arhetipul poveștii* în filmele sau musical-urile americane se actualizează prin *mitul succesului* sau *marele vis american*, care poate fi formulat în modul următor: „Fiecare văscuitor de ghetă poate deveni un Președinte al Statelor Unite”. Putem găsi cu ușurință semnele distinctive ale *arhetipului poveștii Cenușăreasa* în musical-ul *Funny Girl*.

La baza succesului obiectelor culturii pop stă *mecanismul identificării recipientilor* ei cu vedetele muzicii pop sau de cinema. Astfel, spre exemplu, în musicalul *Chorus Line*, creat în anul 1975, autorii nu folosesc arhetipurile poveștii, dar prezintă o galerie de tipuri social-psihologice, ce aparțin diferitor vârste, rase, cu diferite probleme ale vieții cotidiene. Această diversitate dă posibilitate fiecărui spectator de a se indentifica cu personajele filmului. Generalizând cele expuse anterior, putem conchide, că, *fiind rezervorul experienței umane mitul și povestea sunt sortite succesului în masă*.

Pop-cultura și inconștientul

Pe lângă mecanismele conștiinței colective, pop cultura apelează și la inconștient, la mecanismele puternice ale subconștientului uman². O contribuție deosebită în acest domeniu a avut-o doctorul austriac Sigmund Freud [74], care a abordat problemele de bază ale inconștientului. În cartea *Prelegeri de introducere în psihanaliză* autorul tratează visurile ca o anumită „oglină” a lumii subconștientului. „În timpul somnului, – scria savantul austriac, – procesele de gândire au un caracter diferit de cele din timpul zilei” [74, p. 54]. Particularitățile visului, descrise de către S. Freud, sunt:

- gândul se transformă în *retrăire*
- retrăirea se realizează în *imagini vizuale*

Funcția visului constă în „suprimarea iritării psihice prin satisfacția halucinogenă” [74, p. 88]. Freud a confirmat că una din dorințele dominante ale psihicii umane este tendința spre plăcere: ca rezultat, omul selectează obiectele realității care aparțin sferei tabu.

După Freud, comportamentul omului este condus de doi zei, două puteri dominante ale inconștientului: Eros, zeul plăcerii, iubirii, satisfacției, și Tanatos – zeul distrugerii și morții. Această antinomie este demonstrată cu claritate în genurile cinematografilei americane, unde *thriller*-ul, drama criminală ș. a. folosesc imaginile morții, cultivând scene naturaliste monstuoase în timp ce filmele erotice și melodramele prezintă o altă ipostază a naturii umane.

Simbolurile visului (și ale inconștientului în general) sunt transmise prin diverse modalități:

- aluzia
- imaginea
- principiul de regres

Reieșind din cele expuse mai sus, putem menționa că în cultura pop modelul cel mai reprezentativ este *videoclipul* care exprimă diversitatea motivelor inconștientului. Nu întâmplător cercetătorii acestui gen caracterizează clipul ca „o enciclopedie a inconștientului” [36, p. 15].

² Trebuie să subliniem faptul că în manualului de față noțiunile de „inconștient” și „subconștient” sunt folosite ca sinonime.

Teoreticianul din domeniul televiziunii Iu. Bogomolov confirmă această idee [idem], atribuind videoclipului următoarele caracteristici:

- irealitatea ca rezultat al distrugerii elementelor vieții cotidiene
- deformarea spațială și temporală
- sincretismul și reproducerea asocierilor senzoriale inseparabile.

Temă pentru acasă:

1. Selectarea unui spot publicitar și realizarea eseului conform algoritmului propus:

- descrierea fabulei, a participanților, a ambianței etc.
- auditoriul, căruia este adresat spotul publicitar
- mituri și stereotipuri exploatate în obiectele analizate
- descrierea detaliată a tematicii spotului și a ideilor de bază, mesajelor latente ale spotului și videoclipului.

2. Selectarea videoclipului și realizarea eseului conform algoritmului:

- descrierea subiectului, personajelor
- auditoriul căruia este adresat videoclipul vizat
- subiectul mitologic, simbolurile și ideile latente exploatate în videoclipul vizat

3. Selectarea interpretului sau formației din domeniul muzicii pop autohtone, românești sau universale și analiza următoarelor aspecte:

- trăsăturile exterioare ale imaginii artistice
- descrierea detaliată a *image*-ului artistului
- stilul de viață, concepțiile și modelele de comportare socio-culturală propuse
- mecanismele de promovare a artistului în mass-media
- ideile latente, codificate, aparținând sferei lui Eros și Tanatos, folosite de către interpretul ales
- comentarii rolul acestuia în muzica pop.

Tema 3. MUZICA POP

Periodizarea muzicii *pop* propusă de T. Cerednicenko: muzica *pop veche* și *nouă*: specificul textului poetic și al mijloacelor muzicale. *Șlagărul* și formula lui. Specificul textual și metro-ritmic al *șlagărului*. Evoluția muzicii *pop* din punct de vedere metro-ritmic.

Evoluția muzicii pop în general poate fi prezentată ca o succesiune a două etape diferite. Conform opiniei muzicologului T. Cerednicenko aceste etape sunt: *muzica pop veche* și *muzica pop nouă* [77, p. 113-114]. Trăsăturile de bază ale ambelor tipuri de muzică pop sunt expuse în tabelul de mai jos:

Schema nr. 6

<i>Muzica pop veche</i>	<i>Muzica pop nouă</i>
a apărut la mijlocul secolului al XIX-lea și a funcționat până în '50 ai secolului	funcționează din anii '50 ai secolului XX până în prezent

XX	
geografia ei – țările Europei, în primul rând, Germania și Austria	continentul american cu centrul în S.U.A.
premisele material-tehnologice – întreprinderi monopolizate din Europa de Vest (care produceau culegeri notografice, și apoi, fonografice)	după al II-lea Război Mondial SUA a devenit liderul mondial al industriei de înregistrări
limba de bază este germană (parțial, franceză, spaniolă etc.)	limba dominantă este engleză
predomină tematica de dragoste	sub influența culturii <i>rock</i> muzica <i>pop</i> s-a îmbogățit cu motive contraculturale (religioase, filosofice, ecologice, social-psihologice ș. a.) Explicații detaliate vezi în compartimentul respectiv al manualului
melodia este pe prim-plan	aspectele metro-ritmice sunt pe prim-plan; deseori textul poetic se reduce la unitatea ritmică (în special în stilul <i>disco</i> sau <i>rap</i>)
până la începutul secolului al XX-lea forma ontologică de bază a muzicii pop a fost numită <i>sheets</i> – culegeri de șlagăre editate, a căror funcție a fost preluată mai târziu de fonograf și, bineînțeles, de înregistrări	formele ontologice de bază sunt: înregistrările audio, video, CD ș. a.

Fiind o unitate estetic-stilistică de bază a muzicii pop universale, fenomenul șlagărului ocupă un loc important în muzica pop. *Șlagărul* este o noțiune de origine austriacă, apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea în mediul comercianților, care numeau astfel marfa bine vândută. În ceea ce privește termenul *șlagăr* ca fenomen muzical, putem spune că el a apărut din următoarele izvoare genuistice [77, p. 115]:

- genul *lied*-ului austro-german
- ariile din opereta franceză
- cupletele din vodevilul francez
- formulele ritmice ale valsului și ale polcii
- cântecele studențești

Elementele muzicale sus numite s-au contopit într-o unitate fluentă, pierzându-și identitatea genuistică și etnică. Aspectele textuale ale *șlagărului*, la rândul lor, au fost internaționalizate prin folosirea celor mai simple formule, care sunt clare fără traducere pentru masele largi ale publicului european.

Analizând specificul poetic și muzical al șlagărului, T. Cerednicenko consideră că formula șlagărului ar fi următoarea:

Schema nr. 7

Dans + iubire = obiect ce se vinde

Prin termenul *dans* se subînțelege caracteristica metro-ritmică, iar prin termenul *dragoste* – conținutul și tematica *șlagărului*. În societatea de azi noțiunea *obiect care se vinde* presupune funcționarea *șlagărului* în cadrul pop-industriei. Ne vom axa asupra componentelor de bază ale acestei formule.

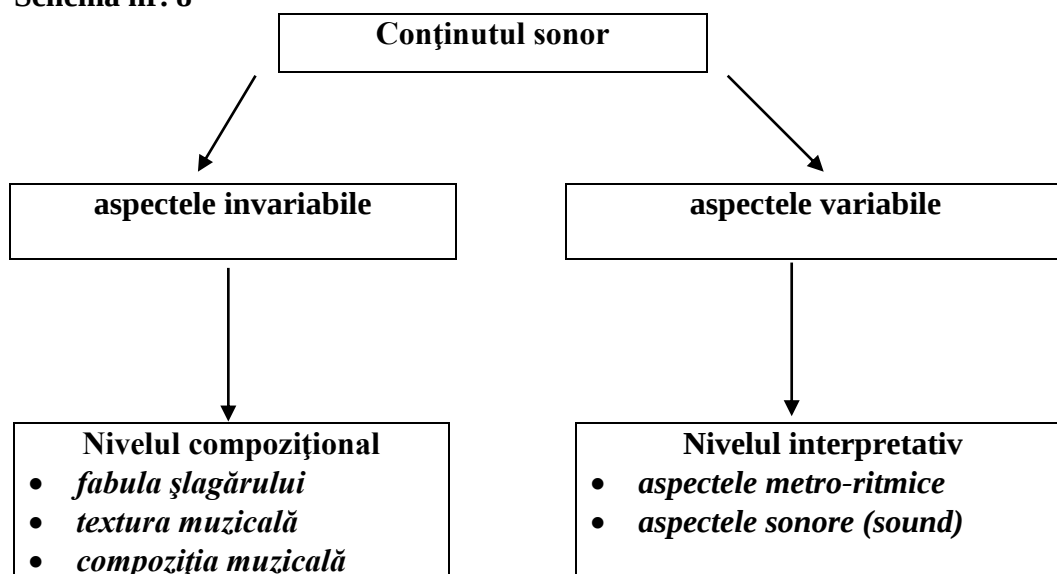
Conținutul tematic al *șlagărului* prezintă un interes deosebit pentru cercetare: astfel, muzicologul german R. Kaiser, analizând anumite aspecte ale *șlagărului*, a constatat că 84,9% de texte ale *șlagărilor* (selectate de la sfârșitul secolului XIX până în anii '70 ai secolului XX [77, p. 14] sunt consacrate *dragostei*. Precizăm în paranteze că în muzica pop tematica *dragostei* este expusă în mod armonios (*dragoste împărtășită*) sau problematic (cea neîmpărtășită). În același timp, tematica familiei, muncii, responsabilității și motivele patriotice lipsesc. Prin urmare, *șlagărul* reprezintă funcția timpului liber în societatea post-industrială.

Analiza vocabularului de *șlagăr* a demonstrat că în asemenea texte predomină pronumele *eu* și *tu*. Pronumele *noi* presupune un cuplu îndrăgostit, iar pronumele *ei* este exclus din acest vocabular. Așadar, sub aspect tematic, *șlagărul* creează o lume ireală, îndepărtată de problemele vieții cotidiene a omului și soluționează în mod iluzoriu conflictul dintre persoană și lume.

Pe al doilea loc se află verbele ce operează cu relațiile dintre *eu* și *tu* (a dori, a putea, a pleca, a aștepta etc). Pe al treilea loc se află cuvintele ce conturează locul și timpul acțiunii (noapte, zi, fericire, inimă, stea, cer, mare, soare etc). Așadar, *vocabularul de bază al șlagărului constă din circa 120 de cuvinte, fapt ce demonstrează primitivitatea și impersonalitatea conștiinței individului obișnuit.*

conținutul sonor al șlagărului, deducem următoarea schemă:

Schema nr. 8



Conținutul sonor al *șlagărului* este un sistem ce se bazează pe echilibrul calităților invariabile și variabile. Acest echilibru asigură, pe de o parte, păstrarea nucleului genuistic al *șlagărului* pe parcursul diferitor epoci, adaptându-se la sistemele stilistice, metodele de percepție ale muzicii pop etc. Pe de altă parte, trăsăturile variabile ale acestui fenomen muzical-estetic asigură adaptarea la schimbările gândirii muzicale a maselor.

Aspectele invariabile ale șlagărului se realizează în general **la nivel compozițional**, iar cele variabile – la **nivel interpretativ** (aspectele metro-ritmice, timbrale, *image*-ul artistului etc.).

Caracteristicile *șlagărului* la **nivel compozițional** pot fi formulate prin următoarele teze:

- fabula *șlagărului* este prezentată ca un „roman virtual” cu durata de 3-4 minute
- textura muzicală este omofon-armonică cu melodia pe prim plan și o tonalitate definită

- compoziția muzicală este tripartită: introducerea, compartimentul de bază și încheierea

Dacă *introducerea* se realizează în mod tradițional (prin stabilirea tonalității, metro-ritmului, timbrului și a texturii), atunci *compartimentul de bază* expune, de regulă, materialul cântecului. Acest compartiment de obicei se construiește în forma bipartită simplă AABA, cum ar fi *evergreen*-urile genului de *musical* american (de exemplu, cântecul *The Man I Love* de G. Gershwin) sau forma Bar (AAB) și forma blues-ului din 12 măsuri. Cea mai răspândită structură compozițională a *șlagărului* este forma strofică, cu opunerea melodiei declamatorii din cuplet cantilenei din refren.

Un interes deosebit prezintă și finalul *șlagărului*, unde se utilizează un procedeu specific numit *loop* (laț din engleză). În concepția cercetătorului italian G. Stefane, o frază muzicală de încheiere repetată de mai multe ori, „simbolizează infinitatea visului” [26, p. 27].

Aspectele variabile ale șlagărului se realizează **la nivel interpretativ**. O importanță deosebită se acordă aspectelor metro-ritmice, deoarece dezvoltarea acestora constituie evoluția muzicii pop.

Descrierea istoriei muzicii pop din punct de vedere al evoluției metro-ritmice reprezintă o sarcină extrem de complicată în cadrul manualului nostru din diferite motive:

1. Pe parcursul istoriei sale muzica pop a generat mai multe tipuri, stiluri, genuri ale muzicii de dans, a căror tratare în cadrul unui manual pare ireală. Pentru a demonstra toate cele menționate mai sus, vom analiza clasificarea muzicologului german Olaf Benzinger [4]. În opinia lui, evoluția muzicii pop în perioada postbelică a secolului XX poate fi prezentată astfel:

- *anii '60 și Flower-Power-Pop*
- *Mainstream-Rock*
- *Folk- și Country-rock*
- *Dancefloor-Music și Disco, Hip-Hop, House, Rap și Techno*
- *Rhythm&Blues*
- *Rock'n'Roll*
- *Soul*
- *Reggae*
- *Westcoast-Rock*
- *Deutch-Austro și Italo-Pop (deci Euro-pop)*
- *Hard-Rock și Heavy Metal*
- *New Wave (sau New age), Punk și Grange*

2. Analizând clasificarea expusă mai sus, remarcăm că stilurile menționate pot fi divizate în patru grupuri principale:

- a. modele de origine *europeană* (de exemplu, popularitatea muzicii irlandeze de dans la sfârșitul anilor '90 ai secolului trecut, provocată de soundtrack-ul filmului *Titanic*)
- b. modele de origine *afro-americană*
- c. modele de origine *latino-americană* (*salsa, lambada, macarena* ș. a.)
- d. modele de origine *exotică* (*Jamaica și stilul reggae*)

Constituind o moștenire a muzicii pop universale, fiecare sursă poate fi actualizată, fiind îmbinată cu altele generând apariția unui stil distinctiv nou. Această reînnoire permanentă menține interesul auditoriului muzicii pop asigurând existența și dezvoltarea ei.

3. Precizăm că majoritatea stilurilor dezvoltate în cadrul muzicii *jazz* sau *rock* sunt tratate în compartimentele respective ale manualului (vezi Compartimentul 2. *Jazz* și Compartimentul 3. *Muzica rock*).

4. În cele ce urmează ne vom axa asupra celor mai importante fenomene apărute în jumătatea a doua a secolului XX, influențând muzica pop până în prezent.

Unul dintre fenomenele cele mai importante ale muzicii pop din a doua jumătate a secolului XX este *reggae*. Termenul *reggae* a apărut în anul 1968 pentru denumirea mai multor stiluri derivate din muzica afro-caribeană și în *rhythm-and-blues-ul* american la începutul anilor '60. Câteva fenomene genuistice tradiționale au apărut în mediul oamenilor săraci din Jamaica. Dintre ele – *mento*, interpretat cu voce și chitară de către muzicienii ambulanți, stil care s-a bazat pe moștenirea folclorului regional (*work songs*, *spirituals*, *calypso*, *rhumba*, *merengue*). Pe de altă parte, după al II-lea Război Mondial, Jamaica și insulele din apropiere au fost invadate de muzica *rhythm-and-blues* prin intermediul posturilor de radio Miami, New Orleans, Memphis și al discotecilor locale.

Această simbioză stilistică a creat situația, când *R&B-ul* american a fost îmbogățit cu influențe stilistice locale, transformându-se într-un fenomen inovator, original, fiind caracterizat de folosirea cornurilor, klapelor, instrumentelor de percuție, chitărelor electrice și a basului. Acest stil specific, unde ritmul impar, sărat încrucișează back-beat-ul *R&B-ului* cu modelele ritmice șovăitoare din Jamaica a fost cunoscut mai târziu ca *ska*.

Subliniem faptul că din '50 muzica din Jamaica a fost influențată de ideile lui Rastafari. Mai mulți muzicieni (*Abissinians*, *The Charmers*, *Burning Bear*) au reflectat ritualul *burra* cu participarea percuțiilor și a cântării specifice în creația lor. Multe texte poetice ale stilului *reggae* sunt bazate pe concepțiile cărții sacre *Rasta* și ale doctrinei lui Marcus Garvey.

Un erou adevărat al muzicii *reggae* a fost Bob Marley, care a contribuit la popularitatea globală a stilului. Cântecurile lui Marley (*Roots*, *Rock*, *Reggae*, 1976, *Exodus*, 1977, *Rastaman Vibration*, 1980) pline de un spirit rebel au atras atenția asupra realității politico-culturale din Jamaica. Grație popularității muzicianului considerat una dintre cele mai marcante personalități ale epocii sale, Bob Marley poate fi numit liderul charismatic al anilor '70–80 și în general al istoriei muzicii pop universale.

Disco a fost cel mai popular stil al muzicii pop din anii '70. Componentele de bază ale acestui stil s-au cristalizat în mediul subculturii afro-americane și homosexuali din SUA, care petreceau timpul liber în cluburi de dans și discoteci.

Unicul scop al muzicii *disco* a fost de a stimula publicul cluburilor în vogă să danseze: ca rezultat majoritatea formațiilor lucrau în general în studiouri, și nu *live*. Stilul muzical se deosebea prin pulsarea ritmică în cadrul măsurii de 4/4 (la sfârșitul anilor '70 înregistrările adesea aveau indicat semnul *bpm* (*beat per minute*), care indică numărul de bătăi pe minut), iar background-ul instrumental adăuga fraze vocale simple.

Bazându-se mai mult pe scobitura instrumentală decât pe cea vocală, *disco* a funcționat ca muzica producer-ilor. Din acest punct de vedere menționăm studioul T. K. din Florida, casa lui George McCrae și KC, Sunshine Band, sau George Moroder la Munich, care a promovat primele hit-uri ale lui Donna Summer. În anul 1977 au fost vândute 20 de milioane de copii ale soundtrack-ului filmului *Saturday Night Fever* cu participarea trupelor *Bee Gees*, *Trammps*, ș. a.

În anii '70–80 mulți muzicieni cu renume au fost atrași de muzica *disco*. Printre ei – *Rolling Stones* cu hit-ul lor *Miss You*, Rod Stuart cu cântecul *Da Ya Think I'm Sexy?*, Blondie cu *Heart of Glass*. Mai multe hit-uri ale cvartetului suedez *ABBA* aparțin stilului Eurodisco, printre care sunt: *Money, Money, Money* (1976), *Knowing Me, Knowing You* (1977), *Dancing Queen*, (1977). Ulterior stilul *disco* a contribuit la apariția stilurilor *hip-hop*, *rap*, *ballroom*, *house*, *acid jazz* și *techno*.

Fiind cel mai distinctiv stil al muzicii pop din anii '80, **hip-hop** a apărut ca o formă avangardistă împreună cu stilul *rap* (ambele definiții conturează fenomene similare).

Specificul stilului *hip-hop* constă în îmbinarea anumitor *found sounds* (înregistrarea digitală a vocilor, zgomotelor din ambianță), liniilor de percuție și de bas și *riff*-uri de chitară, care sunt produse atât acustic cât și electronic (*samples*) și, în special, diferite efecte sonore ca rezultat al manipulațiilor DJ-ilor (efectele sonore de zgârietură și bâlbâială).

Primele înregistrări ale stilului *hip-hop* au apărut în cântecele lui *Grandmaster Flash* (*Wheels of Steel*), *Afrika Bambaataa* (*Planet Rock*) și *Sugar Hill Gang* (*Rapper's Delight*). Ca și în cazul *rock-n-roll*-ului sau *jazz*-ului, criticii muzicali n-au recunoscut stilul nou, acuzându-l de cultivarea zgomotului în loc de muzică.

La sfârșitul anilor '80 generația tânără a muzicienilor *hip-hop*-ului a contribuit la dezvoltarea stilului preferat prin introducerea unui sunet mai aspru, consistent, cu elemente de *funky* și mult mai zgomotos. În anul 1987 formația *Bomb Squad* a creat un produs sonor care a îmbinat sirene, zgomote de stradă, cuvântări politice și sampler-uri muzicale.

O altă ipostază a muzicii pop din anii '80 este reprezentată de stilul *New Age* care a atras atenția publicului din această perioadă, mai ales soundtrack-urile instrumentale, care reflectă tendințele spirituale ale timpului (psihologia lui K. G. Jung, ideile ecologiste, spiritualitatea netradițională etc.)

New Age, ca stil muzical, a fost influențat de impresionismul lui Debussy, de fuziuni ale stilului *jazz-rock*, de minimalismul american și alte surse ale mișcării muzical-estetice numite *World music*. *New Age* încearcă să creeze o dispoziție de calm reflectiv, constituind o conduită spre stările meditative.

Stilul *New Age* a fost anticipat de lansarea albumelor *Music for Zen Meditation* (1964) al lui Tony Scott, *Indside the Taj Mahal* de Paul Horn (1968), *Icarus* al lui Paul Winter Consort (1972), iar cele mai importante realizări ale stilului în cauză sunt: *Autumn* a lui George Winston (1980), *Chariots Of Fire* a lui Vangelis, *Oxygene* a lui Jean-Michel Jarre. Muzicienii Liz Story (pian) și Andreas Vollenweider (harpă) au fost primii care au obținut premiul de prestigiu *Grammy* la secțiunea *New Age* în anul 1987.

Techno este un stil cunoscut al muzicii de dans din anii '80–90 ai secolului XX, generată de calculatoare, care îmbină maniera metro-ritmică de *disco* și intensivitatea stilului *punk*. Autorii stilului au fost DJ-ii care au folosit variațiile sonore nelimitate a anumitor *found sound*-uri, fragmente de înregistrări ale cântecelor, zgomote, sunete de la TV, percuție etc., creând suite muzicale haotice, monotone, repetitive și nervoase, care pot induce tinerii starea de transă.

Stilul *techno* a fost dezvoltat în cluburile de dans de pe coasta de vest din SUA în cadrul petrecerilor tinerilor (așa numite *raves*), care au experimentat cu drogul halucinant *Ecstasy*. Ca și în cazul muzicii *disco*, una dintre caracteristicile specifice ale stilului este *bpm*, ce determină calitățile metro-ritmice ale fenomenelor *techno*.

Generalizând cele expuse anterior, afirmăm că atât crearea stilurilor și modelelor noi, cât și îmbinarea acestora cu sursele deja existente sunt procese infinite care, dezvoltându-se continuu, pot provoca apariția unor stiluri și curente noi. Totuși principiile de bază ale acestui proces rămân constante pentru diverse tipuri și stiluri ale muzicii pop.

COMPARTIMENTUL 2

Tema 4. JAZZ. LECȚIE INTRODUCȚIVĂ

Jazzul ca rezultat al sintezei a culturilor „albilor”, „africanilor” și „creolilor”. Premisele apariției jazzului. New Orleans și cultura muzicală. Periodizarea istorico-stilistică a jazzului.

Jazzul este un fenomen muzical-cultural unic, care s-a cristalizat în SUA la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, evoluționând de la formele folclorice simple la cele sintetice, complexe, poligenuistice, care ulterior au ocupat un loc destul de important în istoria muzicii universale a secolului XX.

Fără îndoială, jazzul este rezultatul interacțiunii diferitor grupuri etnice, o *sinteză a culturilor „albilor”, „africanilor” și „creolilor”* în condițiile specifice realității din SUA în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Să definim într-o formă concisă atât situația politico-culturală în momentul apariției jazzului, cât și modul de viață, comportamentul socio-cultural al fiecărui grup menționat.

Este firesc că africanii au apărut pe continentul american în timpul anumitor descoperiri geografice mari, când mai multi sclavi de pe coasta de vest a Africii au fost transportați în SUA, începând cu secolul al XVII-lea. Trăind în zonele rurale din sudul și sud-estul SUA, ei lucrau la plantații, păstrând, într-o oarecare măsură, unele forme și genuri muzicale ale continentului african.

Procesul integrării culturale a africanilor a început după Razboiul Civil din SUA, care a avut ca rezultat abolirea sclaviei în anul 1865 și declararea egalității formale³ a drepturilor pentru populația afro-americană și de culoare din SUA. Fostul sclav a obținut dreptul de a-și schimba locul de viață, mutându-se din regiunile agricole din sudul țării în regiunile industriale din nord.

În același timp, până la sfârșitul secolului XIX au fost adoptate diferite acte, care au legitimat segregarea și separatismul în societatea americană (legea lui Jim Crow, legea despre separare, adoptată în 1896 ș. a.). Aceste documente stipulau că populația țării trebuie să fie divizată în grupuri etnosociale, fiind opuse în toate sferele de activitate (educație, instituții publice) și ale vieții cotidiene (locul de trai și interzicerea căsătoriilor mixte). În această situație fostul sclav, fiind analfabet și fără profesie, nu avea posibilitatea să-și găsească un loc de muncă bun și, ca rezultat, majoritatea afro-americanilor au lucrat în sfera de deservire.

În opinia cercetătorului american J. L. Collier „atitudinea de dispreț a albilor față de artistul „negru” – care în viziunea lor ocupă pe scara socială un loc ceva mai sus decât o prostituată, a dus spre aceea că muzica a devenit profesia negrilor” [51, p. 62]. Este firesc faptul că în muzica distractivă s-au manifestat mai mulți muzicienii de origine afro-americană, care uneori îmbinau lucrul de la baruri, restaurante și cluburi de noapte cu activitatea zilnică (ca gunoieri, lustragii etc.)

Reeșind din cele expuse anterior, putem spune, că orașele mari ale țării aveau cele mai favorabile condiții pentru dezvoltarea formelor pre-jazzistice (*work song, spirituals, blues-ul arhaic* ș. a.) și asimilarea acestora în cultura urbană. În baza acestor genuri a apărut un fenomen muzical-nou – jazzul propriu zis.

În comparație cu populația africană, cea *creolă* avea alte condiții de dezvoltare social-culturală. Creolii sunt descendenții căsătoriilor mixte dintre negri și oameni albi de origine spaniolă sau franceză. În opinia lui E. Ovcinnikov, care se bazează pe mai multe cercetări americane, acest fapt demonstrează atitudinea mai liberală a albilor-catolici din sudul SUA [60, p. 8] în comparație cu protestanții, care se deosebeau prin rigurozitate religioasă.

Creolii aveau un alt statut în ierarhia social-culturală, fiind comercianți, proprietari de restaurante, cluburi, ateliere creând așa numita „pătură mijlocie”. Ei aveau acces la educația

³ Bineînțeles că egalitatea reală a afro-americanilor din SUA a fost obținută mult mai târziu – în timpurile noastre.

generală și muzicală a copiilor lor, petreceau timpul liber la concerte de muzică clasică sau operă, aveau aspirații către formele culturale europene și considerau Franța a doua lor patrie.

Totuși la sfârșitul secolului XIX, creolii au fost declassați, starea lor s-a schimbat semnificativ, provocând tendințe de contopire a culturii creole cu cea africană. Acest proces este reflectat în romanul scriitorului american E. Doctorow, *Ragtime* și ulterior în capodopera cinematografică omonimă a lui M. Forman.

Situația descrisă anterior a contribuit la *izolarea culturală a africanilor și a oamenilor de culoare din SUA, conservând trăsăturile, genurile originale și autenticitatea muzicii lor.*

Referitor la cultura *albilor* din SUA constatăm că ea s-a deosebit de celelalte prin cultivarea formelor muzicale proprii. Albii coloniști au dezvoltat în primul rând muzica distractivă, ignorând formele elitare ale culturii muzicale europene. Muzica lor își avea rădăcinile în folclorul englez și irlandez, fiind interpretată de orchestre mici (vioară-fiddle, chitară, percuție ș.a.), și având un stil apropiat de *country*.

Se consideră că patria jazzului este orasul *New Orleans*, deși fenomene similare au apărut simultan și în alte orașe ale țării – New York, St. Louis, Kansas, Chicago [51, p. 59]. New Orleans reprezintă cel mai relevant exemplu al procesului de apariție a jazzului. Fiind situat la interferența diferitor tradiții etnoculturale, populația New-Orleans-ului era constituită din africani, care ocupau Uptown-ul, creoli, care locuiau în Vieux Carre (cartierul vechi), și albi de diferite origini (spanioli, francezi, italieni, englezi, ș. a.). Viața orașului se deosebea prin atitudinea tolerantă a cetățenilor de diferite rase și confesiuni, fapt menționat de mai mulți cercetători [51, p.61]. Această atmosferă benefică a stimulat procesul de interacțiune etnoculturală descrisă mai sus.

Viața culturală din New Orleans era extrem de diversă. Muzica sacră îmbina cântece religioase catolice, protestane cu ritualuri exotice de origine africană (de exemplu, woodoo). Funcționau teatre de operă, de operetă franceză, de varieté, se răspândea muzica distractivă de tip european (polca, vals, marș, cadril, tango etc.).

Periodizarea istorico-stilistică a jazzului are un rol important în înțelegerea evoluției fenomenului studiat – de la apariție până la formele târzii, mature. Tabelul plasat mai jos **reflectă** principalele tendințe stilistice existente și demonstrează, în același timp, continuitatea, succesiunea lor.

Schema nr. 9

Periodizarea istorico-stilistică a jazzului

Denumirea etapei	„black american folk music”	Archaic, early jazz	Traditional, classic jazz		Modern jazz			
Limitele cronologice	Sec. XVII– mijlocul sec. XIX	Mijlocul sec. XIX– primul deceniu al sec. XX	Anii '20	Anii '30	Anii '40	Anii '50	Anii '60	Anii '70– până în prezent

Statutul ontologic	Muzica aplicativă din mediul rural	Muzica aplicativă din mediul rural/urban	Muzica aplicativă din mediul urban	Muzica concertistică, filarmonică din mediul urban					
Tipul de funcționare culturală	Folclor	Subcultura	Cultura oficială						
Genurile/stilurile jazzistice		Blues Spirituals Ragtime Honky-tonk&barr el house music Minstrel show Marching bands	New Orlean s style Chicag o style Dixiela nd	Swing Sym-pho-jazz Sweet jazz	bebo p	West Coast jazz (cool, progre-ssive)	East Coast jazz (hard bop = funky)	Free jazz Moda l jazz	Electroni c jazz, jazz-rock, third stream, fusion, world music, forth stream

Avantajul tabelului prezentat anterior este demonstrarea într-o formă lineară, consecutivă a tipurilor și stilurilor principale ale muzicii de jazz. Totuși, având un caracter schematic, acest tabel nu poate reflecta în detalii istoria jazzului sau co-existența simultană a diferitor fenomene stilistice și de gen. Pentru a evita contradicțiile și întrebările posibile vom face unele comentarii.

- Periodizarea cronologică ale stilurilor jazzistice pe decenii are un *caracter conventional* și nu poate contura premisele stilistice, care uneori apar mult mai devreme decât stilul în sine (de exemplu, *Lester sound* ce a apărut în anii '20 ai secolului al XX-lea în cadrul stilului *New Orleans*, a pregătit calitățile instrumentale sonore pentru stilul *cool*, care s-a manifestat doar în anii '50). În lecțiile de istorie a jazzului putem găsi mai multe exemple de acest gen.
- În tabelul vizat nu sunt incluse diversele tendințe *neo* și *retro*, care în istoria jazzului au o denumire specială, *revival* (înviere, reînviere, renaștere din engleză), fiind o trăsătură specifică caracteristică jazzului pe parcursul diferitor etape ale evoluției lui.
- Evoluția jazzului demonstrează o tendință culturală mai generală, care a fost descrisă în compartimentul I al manualului. Este vorba de *schimbarea stratului cultural, transformarea unui fenomen muzical local într-o formă subculturală și, ulterior, ieșirea ei pe arena culturii oficiale*, ceea ce înseamnă recunoașterea și răspândirea fenomenului în lume.
- Un alt mecanism cultural, prezent și în istoria muzicii de jazz, este *aspectul ontologic al jazzului*, ca sistemului de funcționare: se are în vedere tranziția fenomenului de la muzica aplicativă, distractivă (din mediul rural sau urban), la muzica academică, filarmonică. În evoluția genurilor muzicii universale putem observa mai multe exemple similare.
- Conținutul tabelului în nici un caz *nu pretinde să fie complet*, deoarece evoluția jazzului a cunoscut mai multe curente, fenomene naționale și internaționale, fuziuni unice ale diferitor surse etc. În aceste condiții sarcina autorului constă în prezentarea tendințelor, curentelor și

fenomenelor de bază, dându-le studenților un impuls pentru studierea de sine stătătoare – mai profundă și mai detaliată. Această sarcină se realizează și prin prezentarea mai multor surse științifice existente. În temele ce urmează vom analiza mai detaliat diferite stiluri jazzistice.

Tema 5. JAZZUL ARHAIC SAU *EARLY JAZZ*

Definiție, trăsăturile caracteristice ale stilurilor respective

Noțiunea de *early jazz* (jazzul timpuriu, din engleză) definește o integritate a genurilor care s-au format pe parcursul a mai puțin de două secole, consolidându-se până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Merită să fie menționat faptul că fiecare gen își are rolul său în sistemul genuistic al jazzului timpuriu. Astfel, de exemplu, noțiunea de *spirituals* a determinat o diversitate a genurilor muzicii sacre, în timp ce *bluesul* a jucat rolul genului principal în muzica profană, laică, reflectând bogăția și discordanța lumii interioare a eroului bluesului. *Works songs*, la rândul lor, țin de genul folcloric aplicativ, însoțind procesul de muncă. Deci, sistemul genuistic al jazzului timpuriu poate fi clasificat în funcție de mai multe criterii. Să demonstrăm aceasta idee cu ajutorul tabelelor ce urmează:

Schema nr. 10

Muzica aplicativă/neaplicativă:

Muzica aplicativă	Muzica neaplicativă
<i>spirituals</i> <i>work songs</i> <i>marching bands</i>	genurile muzicii pentru pian (<i>ragtime</i> , <i>honky-tonk & barrel-house music</i>), <i>minstrel show</i> , <i>blues</i>

Schema nr. 11

Muzica sacră/profană

Muzica sacră	Muzica profană
<i>spirituals</i>	<i>Blues</i> , <i>work songs</i> , <i>marching bands</i> , <i>ragtime</i> , <i>honky-tonk & barrel-house music</i> , <i>minstrel show</i>

Schema nr. 12

Genurile muzicale/muzical-teatrale

Genurile muzicale	Genurile muzical-teatrale
<i>Blues</i> , <i>spirituals</i> , <i>work songs</i> , <i>marching bands</i> <i>ragtime</i> , <i>honky-tonk & barrel-house music</i>	<i>minstrel show</i>

Schema nr. 13

Genurile vocale/ instrumentale/vocal-instrumentale

Genurile vocale	Genurile instrumentale	Genurile vocal-instrumentale
<i>blues</i> <i>spirituals</i> <i>work songs</i> <i>marching bands</i> <i>ragtime, honky-tonk&barrel-house music</i>	<i>ragtime,</i> <i>honky-tonk&barrel-house music</i> <i>blues</i> <i>marching bands</i>	<i>minstrel show</i>

Observăm că genurile jazzului timpuriu demonstrează și diferite particularități funcționale, de gen, de componență, creând un sistem stratificat, o unitate, penetrând toate sferele vieții materiale și spirituale a oamenilor, în mediul cărora s-a format *arta jazzului*. Deci, să ne concentrăm asupra descrierii concise a genurilor muzicii de jazz timpuriu.

JAZZUL ARHAIC. *Early jazz* și curente de bază: *blues, work songs, rag time, honky-tonk&barrel house music, minstrel show, spirituals, marching bands*.

Bluesul este un gen muzical (vocal și instrumental), care face parte din *jazzul arhaic*. Sub aspect etimologic cuvântul *blues* provine din expresia *blue devils* referindu-se la o stare de spirit de tristete, depresie sau melancolie. După cum afirmă V. Ozerov [68, p. 220], definiția de *blues* are un caracter universal având mai multe semnificații, dintre care le evidențiem următoarele:

1. o filosofie aparte legată de perceperea vieții de către populația afro-americană și de culoare din SUA, aspirațiile lor spre libertate, egalitate socială și rasială și, în sens mai profund, spre eliberare de suferințele vieții. Această idee este strâns legată de expresia *I got the blues*, care poate fi tratată ca *Soarta mea este suferința*. Filosofia *bluesului* se reflectă în textele lor, tratate într-un mod anti-romantic, lipsite de romantizarea idealizarea realității, unde viața este descrisă, fără iluzii, prin optica unui *loser* (păgubaș, ratat). Reamintim, că mai multe *bluesuri* au fost create în închisori, de către oameni de clasă etc. Versurile *bluesului* descriu experiența tragică a vieții, plină de sărăcie, persecuție și muncă grea, dragoste și tradare, sfîntenie și păcat, beție, disperare și speranță.

Textul poetic ce urmează reprezintă faimosul *Lost your head blues* din repertoriul cântăreței Bessie Smyth:

I was with you, baby, when you didn't have a dime
I was with you, baby, when you didn't have a dime
Now since you got a lot of money, you have thrown a good gal down

Once ain't for always and two ain't for twice
Once ain't for always and two ain't for twice
When you get a good gal, you'd better treat her nice

When you were lonesome, I treated you kind
When you were lonesome, I treated you kind

But since you've got money, it has changed your mind

I'm goin' to leave you, baby, and I ain't goin' to say goodbye
I'm goin' to leave you, baby, and I ain't goin' to say goodbye
But I'll write you a letter and tell you the reason why

*Days are lonesome, nights are so long
Days are lonesome, nights are so long
I'm a good gal, but I just been treated wrong*

2. *stare emoțională* specifică care apare în momentul de interpretare sau de percepere a bluesului (*blue feeling*)

3. *o manieră interpretativă*, un stil propriu tipic interpreților de *blues* sau al creației muzicale de acest gen. În acest context *bluesul* presupune mai multe procedee legate de specificul intonației, formei, timbrului, instrumentariului etc.

4. *o formă muzicală* bazată pe structura din 12 măsuri de tip *aab* (așa numită *blue form*) care se repetă de mai multe ori devenind drept bază pentru construirea formei întregului.

5. *un sistem* dezvoltat ce conține bogata idiomă sonoră a genului vizat. Acest aspect se referă la specificul modal al bluesului prin definiție de *blue scale*. Există mai multe explicații științifice a definiției de *blue scale*. Cea mai răspândită versiune afirmă că treptele nominale a scării ce aparțin majorului european se completează cu treptele a III-a și a VII-a coborâte prin suprapunerea, alternarea lor sau prin transformarea variantei coborâte într-o apogiatură ce anticipează varianta urcată:

Exemplul 1



Totodată, există o explicație mai reușită, care tratează *blue scale* ca o scară specifică formată din două tetrahorduri:

Exemplul 2



Folosirea sistemului modal de tip *blue scale* determină apariția așa numitelor *blue notes*, deci treptelor a treia și a șaptea (ulterior, în anii 1940 în cadrul stilului *be bop* a apărut și treapta a cincea), care au căpătat denumirea de *blue third*, *blue seventh*, *blue fifth*. Aceste tonuri sunt interpretate în afara temperației, și reprezintă niște zone intonaționale labile, în cadrul cărora intonația poate fi destul de diversă în dependență de caracterul liniei melodice.

Definiția de *blue chorus* se referă la succesiunea armonică încadrată în forma *bluesului aab* alcătuită din 12 măsuri, compusă din septacordurile T, S, D cu structură identică (acordul mic major).

Schema nr. 14

măsurile 1-4	T ₇	T ₇	T ₇	T ₇
măsurile 5-8	S ₇	S ₇	T ₇	T ₇
măsurile 9-12	D ₇	S ₇	T ₇	T ₇

Un alt gen al muzicii pre-jazzistice denumit *work songs* (din engleză – cântece de muncă). Este cel mai vechi gen al folclorului afro-american, care a fost strâns legat de tradițiile africane,

pe de o parte, și de procesul de muncă, pe de altă parte. Funcția socială de bază a acestuia consta în organizarea ritmică în cadrul procesului colectiv de muncă, ușurarea realizării celor mai grele operațiuni cu ajutorul ritmului, care rezultă din caracterul procesului de muncă. Printre trăsăturile intonaționale ale *work songs* putem menționa *shout style* (strigături), *call-and-response* (întrebare-răspuns), caracterul improvizational al melodiei, folosirea modelelor *ostinato* ș. a.

Rag time, *honky-tonk&barrel house music* sunt genurile muzicii pentru pian care au fost predecesori ai *jazzului* propriu-zis. *Rag time* (din engl. – timp rupt) este genul muzicii de pian cu trăsături stilistice, estetice și compoziționale proprii cum ar fi: raportul melodie-acompaniament, în cadrul căruia mâna stângă se bazează pe alternarea basului și acordurilor de optimi în cadrul măsurii de 2/4, în timp ce melodia se bazează pe *pattern-uri* sincopate (așa numit *primary rag* sau sincopare simplă).

Imaginea muzicală a *rag-time*-ului se completează cu imitarea efectelor percusive, folosirea trăsăturilor melodice tipice instrumentului *banjo* și, în general, caracterul anti-romantic, „mecanic” al muzicii), fapt determinat de estetica genului în cauză. Tempourile *ragtime*-ului erau moderate și se bazau pe respectarea strictă a metro-ritmului.

Cu privire la *honky-tonk&barrel-house music* putem menționa că inițial *honky-tonk*-urile erau restaurante mici de prost gust din SUA la confluența secolelor al XIX-lea și al XX-lea, unde pianele erau defectate și prost temperate. Maniera interpretativă a genului în cauză se baza pe negarea tradițiilor muzicii profesionale europene, percusivitate, predominarea aspectelor ritmice etc.

Exemplele enumerate mai jos demonstrează modelele melodico-armonice tipice ale genului de *rag time*, fiind compartimentele de bază ale *rag time*-ului legendar *Maple Leaf Rag*, scris de Scott Joplin, liderul genului de *rag time* în perioada 1890–1920.

Termenul de *minstrel show* definește mai multe fenomene ale teatrului muzical din SUA din prima jumătate a secolului al XIX-lea – până la începutul secolului al XX-lea. Din punct de vedere etnocultural *minstrel show* (ca și alte genuri care au precedat *jazzul*) este o fuziune a tradițiilor europene, pe de o parte, și a celor africane, pe de altă parte. Ambele surse sunt prezentate ca fenomenele aparte și se transformă într-un mod destul de neobișnuit. Ele pot fi explicate numai ținând cont de specificul estetic-stilistic al genului în cauză.

Ca formă muzical-teatrală *minstrel show* a fost compus din câteva părți. De exemplu, partea întâi era însoțită de glume și bancuri ale actorilor de pe scenă; acest compartiment al spectacolului numit *Walk Around* se încheia cu o plimbare costumată, fiind o parodie a afro-americanilor referitor la stăpânii „albi”. Eroul central al acestei părți era un negru-dendi din nordul țării. Partea a doua numită *Olio* includea o serie de evoluări *solo*, încheindu-se cu un dans specific numit *breakdown*. În partea a treia se jucau diverse epizoade comice, a căror erou era un negru-golan din plantații. Spectacolul se termina cu un refren coral care implica toți actorii trupei.

Specificul estetic al *minstrel show*-lui poate fi descris în modul următor. Fiind o sinteză a culturilor albilor și negrilor, în *minstrel show*, după remarca V. Konen, „trăsăturile muzicii negrilor se realizează prin prisma perceperii grotești a albilor”[53, p. 93]. În același timp, acest grotesc reflectă stilul gândirii muzicale și în sens mai larg – gândirea comună a omului de rând de origine europeană din epoca respectivă.

Minstrel show a acumulat mai multe surse stilistice europene, printre care sunt balada din epoca Reginei Elisabeta a Marii Britanii, diverse cântece și dansuri populare irlandeze, engleze și scoțiene (*reel*, *jig*, *hornpipe*, *highland fling* etc). Există mai multe dovezi care confirmă influența genurilor populare sus numite asupra cântecelor utilizate în cadrul *minstrel show*. Ca exemplu menționăm dansul popular englez *Turkey in the Straw* interpretat în cadrul *minstrel show*-ului intitulat *Zip Coon*.

În ceea ce privește forma teatrală a *minstrel show*, aceasta a preluat trăsăturile specifice așa numitei *ballad opera* sau *droll*).

Un rol deosebit în dezvoltarea genului *minstrel show* a avut procesul îmbogățirii surselor europene cu mijloace de expresivitate de origine afroamericană. Este vorba despre elementele improvizatorice în interpretarea fragmentelor muzicale (atât vocale, cât și instrumentale), dezvoltarea gândirii metroritmice a exemplelor din *minstrel show* (cum ar fi *secondary rag*). Subliniem folosirea atât a procedeelor percusive în interpretarea vocal-instrumentală, cât și includerea diferitor instrumente de percuție (*tamburină, banjo* ș. a.). *Banjo* este un instrument de origine africană ale cărui posibilități expresive permiteau interpretarea concomitentă a melodiilor sincopate și a succesiunilor armonice. *Banjo*-istul nu doar acompaniază dansatorii ci și participă la dansul colectiv. Textura muzicală a compozițiilor interpretate la *banjo*, conform opiniei lui V. Konen, se bazează pe suprapunerea a două planuri ritmice (unul – regulat și al doilea – ce tinde spre încălcare, violare a regularității pulsației metroritmice [53, p. 121]. Această natură bivalentă este reflectată perfect în *Cake-walk*-urile epocii respective (vezi exemplele notate din Konen, [53, p. 122-123].

Semnificația istorică a acestui gen constă în producerea mai multor elemente stilistice inovatoare, care ulterior au fost absorbite de arta jazzului și nu numai, printre care le putem numi următoarele:

- rolul *banjo*-ului a fost consolidat în jazzul tradițional creând diverse modalități interpretative
- tradiția dansurilor colective acompaniate de *banjo*, și rolul actorului de tip sintetic-sincretic (actor, dansator, cântăreț, etc.) a fost dezvoltat în genurile teatrului muzical din SUA și anume *review, variety show*, și, în special, în musicalul american.
- în cadrul *minstrel show*-ului au fost create ansambluri instrumentale specifice, care neavând analogii în muzica europeană, au provocat apariția formațiilor pur jazzistice.

Muzica sacră a negrilor din SUA în perioada respectivă este alcătuită din mai multe genuri. Pe de o parte, populația de origine africană și de culoare încerca să conserve unele trăsături ale cultului african, ce țin de cântecele și dansurile extatice, interpretate la instrumente muzicale [60, p.27]. Pe de altă parte, toți africanii și oamenii de culoare au fost creștinizați, îmbinând astfel cultul păgân cu religia creștină (catolică sau protestantă). Până în prezent, în cadrul bisericii metodiste și baptiste din SUA există o tradiție a serviciului divin cu caracter extatic și sincretic, al cărui sens și nivel emoțional se apropie de cultele păgâne africane.

În opinia lui M. Gridly, "muzica religioasă afro-americană a fost un compromis dintre muzica bisericească europeană și stilul vocal african" [11, p. 34]. Adăugăm, că A. Dauer confirmă dezvoltarea muzicii sacre a afroamericanilor în trei direcții distincte: cea africană, afro-americană și europeană [60, p. 27].

Noțiunea *spirituals*, în sensul larg al cuvântului (spiritual din engleză), are un sens mai general, incluzând diverse genuri și forme muzicale ale muzicii sacre a afroamericanilor. Cu toate acestea, până în prezent, în cercetările de istorie și teorie a jazzului, scrise de A. Dauer, M. W. Stearns, W. Sargeant ș.a. nu există o clasificare satisfăcătoare cu privire la genurile și formele muzicii culte a afro-americanilor din SUA. După părerea lui E. Ovcinikov, cea mai reușită clasificare a genurilor spirituale de bază incluse în complexul cu denumirea *spirituals* aparține lui M. W. Stearns [60, p. 29-53] care evidențiază următoarele genuri ale muzicii sacre afro-americe: *ring shout, song sermon, jubilee, spiritual, gospel*. Descrierea optimă a specificului fiecărui gen o putem găsi în cercetarea sus menționată de E. Ovcinikov [60, p. 29-53].

Ring shout (strigăte în cerc) este denumirea celui mai vechi gen al *spirituals*, care prezintă „un dans în grup, cu cântec, punctul culminant al adunării de rugăciune a negrilor” [60, p. 30]. Trăsăturile de bază ale *ring shout* sunt influențate de origine africană și pot fi descrise în felul următor:

- gândirea ritmică se situează pe prim-plan fiind realizată prin utilizarea instrumentelor de percuție (toba) și a întregului corp al omului (pocnituri, tropote, alte mișcări ritmate ale mâinilor și picioarelor)
- folosirea trăsăturilor *call-and-response*, *ostinato* ș. a.
- durata totală a ceremoniei pe parcursul a câteva ore cu accelerarea tempoului și atingerea unei stări hipnotice

Song sermon este un cântec-predică compus dintr-o succesiune de întrebări-răspunsuri în dialogul dintre preot și enoriași. Spre deosebire de *ring shout*, unde rolul dominant aparține ritmului, aici structurile melodice capătă o funcție primordială grație semnificației acordate textului.

Jubilee prezintă un pas înainte spre formele vocale afro-americane fiind un cântec-glorificare creat sub influența imnului creștin. Acest gen al muzicii sacre se deosebește printr-un caracter optimist, structuri muzicale destul de dezvoltate. Un exemplu al acestui gen este o piesă celebră din istoria jazzului *When the Saints Go Marching In*. În cadrul genului de *jubilee* au fost dezvoltate tendințe de întărire a factorilor melodici și de structură compozițională.

Trăsăturile descrise mai sus s-au realizat pe deplin și în genul de *spirituals* propriu-zis – muzica corală a afroamericanilor, unde predomină sentimentul meditativ, contemplativ. Conceptul acestui gen acumulează doleanțele colective, de parohie și se interpretează în mod de coral iar textele poetice - ca și în alte genuri din acest compartiment- sunt dedicate personajelor și evenimentelor din Vechiul și Noul Testament.

Sub aspect stilistic *spirituals* a cumulat influențe a mai multor genuri ale muzicii europene sacre printre care putem menționa „imnul puritan, psalmodia baptistă și metodistă, coralul luteran, psalmodia catolică, balada angloceltică ș. a.” [60, p. 39]. Ca și alte genuri ale muzicii sacre de origine afro-americană, *spirituals* prezintă o fuziune a surselor europene cu cele africane. Dintre ideomele de origine africană menționăm utilizarea modului pentatonic, mișcarea paralelă a vocilor, poliritmia și polimetria, zonele labile netemperate ale interpretării melodice. Originea europeană, la rândul ei, se remarcă prin logica funcțională a armoniei, cristalizarea cadențelor armonice și structurilor de tip european (celula, fraza, propoziție).

Una dintre varietățile *spirituals*-ului apărute mai târziu este așa numitul *gospel* (Evanghelie, din engleză) care reprezintă un imn religios, un cântec *solo*, ai cărui autori sunt compozitori profesioniști. În acest gen predomină spiritul religios individual, se observă unele analogii cu genurile solistice de origine afro-americană (*blues*, *baladă*) precum și genuri de origine europeană. Neavând un caracter strict aplicativ, *gospel*-ul nu se utilizează în cadrul serviciului bisericesc reprezentând realizarea unei imagini artistice.

Un rol deosebit în a doua jumătate a secolului XIX l-au avut așa numitele *marching bands*, care constituiau o parte inalienabilă a vieții cotidiene a orașului. Muzicienii erau angajați la toate evenimentele municipale, la diverse ceremonii, căsătorii și funerarii. Muzica *marching band*-urilor era interpretată la instrumente de alamă și de lemn, percuție, toba mare și toba mică. Repertoriul era cel al orchestrelor militare cu piese scrise în formă tripartită complexă, cu partea de mijloc de tip *trio* și cu repriza exactă. Din punct de vedere al texturii muzicale a avut loc o dezvoltare timbrală prin schimbarea instrumentelor *solo* și apariția unor melodii mai cantabile în partea mediană a piesei.

Este extrem de interesant faptul că diferite tipuri de *marching bands*, completate de muzicieni albi, negri sau creoli au elaborat și diverse stiluri orchestrale. Conform opiniei lui E. Ovcinnikov, stilul orchestrelor albilor și negrilor era diferit, chiar opus. Negrii au aspirat promoveze muzicalitatea afro-americană specifică lor, iar albi, invers, tindeau spre adaptarea

tradițiilor europene [60, p.25]. Creolii, la rândul lor, au constituit „puntea” intermediară dintre culturile grupurilor etnice sus numite.

Stilistica orchestrelor negrilor poate fi descrisă prin următoarele calități:

- folosirea complexului *hot*, imitarea manierei vocale în interpretarea instrumentală;
- abordarea percusivă a tuturor partidelor instrumentale;
- introducerea diferitor mijloace de emiter a sunetului: *growl*, *frullato*, *glissando*, *vibrato*;
- din punct de vedere al metroritmului remarcăm folosirea procedeului numit *ragging a tune*⁴ [60, p. 27].

Stilistica orchestrelor albilor poate fi descrisă prin următoarele calități:

- imitarea superficială a celor mai pregnante trăsături exterioare ale orchestrelor africanilor, ignorând elementele fundamentale ale stilului [60, p.29];
- tendința spre „corectarea” elementelor autentice, „barbare” ale muzicii africanilor (folosirea sistemului temperat, pulsarea metroritmică strictă etc.);
- negarea complexului *hot*;
- denaturarea mai multor trăsături venite din stilul orchestral al africanilor (utilizarea inoportună a *break*-urilor, depășirea tempourilor prestabilite ale compozițiilor interpretate etc.)

Stilistica orchestrelor creolilor poate fi descrisă prin următoarele calități:

- asimilarea limbajului muzical al culturii spaniole (cum ar fi predominarea măsurii 3/4, folosirea polimetriei și a poliritmiei, utilizarea formulelor ritmice ale genurilor de *habanera* și *tango*);
- organizarea modală bazată pe minor și major, iar textura vocală – pe mișcarea terțelor paralele;
- printre instrumentele populare caracteristice muzicii creole menționăm clarinetul, chitara și vioara, care erau incluse și în orchestre;
- majoritatea muzicienilor aveau educație muzicală, aptitudini de citire a notelor la prima vedere, conștiințe despre teoria muzicii. Se afirmă, că „orchestre creole cele mai timpurii se deosebeau prin reglementarea (din punct de vedere al criteriilor europene) și prin rafinamentul interpretării” [60, p. 33].

Trebuie să menționăm faptul că cea mai semnificativă trăsătură a orchestrelor *jazzului* timpuriu, totuși, a fost atitudinea muzicienilor față de fenomenul improvizației. Premisele improvizatorice pot avea o explicație ambivalentă: pe de o parte, ca rezultat al influenței gândirii muzicale afro-americane, iar pe de altă parte, o consecință a lipsei cunoștințelor muzicale, care a provocat însușirea instrumentelor și a repertoriului „la ureche”, autodidact.

J. Collier mărturisea că solistul orchestrei timpurii de jazz, fiind o persoană cu deprinderi muzicale mai mult sau mai puțin temeinice, studia melodia, pe când ceilalți încercau se imite aproximativ linia basului și acordurile. În condițiile acestei improvizații colective textura muzicală se baza pe principiile lineare, apropiindu-se de anumite forme de eterofonie. „Interpreții jazzului timpuriu, – relatează E. Ovcinnikov, – nu știau să improvizeze în sensul

⁴ Semnificația acestei noțiuni este strâns legată de fenomenul *primary rag*: din această cauză ea va fi descrisă mai detaliat în capitolul *Swing-ul ca o categorie metro-ritmică*.

modern al cuvântului. În cadrul schemei armonice prestabilite ei nu creau linii melodice noi, ci pur și simplu le-decorau” [60, p. 68].

Fenomenul improvizației s-a manifestat și în tradiția stabilită sub denumirea *head arrangement*, un aranjament oral, când muzicienii conveneau în prealabil asupra momentelor-cheie de interpretare (ordinea de evoluări *solo*, implicarea fragmentelor *call-and-response*, memorizarea improvizațiilor mai reușite și reproducerea lor în concertele posterioare).

Structurile compoziționale folosite de către muzicieni *jazzului arhaic* erau instabile, fiind influențate de circumstanțele în care era interpretată lucrarea, dar în general, după cum afirmă cercetătorii, predominau variațiuni ornamentale, figurative în diferite voci ale texturii muzicale [60, p. 45]. E necesar de menționat și faptul, că în cadrul *ragtime*-urilor și pieselor orchestrale pentru *marching bands* structurile compoziționale au evoluționat – de la forma tripartită complexă cu partea de medie de tip *trio* la variațiuni ornamentale bazate pe succesiunea armonică prestabilită.

Din păcate, astăzi nu putem audia exemple autentice ale *jazzului arhaic* deoarece aceasta nu s-au păstrat în istoria muzicii de jazz. De fapt, abordând problemele stilului *jazzului arhaic* toți cercetătorii s-au bazat pe exemple înregistrate pe parcursul primului deceniu al secolului al XX-lea.

Generalizând cele expuse mai sus, subliniem faptul, că la sfârșitul secolului al XIX-lea s-au cristalizat premisele culturale și pur muzicale (stilistice și de gen), care au generat crearea primului stil jazzistic propriu-zis și anume *New Orleans Style*, stilul din New Orleans.

Ghid de audiere:

Bessie Smith. St. Louis Blues/ SCCJ*

Scott Joplin. Maple Leaf Rag/ SCCJ

Go Down, Moses/ Best Loved Gospels& Spirituals. The Riverside Gospel Congregation
Street Cries/ JSHA**

Tema 6. JAZZUL CLASIC

Jazzul clasic. Definiție. Diversitatea stilistică a *jazzului clasic* (*New Orleans Style*, *New Orleans-Chicago Style*, *Dixieland*, *Chicago Style*). **Premisele apariției, trăsăturile muzicale specifice** (componenta tipică a ansamblului, textura muzicală, particularitățile improvizației, metro-ritmului etc.).

Exponenții principali ai stilurilor sus menționate.

Jazzul clasic este o noțiune care îmbină diverse stiluri jazzistice și a cărei limite cronologice se înscriu într-o perioadă de cinci decenii: de la 1890 până la 1940. În această perioadă vastă jazzul clasic s-a dezvoltat în cadrul a două curente principale – *New Orleans Style* și *Swing*. *New Orleans Style* la rândul lui, este o denumire mai generală a mai multor stiluri și curente, dezvoltate în prima jumătate a secolului al XX-lea, care vor fi descrise în cadrul temei date. În același timp, stilul *swing* (analizat în tema următoare a manualului) de asemenea aparține jazzului clasic. Transformarea jazzului arhaic într-un fenomen pur jazzistic a avut loc grație diferitor evenimente și curente extra-muzicale și pur muzicale.

Printre schimbările socio-culturale, menționate de E. Ovcinikov [62, p. 5-6], menționăm următoarele:

- popularitatea enormă a genurilor muzicii de dans inclusiv dansuri de origine afro-americană pre-jazzistică (*turkey trot*, *grizzley bear*, *jazz dance*, *shimmy*, *black bottom*, *charleston* și *foxtrot*);
- răspândirea muzicii de jazz prin interpretarea *live* în dansing-uri și restaurante;

- dezvoltarea industriei de înregistrări care a substituit așa numitele *piano rolls* și *fonograf*;
- difuzarea jazzului la radio.

Este cunoscut faptul, că prima difuzare a muzicii jazz în SUA a avut loc pe data de 14 septembrie anului 1920. Dacă în anii '20 ai secolului trecut exista un singur post de radio în Pittsburgh, peste 10 ani în țară erau 1000 de posturi, iar la sfârșitul anilor '20 americanii aveau circa 7 milioane de aparate radio [62, p. 6].

Din punct de vedere al stilului muzical, în muzica orchestrală timpurie au avut loc următoarele schimbări:

- transformarea funcțiilor orchestrei – de la *marching bands* (orchestrelor din aer liber, de stradă, formațiile de marș) la orchestre de dans;
- diminuarea orchestrei, transformarea ei într-o formație compactă cu divizarea funcțiilor interpretative: *secția melodică* (cornet sau trompetă, clarinet și trombon), și cea *percusivă* (bas aerofon sau bas de coarde, percuție, banjo);
- au fost excluși tenorul, baritonul, cornul altoși alte instrumente ale căror utilizare era imposibilă în sălile de dans, în cluburi, spre deosebire de evaluările în *plein air*
- componența orchestrei a fost completată prin utilizarea instrumentelor noi (banjo, chitară, pian și percuție complexă, a căror utilizare era imposibilă în cadrul practicii interpretative a *marching bands*.

Jazzul tradițional, la rândul lui, se subdivizează în următoarele curente:

- *New Orleans Style*
- *New Orleans-Chicago Style*
- *Dixieland*
- *Chicago Style*

În continuare este descris succint fiecare stil încadrat în jazzul tradițional.

Stilul New Orleans, primul stil pur jazzistic, a existat până la anul 1917 al secolului al XX-lea. Formulând concisă trăsăturile de bază ale acestui stil, trebuie evidențiem următoarele aspecte:

- a fost reprezentat de muzicienii de origine *afro-americană* sau *creolă*, deci de culoare;
- s-a format pe baza genurilor *jazzului arhaic*;
- a folosit componența stabilă a ansamblului mic, în cadrul căruia s-au constituit grupuri sau *secții instrumentale* permanente cu funcții interpretative proprii: cea *melodică* (cornet sau trompetă, clarinet, trombon) și *ritmică* (chitară, bas aerofon (tuba) sau bas de coarde, pian, banjo, instrumente de percuție);
- spre deosebire de jazzul arhaic, unde predomină principiul de variațiuni, textură eterofonică, în acest stil primul loc îl ocupă principiile responsorice (*call-and-response*). Textura este determinată de polifonia contrastantă cu vocea conducătoare melodică cântată de a. n. *lead*, *leader* ca regulă, de cornet sau trompetă). Uneori apare factura improvizatorică pe baza monoritmă.
- determinarea funcțiilor *solo* și a interpretării în ansamblu, evidențierea improvizației solistului în cadrul improvizației colective;
- acordarea unei importanțe mai mari aranjamentului (*head arrangement* predomină)
- folosirea deprinderilor specifice ca: *off beat*, *drive*, *dirty tones*, efectele *shout*, *stomping*, *break*, *stop time*, complexul *hot*.

La sfârșitul anilor '20 ai secolului trecut stilul *New Orleans* apune, dar în anii '30 el a fost reînnoit ca *New Orleans Revival*.

New Orleans-Chicago Style s-a dezvoltat după 1917, an care a însemnat pentru Statele Unite ale Americii începutul Primului Război Mondial. În această perioadă au fost interzise și închise cluburile și restaurantele din districtul New Orleans-ului, Storville și a început migrarea muzicienilor spre nordul țării în cautarea unui loc de muncă. Stilul în cauză a atins apogeul în anii '20, în Chicago, având ca exponenți principali muzicieni originari din sudul țării, mai ales, din New Orleans. În acest context merită a fi menționate formațiile *Hot Five* și *Hot Seven*, conduse de trompetistul legendar Louis Armstrong.

Spre deosebire de stilurile menționate mai sus stilul *Dixieland* s-a manifestat ca un curent creat și dezvoltat de către *muzicienii albi*. Stilul în cauză s-a format în primul deceniu al secolului trecut, fiind influențat de *marching bands*, *ragtime* și *minstrel show*.

Până în prezent cercetătorii nu au o explicație satisfăcătoare privind originea termenului *Dixieland*. Conform primei versiuni *dixi* (ce înseamnă *zece* din franceză), erau numite bancnotele cu valoare de 10 dolari în Louisiana, stat din sud-estul SUA, numit de către americanii din nord *Dixieland*. Conform celei de-a doua versiuni, inginerul cadastral Dixon a conturat frontierele dintre statele de nord ale țării și cele de sud. După ipoteza a treia muzicienii albi au folosit definiția *dixiland* în scopul evitării termenului *jazz*, care în perioada respectivă era identificat cu muzica negrilor.

În comparație cu stilurile descrise anterior, stilul *Dixieland* a fost un stil mai comercializat, cu trăsături specifice metroritmice (folosirea procedurii de *two-beat*, metrul binar etc.). În același timp, pe parcursul anilor '20 ai secolului trecut formațiile muzicienilor albi au fost puternic influențate de muzica negrilor, acest fapt a determinat apariția formațiilor mixte și formarea unui stil unitar. În 2017 formația *Original Dixieland Jazz Band* a realizat prima înregistrare în istoria jazzului.

Chicago Style a avut premisele social-culturale proprii. La sfârșitul anilor '20 jazzul a devenit un stil muzical destinat publicului alb, studenților colegiilor, muzicienilor profesioniști. În acest context s-au cristalizat și trăsăturile stilistice specifice:

- substituirea improvizației colective decătore *seriile de solo*;
- transformarea compoziției muzicale într-un set de improvizații ale soliștilor;
- acordarea unei ponderi mai mari aranjamentului;
- modificarea componenței ansamblului: trompeta a înlocuit cornetul, contrabasul – tuba, banjo a fost exclus din cauza posibilităților expresive limitate; în același timp, un rol mai important a obținut saxofonul. Ca rezultat, sunetul, caracterul muzicii a devenit mai răcoros (*cool* în engleză) în comparație cu maniera *hot* a muzicienilor de culoare a stilului *New Orleans*. În istoria jazzului timpuriu și clasic stilul *Chicago* a fost al doilea (după *ragtime*) stil *cool*. Un exponent important al curentului în cauză a fost trompetistul Bix Bederbeck;
- înlocuirea improvizației colective bazate pe tehnica responsorială de origine africană de către dezvoltarea *figurativă a melodiei*, bazată pe *chorus* armonic, accentuarea timpurilor slabi.

Stilul *Chicago* a avut o importanță deosebită în evoluția jazzului classic, constituind o perioadă de tranziție de la stilul *New Orleans* la stilul *swing*, care a apărut în deceniul trei al secolului al XX-lea.

Ghid de audiere:

Louis Armstrong and His Hot Five. Big Butter and Egg Man from the West/ SCCJ
Louis Armstrong and His Hot Five. West End Blues/ SCCJ
Original Dixieland Jazz Band. Dixie Jazz Band One – Step/ JSHA.

Tema 7. STILUL SWING

Stilul *swing* – un curent al jazzului clasic din anii '30 ai secolului al XX-lea. Premisele social-culturale, estetice, filosofice ale apariției stilului *swing*. Noțiunile de *leader*, *sideman*, *background*, *riff*, *swing*, *drive*, *section playing*. Rolul armoniei, aranjamentului și compoziției în cadrul stilului *swing* ca stil orchestral.

Formații și muzicienii iluștri din anii '30. D. Ellington, C. Basie, B. Goodman, B. Holiday, E. Fitzgerald.

Stilul *swing* este un fenomen intermediar al jazzului clasic; situându-se, pe de o parte, între jazzul tradițional și cel modern (*traditional jazz* sau *tradition* și *modern jazz*), și pe de altă parte, între *hot jazz* și *sweet jazz*, căruia este dedicată capitola următor al manualului.

Swingul este conceput pentru formații de proporții, comparativ cu ansamblurile mici (*combo*) ale stilului *New Orleans*, numite *big band* – orchestră, care constă din 10-20 de persoane. Structura normativă a *big-band*-ului este următoarea: 4 trompete, 4 tromboane, 5 saxofoane și baterie (*rhythm section*). Formulând într-o succint trăsăturile de bază ale swingului vom accentua următoarele:

- Principiul de bază al swingului este *section playing* ce se bazează pe suprapunerea diferitor grupuri (secții) orchestrale. Această practică seamănă cu diviziunea pe partiții în orchestra simfonică. În comparație cu stilurile jazzului arhaic unde predomina textura polifonică, multivocală, în cadrul stilului *swing* s-a dezvoltat gândirea verticală, acordică. Principiul de *section playing* presupune profesionalism destul de înalt al tuturor muzicienilor din orchestră. Fiecare membru al *big-band*ului (nu doar liderul) trebuie să execute pasaje complicate, unisonuri melodice sofisticate, să realizeze o calitate sonoră monolită în cadrul secției, o perfecțiune tehnică, demonstrând un nivel egal al interpretării instrumentale. Din cele menționate anterior conchidem că, în comparație cu stilurile jazzului din anii '20, swingul a constituit un pas înainte considerabil în interpretarea instrumentală.
- Textura stilului *swing* se bazează pe opunerea compartimentelor *solo* și *tutti*. Aceasta presupune divizarea texturii muzicale pe diferite straturi, în primul rând fiind vorba de stratul melodic și cel al acompaniamentului. Acest acompaniment a fost numit *background* (fundal, fond din engleză), fiind realizat multilateral. El poate fi melodic, ritmic sau armonic, vocal sau instrumental. Background-ul instrumental, la randul lui, poate fi:
 - ✓ acordic (partițiile instrumentelor acompaniamentului constau din consonări verticale)
 - ✓ melodic (vocile orchestrale formează linii contrapunctice la vocea de bază)
 - ✓ de bas (basul este utilizat drept bază funcțională a melodiei)
 - ✓ ritmic (acompaniamentul apare ca o pulsație ritmică)
 - ✓ de *riff*

Cel mai important tip de *background* era așa numitul *background de riff*, a cărui esență este utilizarea formulei scurte melodico-ritmice *riff*, ce se repetă *ostinato* de mai multe ori în cadrul schimbării schemei armonice, dinamizând astfel textura muzicală. Tehnica *riff*-urilor contribuie la creșterea intensității sonore, implicarea unor instrumente și grupuri noi, devenind un mijloc esențial de expresivitate muzicală și un factor primordial în dezvoltarea orchestrală.

Uneori, în diferite grupuri orchestrale ale *big-band*-urilor renumite surprindem îmbinarea simultană a diferitor *riff*-uri, care provoacă o „luptă”, o competiție între ele, sporind gradul de intensitate sonoră a facturii orchestrale. Acest procedeu poate fi realizat între grupuri (saxofoane – alămuri), sau în interiorul acestuia (trompete – tromboane – saxofoane).

În orchestrele celebre ale epocii *swing* se practica așă numitele *head riffs*, când *riff*-urile erau improvizate de o secțiune întreagă a orchestrei în mod oral, deși partițiile orchestrale erau scrise.

Ghid de audiere:

Duke Ellington. Cotton Tail/ Ken Burns Jazz
Duke Ellington. Mood Indigo/ Ken Burns Jazz
Count Basie ans Lester Young. Taxi War Dance/ JSHA
Benny Moten's Kansas City Orchestra. Moten Swing/ SCCJ

TEMA 8. SWINGUL CA O CATEGORIE METRO-RITMICĂ. IMPROVIZAȚIA.

Noțiunile de *on beat*, *off beat*, *down beat*, *two beat*, *four beat*. Noțiunile de *primary rag* și *secondary rag*. Swingul ca un fenomen paramuzical. Noțiunile de *drive*, *groove*. Fenomenul improvizației.

Swing-ul este unul dintre cele mai importante categorii ale muzicii jazz. Mulți cercetători și muzicieni din domeniu au încercat să formuleze definiția swingului, dar, până în prezent, nu există o formulă integră și definitivă care ar explica exhaustiv acest fenomen muzical-estetic. Fiecare definiție reflectă și subliniază diferite aspectele ale fenomenului, dar nu sistematizează și nici nu epuizează semnificația. Nu întâmplător A. Hodeir a spus că swingul este „o magie indefinibilă” a jazzului [29, p. 35].

Vom expune și vom analiza câteva dintre cele mai des întâlnite definiții ale noțiunii de *swing* cu scopul depistării celei mai precise și universale explicații. Astfel, câteva variante de definire a termenului în cauza le putem găsi în cartea lui I. Viehmann și M. Zdrehghea *Curs de istoria jazzului*. Autorii precizează că *swing* din engleză înseamnă balansare [29, p.]. În *Dicționar de jazz* al lui A. Andrieș, editat la București în anul 1998, autorul scrie că swingul „se bazează în esență pe dualitatea existentă dintre timpii melodiei și timpii ritmului; raportul care rezultă ne da senzația de swing” [1, p. 360]. Cercetătorii și muzicienii jazzului românesc G. Sbârcea și M. Berindei definesc swingul ca „alternarea dintre tensiunea și relaxarea discursului jazzistic” [29, p. 140]. Pe Definițiile citate mai sus stau la baza afirmației lui I. Viehmann și M. Zdrehghea: „unul din marele secrete ale jazzului; o pulsație specifică jazzului bazată pe alternarea dintre tensiunea și relaxarea discursului jazzistic” [29, p. 140]. Bineînțeles că alternarea tensiunii este o trăsătură specifică a swingului, însă această explicație nu reflectă toate aspectele fenomenului în cauză.

Una dintre explicațiile mai precise aparține cercetătorului american *Winthrop Sargeant* [68]. În cartea sa *Jazz. Hot and Hybrid*, scrisă în anul 1938, autorul constată că swingul prezintă un tip de pulsație metroritmică, care se bazează pe inflexiuni micro din pulsația metrică de bază, creând senzația instabilității interne, a oscilației, balansării maselor orchestrale. Nu întâmplător din engleză *swing* înseamnă legănare, oscilație, ritm.

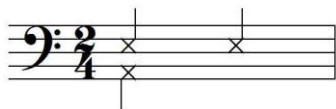
După opinia lui W. Sargeant, originea swingului constă în îmbinarea simultană a diferitor modele ritmice și, în primul rând, binare și ternare. Precizăm că modelele metrice de patru pătrimi autorul le asociază cu genurile jazzistice de origine afro-americană, iar pe cele de trei pătrimi – cu genurile creole.

Autorul propune un șir de inegalități, care încadrează explicațiile lui într-un anumit sistem. Expunem și noi aceste dovezi. În explicațiile propuse cercetătorul american utilizează temeni speciali pur jazzistici.

Swing $\neq$ two beat (accentuarea tuturor timpurilor în cadrul măsurii de 2/4), care este o trăsătură caracteristică a stilurilor jazzului tradițional.

Schema nr. 15

Tobă mică

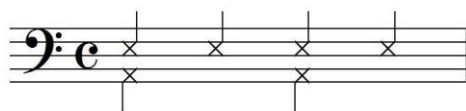


Tobă mare

Swing $\neq$ four beat (când toate patru bătăi sunt accentuate). Acest tip de organizație metrorotmică este reprezentativă pentru creația lui Louis Armstrong, și pentru jazzul tradițional.

Schema nr. 16

Tobă mică

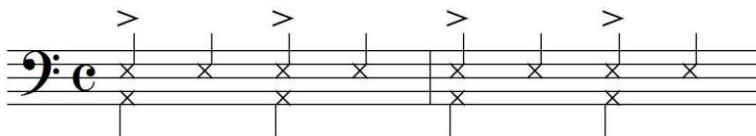


Toba mare

Swing $\neq$ on beat (ceea ce înseamnă maniera interpretativă în cadrul căreia pulsarea interpretului coincide cu pulsația metrică de bază). Acest tip de organizație metrorotmică este tipică pentru *ragtime* și stilul *New Orleans*.

Schema nr. 17

Tobă mică

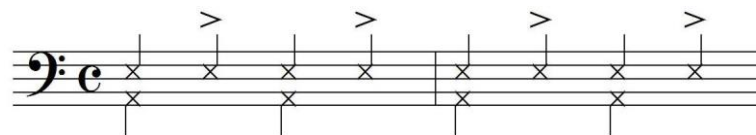


Toba mare

Swing $\neq$ off beat (accentuarea timpilor slabi). Acest tip de organizație metrorotmică poate găsit în stilul interpreților albi *Dixieland* și în stilul jazzului tradițional intitulat *Chicago Style*.

Schema nr. 18

Tobă mică



Tobă mare

În afară de sistemul de inegalități reflectat mai sus (în cadrul schemelor nr. 14-17), autorul concepției date ne propune și niște explicații suplimentare și precizări:

- sub influența procesului de *swing* se află toți timpii (atât tari, cât și slabi);

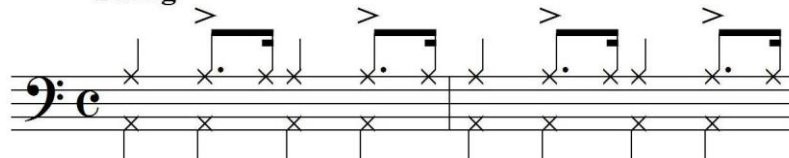
- același procedeu poate fi aplicat și în privința sunetelor din cadrul fiecărui timp.

Generalizând cele expuse anterior, W. Sargeant propune o schemă a swingului, care se deosebește de cele propuse anterior.

Schema nr. 19

Tobă mică

Swing



Tobă mare

Adăugăm și câteva trăsături importante ale fenomenului de *swing*, preluate din lucrarea lui E. Ovcinnikov [62, p. 41-43], care pot clarifica esența fenomenului în cauză.

- toate cele patru bătăi ale măsurii sunt accentuate (de către contrabas, chitară și pian);
- toba interpretează un ritm special, al cărui ultim timp se scurtează și sună ca un *Vorschlag* către sunetul următor;
- fiecare timp în cadrul măsurii se divizează convențional în două părți inegale: prima parte este mai lungă, iar a doua – scurtă, că și cum ar fi „înghițită”. Din acest punct de vedere notarea acestui procedeu ca „optimea cu punct – șaisprezecimea” apare inexactă, aproximativă. O altă variantă a scrierii (trei optimi, unde prima și a doua sunt legate) autorul o consideră mai precisă dar, totuși, imperfectă.

Reeșind din cele menționate mai sus, putem afirma că nuanțele metro-ritmice ale swingului nu se pot încadra în sistemul de notație tradițională. Această problemă este comună diferitor fenomene de origine folclorică sau ale muzicii tradiționale, ce aparțin diferitor culturi muzicale universale.

Spre deosebire de W. Sargeant, *Mark C. Griedy*, autorul celui mai apreciat manual din SUA *Jazz styles*, propune un sistem de explicații divizat în două compartimente. În continuare prezentăm succint această teorie.

După opinia lui M. Griedly, *swingul* înseamnă muzica ce-l provoacă pe ascultător să danseze, să bată din palme etc. Din acest punct de vedere diferitor stiluri non-jazzistice le poate fi atribuită calitatea swingului. M. Griedly afirmă, că „swingul ca fenomen ritmic rezultă din câțiva factori: definiți cu ușurință și subtili, aproape indefiniți” [11, p. 5].

Autorul determină două domenii de aplicare a fenomenului *swingului*. Primul definește îl definește ca sensul general care reiese din interacțiunea următoarelor trăsături specifice și anume:

- un tempo constant (spre deosebire de interpretarea în muzica clasică cu diverse schimbări ale tempoului)
- sunetul (*sound*) coordonat în grup
- senzația de creștere a tempoului (cu aceeași semnificație se utilizează și cuvântul *groove*)
- spiritul specific al interpretării

În sensul pur muzical swingul se deosebește prin:

- abundența ritmurilor sincopate

- bazarea pe *patern*-urile swingului de optimi
- alternarea tensiunii și a relaxării în percepția ascultătorului

Vorbind despre caracteristicile de bază ale jazzului nu putem neglija momentul esențial pentru muzica jazz și anume fenomenul *improvizației*. Ca și swingul, improvizația este o parte componentă a mai multor culturi muzicale din diferite epoci și grupuri etnice. În continuare propunem câteva definiții a acestui fenomen.

Cercetătorul rus V. Ovcinikov consideră că improvizația este „crearea operei muzicale în momentul interpretării propriu-zise fără pregătire preliminară. Această metodă creativă, – scrie autorul, – are un rol important în muzica jazz, capătând diverse forme și vizând diferite elemente ale limbajului muzical. Improvizația poate fi completă sau parțială (de exemplu, în combinație cu aranjament)” [62, p. 231]. Având un caracter prea generalizat, această definiție nu explică trăsăturile pur muzicale ale improvizației în jazz.

M. Griedly, la rândul său, scrie că a improviza înseamnă „a compune și a interpreta în același timp” [11, p. 4]. În calitate de sinonim al termenului *improvizație* se folosesc noțiunile de *ad lib*, *ride* și *jam*. Autorul face o comparație a limbajului uman cotidian cu cel jazzistic ținând cont de următoarele trăsături:

- utilizarea cuvintelor și frazelor (deci, *patern*-urilor) deja cunoscute
- tendința spre originalitate
- tendința spre spontaneitate
- existența anumitor „reguli ale jocului”, care încadrează mijloace muzicale convenționale de expresie (sistemul modurilor, scheme compoziționale, *standard*-uri melodice etc.) pentru o creație în ansamblu a membrilor formației de jazz sau a partenerilor în cadrul *jam session*.

Deci, *improvizația* nu este ceva neprevăzut și spontan, ~~sau~~ și nici ceva pregătit anticipat – este o simbioză, un echilibru dintre două calități: spontaneitate și organizație muzicală.

În cadrul *jam session* muzicienii de obicei manifestă o spontaneitate extremă, dar, totuși, cu rezultate mai banale, în timp ce în cadrul concertelor jazzmenii preferă compozițiile bine pregătite, prelucrate, cu un grad înalt de originalitate a limbajului muzical. În același timp, istoria jazzului a demonstrat că datorită *jam session*-urilor s-au cristalizat multe trăsături inovatoare ale jazzului de diferite stiluri.

Tema 9. STILUL SWEET ȘI P. WHITEMAN

Influența muzicii academice europene, tendința de simfonizare a jazzului din anii '30 ai secolului al XX-lea. *Rhapsody in blue* a lui G. Gershwin. Trei direcții ale jazzului din anii 30: *sweet*, *symphojazz* și *swingul* propriu-zis.

Reeșind din inforția expusă în capitolele precedente conchidem că evoluția jazzului, constă în interacțiunea diferitor culturi entice, printre care așa numită cultura muzicală a albilor (de tip european) ocupă un loc destul de important. Influența surselor muzicale ale muzicii academice asupra limbajului jazzistic s-a manifestat semnificativ în stilul anilor '30-40 ai secolului al XX-lea, numit *sweet jazz* (dulce, plăcut, blând, încântător din engleză). O contribuție aparte la dezvoltarea stilului *sweet* a avut Paul Whiteman, muzician cu mentalitate europeană. Născut în anul 1870 în orașul Denver, Colorado, el a studiat vioara, evoluând ulterior, în cadrul orchestrei simfonice de pe coasta de vest a SUA. Concertul orchestrei lui P. Whiteman în Eolian Hall din New York, este considerat un eveniment muzical de amploare și a fost numit „un experiment în muzica contemporană”. Scopul major al muzicianului a fost de a demonstra publicului onorabil transformarea jazzului din forme barbare, „murdare”, obscene în cele

profesioniste, de elită. Considerăm necesar a menționa faptul că muzicienii cu renume mondial ca Igor Stravinsky, Jascha Heifetz, Sergei Rahmaninov, Leopold Stokowski au participat la finanțarea proiectului lui Paul Whiteman. În anul 1923 orchestra lui Whiteman a întreprins turnee prin Europa, iar în anul 1923 muzicianul a înregistrat unul din "hiturile" stilului intitulat *Whispering*.

Principalele caracteristici ale stilului *sweet jazz* sunt următoarele:

- muzica a fost purificată, rafinată de barbarismele jazzului autentic
- lipsa spiritului pur jazzistic în interpretarea orchestrală
- în același timp angajarea soliștilor remarcabili din domeniul jazzului (uneori oamenii cumpărau înregistrări ale orchestrei grație participării vedetelor *hot jazz*)
- compozițiile muzicale notate (o singură excepție era zona improvizației soliștilor). Rolul sporit al aranjamentului și compoziției (adică a parametrilor muzicii europene profesioniste)
- cel mai important curent al stilului *sweet* prezintă *tendința concertizării* jazzului. Ca rezultat, jazzul a devenit o *muzică pentru audiere, un fenomen filarmonic* contrar muzicii aplicative (sau muzicii de dans) a stilurilor precedente
- Stilurile jazzului timpuriu (și, în primul rând, *ragtime*) au fost îmbogățite cu elemente ale muzicii academice pentru pian de la începutul secolului al XX-lea. Spre exemplu, în concertul menționat mai sus, P. Whiteman a inclus și 4 piese de Zez Confrey, compozitor renumit din perioada jazzului timpuriu, autorul piesei pentru pian *Kitten on the Keys*, scrise în anul 1921 [53, p. 189]. Astfel *genurile muzicii academice* (de exemplu, miniatură pentru pian) au fost implementate în practica jazzului.

Exemplul 3



- Pentru prima dată în istoria jazzului a fost compusă o creație de proporții bazată pe ideomatica jazzistică. Este vorba despre concertul pentru pian și orchestră *Rhapsody in blues*

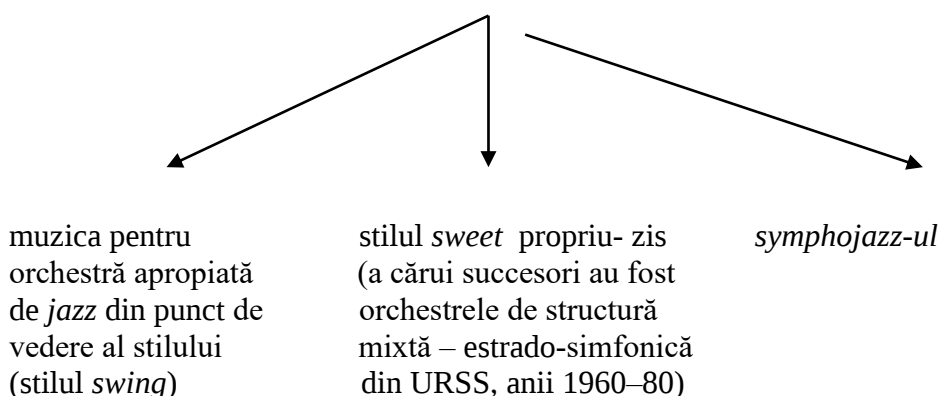
scris de George Gershwin în anul 1924. Se știe că denumirea operei lui Gershwin se bazează pe jocul cuvintelor *blue* – albastru, melancolic, trist, calități estetice care, după cum știm din capitolul respectiv al manualului, aparține esteticii genului *blues*. Anume această creație a stimulat apariția stilului *symphojazz*.

- La nivel intonațional compozitorul a utilizat cu succes trăsături pur jazzistice ca *blue notes*, *dirty tones*, tehnici pentru pian numite *block chords* sau *barbershop harmonies* și alte procedee.
- În limbajul metroritmic, la rândul lui, au fost asimilate structurile metroritmice ale jazzului (*primary rag* și *secondary rag*, diferite forme de poliritmie și polimetrie).

Stabilind rolul stilurilor *sweet* și *symphojazz* în istoria muzicii, putem spune că ambele curente au marcat începutul unei tendințe de apropiere a jazzului de muzica academică europeană, fenomen care a evoluat ulterior în curente jazzistice ca *progressive*, *cool*, și în general în *West Coast Jazz* din anii '50 ai secolului al XX-lea.

În cadrul stilurilor *sweet* și *symphojazz* au luat naștere cel puțin trei curente importante, dintre care:

Schema nr. 20



Bineînțeles, diferența dintre noțiunile *sweet jazz*, *swing* și *symphojazz* necesită o precizare. Din punct de vedere al autoarei manualului, *sweet jazz* ține mai mult de calitățile sonore, și, parțial, estetice ale stilului în cauză, în timp ce *symphojazz* indică, mai întâi de toate, resursele interpretative. Deși ambele noțiuni pot indica aparent același fenomen muzical, totuși, ele nu sunt identice. *Symphojazzul*, în realizările sale cele mai reușite, se distanțează de *sweet jazz*, care, la rândul lui, se poate apropia de stilurile mai banale și comune.

Conform opiniei lui E. Ovcinikov, noțiunile *sweet* și *sweet music* în sensul larg al cuvântului înseamnă „muzică de dans, de distracție, care se deosebește prin dispoziție (stare de spirit) lirică, sentimentală, cantilenă. În sens restrâns, termenul *sweet music* se referă la orchestrele mari de dans, care în perioada anilor 1920–30 interpretau muzică în stil cvasijazzistic” [64, p.234]. *Symphojazzul*, la rândul lui, este o denumire convențională a stilului, legat de practica orchestrelor mari care s-au simfonizat, folosind instrumente europene (coarde etc). În anii 1920 ele interpretau muzică de dans cu includerea elementelor jazzistice” [idem]. Cu alte cuvinte, putem spune că stilul *swing* se apropie de jazzul propriu-zis, stilul *sweet* tinde spre muzica pop, iar *symphojazzul* – la muzica academică europeană.

Printre orchestrele renumite ale stilului *sweet*; în istoria jazzului a rămas orchestra lui Lombardy, în care a evoluat și L. Armstorng, și cea a lui P. Welly, muzicianul care, pentru prima dată în istoria muzicii pop și jazz, a utilizat *megafonul* la evoluarea vocaliștilor, orchestrele lui Artie Shaw, Tommy Dorsey ș. a.

În cadrul stilului *sweet* s-a cristalizat o tradiție vocală deosebită care până în prezent predomină în muzica pop din SUA și în întreaga lume. Este vorba de stilul *crooning*, prezentat de Bing Crosby, Nat King Cole, Frank Sinatra, Sarah Vaughan, Anita O'Day și mulți alți interpreți de muzică jazz și pop.

Ghid de audiere:

G. Gershwin *Rhapsody in blue*. Analiza trăsăturilor jazzistice la nivel melodic, armonic, organologic.

Tema 10. MODERN JAZZ ȘI PRINCIPALELE CURENTE. STILUL BEBOP

Stilul *bebop*. Premisele socio-culturale, estetice, filosofice ale apariției. Specificul metro-ritmic, sonor, instrumental, componistic al stilului *bebop*. Reprezentanții principali din anii 1940. Ch. Parker, K. Clark, D. Gillespie ș. a.

Stilul *bebop* a apărut ca o revoluție estetică și stilistică a jazzului, ca un pas înainte în dezvoltarea lui. Schimbările conceptuale și sonore au fost atât de semnificative, încât bebopul s-a manifestat ca o epocă nouă în jazz, care a produs și o galerie de muzicieni geniali cât și un auditoriu nou, mai intelectual, mai educat, de elită. Menționăm faptul că bebopul a determinat apariția unui nou mod de percepție a muzicii: curentul bebop marchează începutul unei etape noi în evoluția jazzului.

Premisele apariției stilului bebop sunt stâns legate de diverse fenomene socio-culturale, politice, economice, etnice și psihologice din acea perioadă. Să le caracterizăm succint.

Din punct de vedere al *aspectului etnic* stilul bebop a apărut exclusiv ca artă a muzicienilor de origine africană, a negrilor din SUA, a căror situație în societate americană rămânea a fi destul de complicată. Pe de o parte, pe parcursul anilor 1920–30 afro-americanii din SUA au contribuit la dezvoltarea societății americane, au promovat personalități în lumea literaturii, artei, muzicii (scriitorul R. Right, cântăreții Mariam Anderson și Paul Robson). Pe de altă parte, în cercul afro-amerocanilor domina un sentiment de nemulțumire, generat de imposibilitatea muzicienilor negri de a lucra în orchestrele „albe”, de a apărea în sălile de dans, unde evoluau orchestrele formate din afro-americani, sau în alte locuri publice care, conform politicii de segregare, erau destinate exclusiv albilor.

Printre *premisele stilistice a bibop*-ului putem menționa comercializarea stilului swing, care la începutul anilor '40 ai secolului trecut era în vogă având suportul industriei muzicale. Este explicabil faptul că cei mai talentați, progresivi muzicieni au contribuit la dezvoltarea stilului nou – rebel și revoluționar.

Bibopul a intrat în jazz ca un mesaj ideologic și estetic nou numit *hibsterism*. Esența acestei ideologii consta în ignorarea valorilor albilor, în revolta împotriva funcției artistului condamnat să fie un bufon, o păiață în realitățile socio-culturale din epoca respectivă. Ideologia hiberului presupune un comportament și o manieră deosebită de a se îmbrăca, un *slang* propriu. De exemplu, ne putem aminti istoria vieții și creației muzicale a lui Charlie Parker.

Limitele cronologice ale stilului bebop sunt destul de extinse: mulți cercetători consideră că primele elemente, idei ale bebopului pot fi surprinse la sfârșitul anilor 1910 (în 1919), în timp ce evoluția stilului a durat până în anii 1940 (1942).

Bebopul, fiind un stil revoluționar, a modificat funcțiile tuturor instrumentelor și grupurilor în cadrul formației de jazz. Un rol important în formarea *bibopului* l-a avut chitaristul Charlie Chrischien care la sfârșitul anilor 1930 cânta la chitară electrică. Mai multe trăsături caracteristice ale stilului lui au influențat bebopul propriu-zis. Printre ele sunt:

- abundența disonanțelor în stilul armonic, în special în registrul acut;
- folosirea acordurilor de structură cvartară;
- introducerea așa numitor substituiți de triton (în loc de acorul așteptat se utilizează septacorul micșorat către treapta așteptată). Utilizat anterior de C. Howkins și A. Tetum, acest procedeu a devenit o normă a limbajului armonic în stilul bebop;

Să subliniem și importanța intervalului de cvintă micșorată, un interval preferat de către interpreții din epoca bebopului. Un exemplu ar fi tema muzicală creată de C. Howkins intitulată *Body and Soul*;

- a evoluționat și gândirea metro-ritmică în stilul respectiv. Melodiile bebopului se bazează deseori pe lanțuri lungi formate din optimi, fără sincope și swingul caracteristic stilurilor precedente. Construirea frazelor muzicale uneori vine în contradicție cu cele metrice, creând fraze asimetrice cu număr neobișnuit de măsuri. Frazele încep și se termină brusc, pe neașteptate, actualizând astfel percepția publicului și ridicând nivelul elementelor inovatoare ale limbajului muzical. Drept exemplu servesc în standard-urile bibopului *Salt Peanuts* sau tema lui Charlie Parker *Bloomdido*, unde construcția frazelor este deplasată cu o jumătate de măsură în raport cu pulsația metrică de bază.

Un alt muzician cu renume mondial, care a influențat în mod propriu stilul bebop a fost percuționistul Kenny Clark, care de asemenea a contribuit la tratarea inovatoare a stilului vizat. El mărturisea: „în anul 1937 m-am saturat să evoluez ca Joe Jones. A venit și timpul percuționiștilor să facă un pas înainte. Am mutat pulsația de la toba mare la *high hat*, descoperind că prin aceasta pot schimba caracterul sunetului în dependență de poziția batonului când atinge *hat-ul*. Pulsarea a căpătat fluentă, a devenit mai lejeră, aceasta mi-a dat posibilitatea utilizării libere a tobei mari, tom-tome-urilor și a tobei mici pentru repartizarea accentelor muzicale ” [51, p. 247].

Întrădevăr, în comparație cu stilul swing în cadrul căruia percuționistul marca fiecare timp (așa numitul *ground beat*), iar toba mică cânta figuri ritmice suplimentare (plus dublarea metrului la tubă și banjo în stilul *Dixieland*), în cadrul bebopului au fost utilizate contrabasul și chitara, iar de la toba mică accentul a fost mutat la *high hat*. Aceasta tradiție a fost implementată de percuționiștii Walter Jonson și Joe Jones.

În general, funcțiile grupului de ritm au fost schimbate și reînnoite considerabil. Soliștii au renunțat la practica interpretării întregii succesiuni armonice (*chorus*), substituind-o prin marcarea acordurilor cheie. În consecință, în cadrul măsurii au rămas doar câteva acorduri, cele mai importante, folosite ca un „semn de punctuație”, un punct de reper.

Contrabasul a preluat rolul principal în cadrul secției de ritm: el nu doar accentuează pulsația și acordurile de bază, ci și creează propriile linii melodice. Din punct de vedere al swingului, contrabasul utilizează *off beat*, *down beat* (sincope anticipative și întârziate), alte procedeele metroritmice.

O importanță deosebită în stilul bebop se acordă tempourilor muzicale. Contrar stilului swing, în cadrul căruia se utilizează preponderant tempourile medii (100-200 bpm), bebopul accelerează interpretarea până la 300 bpm (pentru compoziții scrise în temple avansat) sau, invers, utilizează tempourile foarte lente (80-100 bpm pentru balade jazzistice, decorând pasajele cu șaisprezecimi și treizecișidoimi, încercând prin ele să se distanțeze de *ground beat*.

Un moment important în evoluția stilului este utilizarea formațiilor mici, așa numitor *combo* contrar big-bandurilor din epoca precedentă a istoriei jazzului: prin urmare, aici predomină gândirea orizontală, lineară în comparație cu accentual pus pe aspectul armonic, pe structurile verticale în stilul swing.

Către 1942 bebopul s-a definitivat ca stil, iar în 1946 Dizzy Gillespy a format un *big band* care interpreta compoziții orchestrale în stilul *bibop*, inclusiv piesele *Cubana Be* și *Cubana Bop*, unde jazzmenii foloseau nu doar jocul cuvintelor, dar și ideomele muzicii latino-americane. D. Gillespi l-a invitat pe Chano Poso, interpret la conga, un instrument răspândit în arealul Americii Latine, constituind astfel un impuls în dezvoltarea curentelor latino-americane în istoria jazzului.

Celebrul cercetător american J. Collier, analizând spiritul revoluționar al muzicienilor bebopului scria: „ei au creat limbajul propriu, maniera de a se îmbrăca, muzică și valori spirituale proprii și aceasta le-dat posibilitatea de a ignora restul lumii. Epoca bebopului a fost timpul exprimării „sinelui” negritean din America” [51, p. 254].

Aceluiași fenomen estetic-stilistic i se atribuie și *Mintone Style* sau *Mintone Sound*, o denumire care provine de la titlul clubului din Harlem *Mintons Club*, care a întrunit muzicienii bebopului în cadrul concertelor și *jam sessions*.

Ghid de audiere:

Charlie Parker Quintet. Embraceable You/ SCCJ
Shaw Nuff. Dizzy Gillespie&Charlie Parker./ JSHA

Tema 11. PRINCIPALELE DIRECȚII ALE JAZZULUI ÎN ANII '50. STILUL *HARD BOP*

West Coast Jazz și East Coast Jazz. Premisele social-psihologice ale apariției stilului *hard bop* (ridicarea nivelului conștiinței social-culturale a populației afro-americane din SUA, reacția la intelectualismul și europenizarea stilului *cool jazz*). Specificul muzical al *hard-bop*-ului (simplificarea metro-ritmului, influența *blues*-ului etc.). Personalități marcante ale stilului *hard bop*: M. Roach, A. Blakey, H. Silver, G. Mulligan, E. Garner, D. Brubeck.

După dezvoltarea stilului bebop în anii '40 ai secolului trecut, la începutul anilor '50 evoluția curentului unitar al jazzului se divizează în două direcții principale, numite *East Coast Jazz* și *West Coast Jazz*, jazzul coastei de est și jazzul coastei de vest a SUA. Pentru a elucida diferența dintre ele să analizăm la tabelul de mai jos:

Schema nr. 20

West Coast Jazz	East Coast Jazz
s-a dezvoltat pe coasta de vest a SUA, cu centrul California	s-a dezvoltat pe coasta de est a SUA, cu centrul New York
a fost reprezentat de către muzicieni albi de origine	a fost reprezentat de muzicieni de origine afro-americană
s-a manifestat ca sinteză a jazzului cu muzica academică europeană	s-a manifestat ca o revenire la rădăcinile afro-americane ale jazzului
a fost reprezentat de stilurile <i>cool</i> , <i>progresiv</i> ș. a.	a fost reprezentat de stilul <i>hard bop</i> sau <i>funky</i> , <i>funk</i> , <i>soul</i>

În continuare vom prezenta mai detaliat principalele mărci estetice și stilistice ale curentelor respective, precum și unele elemente ale limbajului muzical al curentelor derivate de la *West Coast Jazz* și *East Coast Jazz*.

Principalele trăsăturile estetico-stilistice ale *West coast jazz* sunt următoarele:

- influența muzicii academice europene în domeniul armoniei, contrapunctului, orchestrației și aranjamentului;
- ridicarea nivelului muzical-educational al reprezentantelor curentului în cauză. Spre exemplu, Lennie Tristano, pianist legendar din această perioadă începea concertele sale cu interpretarea creațiilor lui J. S. Bach, obținând titlul de magistru al compoziției. Un alt exemplu semnificativ reprezintă colaborarea dintre marele compozitor al secolului al XX-lea Igor Stravinsky și Woody Herman și apariția faimosului *Ebony Concerto*.

Stilul de bază al curentului în cauză este stilul *cool* (răcoros, calm, liniștit din engleză), al cărui precursor a fost așa numitul *Lester Sound*, sunetul deosebit al saxofonistului Lester Young din anii '20–30 ai secolului trecut. Limbajul muzical al stilului *cool* se deosebește prin:

- reținere emoțională, primatul intelectualismului asupra exprimării emoționale;
- emanciparea metro-ritmului, utilizarea ritmurilor mixte, schimbate (ca exemplu menționăm piesa saxofonistului Paul Desmond *Take Five* compusă în măsura de 5/4);
- gândire lineară, complexitatea limbajului muzical, implementarea unor elemente avangardiste, cum ar fi tonalitatea lărgită, atonalism, politonalitate etc.;
- artibuirea unei importanțe mai mari compoziției; de exemplu, compozițiile renumitei formații *MJQ (Modern Jazz Quartet)* se deosebeau prin integritatea, echivalența părților compoziției muzicale, deoarece misiunea muzicienilor a fost formulată astfel: „de a încadra improvizația jazzistică într-o compoziție clasică”. Un exemplu elocvent al acestei tratări reprezintă piesa formației *Django*;
- folosirea tempo-urilor moderate contrar tempourilor extreme din epoca bebopului;
- utilizarea instrumentelor orchestrei simfonice, ale căror sunet corepunea conceptului sonor al stilului vizat. Locul central în stilul *cool* aparține vibrafonului (Milt Jackson din *Modern Jazz Quartet*) și saxofonului tenor, iar componența de bază este *combo*, ansamblu cameral pur jazzistic. Dintre cele mai celebre personalități ale stilului *cool* merită să fie menționate pianiștii Lennie Tristano, Bill Evans, Dave Brubeck, saxofoniștii Paul Desmond, Stan Getz, Lee Konitz și alții.

East Coast Jazz, la rândul său, s-a manifestat ca o antiteză, o reacție la trăsăturile estetice și stilistice ale curentului *West Coast Jazz* în general, și la curentul *cool* în special. Premisele apariției lui au fost strâns legate de evoluția ulterioară a conștiinței populației africane din SUA, care în această perioadă începe să poartă îmbrăcăminte și coafuri africane, evidențiind astfel originea sa rasială și etnică. Premisele stilistice ale acestui curent au fost legate de reacția la intelectualismul și europenizarea stilului *cool* și *West Coast Jazz* în general.

Stilul care a asimilat cele mai importante tendințe și idei ale *East Coast Jazz*, a devenit *hard-bop* (sau *neobop*, *modern bop*, *revival bop*), apărut la începutul anilor '50 ai secolului trecut, sintetizând stilurile *hot jazz*, *rhythm&blues* și *bebopul* propriu-zis.

Trăsăturile muzicale caracteristice ale acestui stil sunt:

- predominarea improvizației melodice;
- ritmurile accentuate, aspre, puțin simplificate;
- întărirea elementelor de *blues* în structuri melodice.

Printre personalitățile remarcabile ale acestui stil poate fi numit percuționistul Art Blakey și formația acestuia, *Jazz Messengers*, saxofonistul Sonny Rollins, care în anul 1959 a fondat un cvintet propriu, percuționistul Max Roach, pianistul Horace Silver, saxofonistul Benny Golson și contrabasistul Charles Mingus. *Hard bop*-ul a promovat dezvoltarea ulterioară a două varietăți ale jazzului contemporan și anume: *soul* sau *funky* și *free jazz*.

Ghid de audiere:

Horace Silver Quintet. Moon Rays/ SCCJ

Modern Jazz Quartet. Django/ SCCJ

Miles Davis and Gil Evans Orchestra. Summer Time/ SCCJ

Charles Mingus. Haitian Fight Song/ SCCJ

Tema 12. JAZZUL ÎN ANII 1960–70. AVANT-GARDE ȘI FREE JAZZ

Premisele apariției stilului *free jazz*: general-culturale (explozia avangardismului în toate genurile artei), politice (răspândirea ideilor radicale în mediul tinerilor și studenților, inclusiv *hippie*, *tinerii negri supărați*). Specificul limbajului muzical al stilului *free jazz*. Interpretarea liberă a elementelor componente ale limbajului muzical (specificul pulsației ritmice, asimilarea curentelor atonale, modale). Personalități proeminente: C. Teylor, O. Coleman, J. Coltrane, A. Shepp.

La sfârșitul anilor '60 ai secolului XX, resursele jazzului au fost epuizate, interesul auditoriului față de jazzul modern (așa numitului *mainstream*) scăzând semnificativ. În același timp s-a schimbat radical situația socio-culturală. Jazzul din anii '60 a apărut ca o revoltă, ca o distrugere a tuturor principiilor stabilite anterior, ca o negare totală a valorilor jazzului.

Premisele apariției stilului avant-garde și free jazz au avut un caracter multilateral fiind următoarele:

- *culturale*: anii 1960 se caracterizează printr-o „explozie” a avant-gardismului în diferite genuri ale artei („valul al doilea” al avant-gardismului în muzica modernă, reprezentat de creația compozitorilor J. Cage, K. Schtockhausen, G. Ligeti, literatura *fluxului de conștiință*) și multe alte fenomene ale artei contemporane, care au influențat dezvoltarea ideilor extra-muzicale și intra-muzicale a curentului *free jazz*;
- *politice*: curente radicale, mișcări politice în cercurile tineretului european și american (*hippie*, *negrii tineri supărați*), care au manifestat negarea totală a valorilor culturii și a societății existente, proclamând eliberarea omului de toate tipurile de tiranie;
- diferite proiecte și compoziții *muzicale*, care au apărut mult mai devreme, au conturat imaginea și concepțiile de bază ale stilului *free jazz*. Printre acestea: compoziția *Intuition* înregistrată în anul 1949 de Lennie Tristano, care a anticipat elementele de bază ale limbajului muzical al *free jazz* (organizarea metro-ritmică liberă, schimbări neașteptate ale tempourilor și armoniilor, îmbinarea diferitor sisteme melodice în partițiile fiecărui instrument ș. a.). În anul 1960 Ornette Coleman a înregistrat un album intitulat *Free Jazz*, care după opinia cercetătorului M. Griedley, conține improvizația colectivă simultană a două band-uri (cvartete fără pian), detașată de tonalități, de melodii și succesiuni armonice prestabilite, de un metru prevăzut. În anul 1956 contrabasistul Charlie Mingus a creat o piesă *Pithecanthropus Erectus*, un portret sonor al omului primitiv, care conține diverse strigăte, zbierete, sunete neintonate ale instrumentelor de suflat.

Analizând trăsăturile caracteristice ale limbajului muzical în *free jazz*, ne vom prezenta într-o formă succintă cele mai importante dintre ele:

- eliberarea, emanciparea tuturor mijloacelor de expresivitate muzicală și anume:
- dezintegrarea metrului și ritmului care se realizează prin lipsa barei de măsură, notație menzurală, poliritmie și polimetrie. Un concept metro-ritmic nou ce se bazează pe pulsația metrică, nu pe integrarea băților slabe și tari ale metrului;

- explozie a atonalismului, dodecafoniciei și serialismului care, în comparație cu muzica academică a secolului al XX-lea, se utilizează destul de haotic în afară unui sistem, fără a respecta unele reguli;
- omiterea pianului, deoarece pianul în jazz determină folosirea acordurilor, structurilor convenționale etc. Ceea ce vine în contradicție cu estetica și stilistica curentului *free jazz*;
- accentul este pus pe calitatea sunetului și caracterul intonației;
- experimentele la nivel de textură muzicală capătă un rol mai important decât în melodie;
- interesul față de cultura muzicală extra-europeană cum ar fi: muzica Africii, Indoneziei, Chinei și Orientului Mijlociu. Acest amalgam al *free jazzului* și al artei muzicale extra-europene a fost numit *Third World Music* sau *World Music*.

În această perioadă un rol esențial în organizarea intonațională a muzicii *free jazz* îl are așa numit *modal jazz*. Această noțiune determină, în primul rând, gândirea modală a muzicienilor, renunțarea la tradițional de organizare sonoră (cu sistemul funcțional tradițional bazat pe major și minor). la formele muzicale tradiționale (caracterizate de predominarea structurilor repetate și pătrate) și utilizarea principiului modal, care se construiește pe baza modurilor, structurilor orizontale de diferită origine (moduri medievale, extra-europene, artificiale ș. a.). Ca exemplu expunem câteva moduri utilizate în *free jazz*, preluate din manualul lui M. Griedley [11, p. 420–421]:

Exemplul 4

ionic



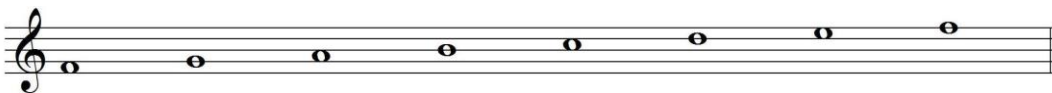
doric



frigic



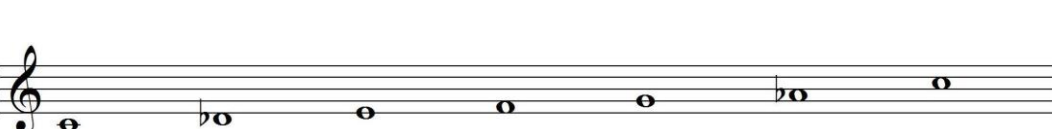
lidic



mixolidic



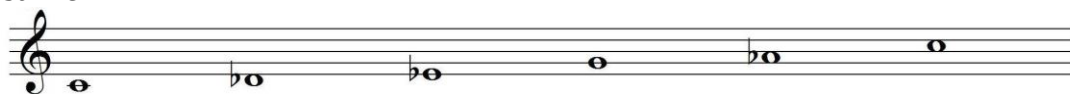
bizantin



persian



balinez



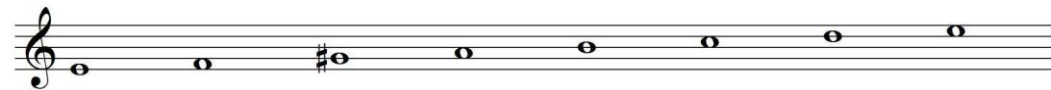
spaniol



chinez



evreiesc



pentatonic



anhemitonic



micșorat



micșorat inversat



În comparație cu jazzul tradițional, unde improvizația se dezvoltă pe baza structurilor melodice sau a succesiunilor armonice, în jazzul modal muzicienii îmbină sunete ale modului, folosind diferite transpoziții ale acestuia sau diverse tipuri de moduri în dezvoltarea compoziției muzicale. În acest sistem acordurile, structurile verticale rezultă din structurile sonore orizontale ale modului.

De fapt, în compozițiile muzicale ale stilului propriu-zis (spre exemplu, compozițiile din albumul *My Favorite Things*, creat de John Coltrane în 1960) surprindem folosirea aleatorie, nesistematică a modurilor, includerea tonurilor și acordurilor care nu aparțin modurilor selectate.

Conform opiniei autorului citat mai sus, *free jazz* poate fi definit ca „practica muzicii improvizatorice libere de succesiuni acordice” [11, p. 273] sau „improvizația care e independentă de orice tip de practică muzicală convențională, nu mai e legată de tempo sau succesiuni acordice” [idem].

Printre alte trăsături ale stilului *modal jazz* vom menționa următoarele:

- renunțarea la sistemul temperat, la intonația muzicală;

- ieșire în domeniul zgomotului, folosirea intonațiilor extra-muzicale;
- posibilitățile inovatoare (și uneori, excentrice) de producere sonoră la diverse instrumente muzicale, inclusiv voce.

Cei mai renumiți reprezentanți ai curentului *free jazz* au fost alt-saxofonistul Ornette Coleman, trompetistul, compozitorul și liderul band-ului Don Cherry, pianistul și compozitorul Cecil Taylor, contrabasistul Charles Mingus ș. a.

Ghid de audiere:

Males Davis, Bill Evans, John Coltrane, Cannonball Adderly. Flamenco Sketches/ JSHA

Tema 13. CURENTELE JAZZULUI DIN ANII '70–80 AI SECOLULUI AL XX-LEA. JAZZ-ROCK ȘI FUSION

Definițiile de jazz-rock și fusion, trăsăturile stilistice ale curentelor în cauză. Personalități și formații proeminente.

Experimentele stilistice și estetice ale anilor '60–70 ai secolului trecut în general și ale stilului *free jazz* în special au provocat diminuarea interesului auditoriului european și american față de *jazzul* contemporan și, din contra, creșterea popularității muzicii *rock*. În aceste condiții nefavorabile pentru dezvoltarea *jazzului*, unul dintre curentele care a recâștigat atenția publicului (pentru prima dată după stilul swing din anii 1930) a fost *jazz-rockul*. Aparând în anii '70, *jazz-rockul* s-a menținut pe parcursul anilor '80–90 ai secolului trecut.

Fuziunea curentelor jazzistice cu muzica *rock* a avut loc datorită atât similitudinii formelor și genurilor muzicale care au stat la bază ambelor fenomene, cât și diversității lor. Dacă factorii comuni îi putem identifica prin orientarea stilistică a fenomenelor sus-numite, care își aveau originea în genurile muzicii afro-americane (*work songs*, *spiritual*, *gospel*, *blues*, și mai târziu, *R&B*), atunci momentele de divergență au un caracter mai complex, multidimensional. Acestea sunt prezentate în tabelul ce urmează:

Schema nr. 21

jazz	rock
caracterul improvizatoric al tuturor elementelor limbajului muzical (melodie, acompaniament, textură, aspecte sonore, aranjament etc.)	caracterul destul de stabil al tuturor elementelor ale limbajului muzical (acompaniament, textură, aspectele sonore, aranjament);
rolul major al improvizației	rolul mai puțin semnificativ al improvizației
caracterul mai complicat al structurilor melodice, armonice, al gândirii compoziționale	limbajul muzical mai simplu, bazat pe repetarea unor <i>pattern</i> -uri rudimentare
profilul dinamic bazat pe alternarea tensiunii și relaxării (a. n. <i>swing</i> sau <i>groove</i>)	nivelul constant al intensității sonore
aspectul metro-ritmic complex și rafinat, care îmbină diverse tipuri de gândire metro-ritmică inclusiv <i>on beat</i> , <i>off beat</i> , <i>down beat</i>	conceptul metro-ritmic mult mai simplu, pe accentuarea sistemului metric de tip: <i>four beat</i>
predomină instrumentele acustice (uneori amplificate) și interpretarea <i>live</i>	predomină instrumentele electronice, amplificate, cu folosirea procedurii de

	<i>distortion</i>
predomină muzica instrumentală	Predomină muzica vocal-instrumentală
funcționarea în calitate de muzică concertistică, filarmonică (începând cu anii 1940, cu stilul <i>bebop</i>)	funcționarea în calitate de muzică <i>pop</i>
auditoriul <i>eterogen</i> (mic și specializat)	auditoriul <i>omogen</i> (larg și multistratal)

Analizând trăsăturile esențiale ale stilului vizat, subliniem că *jazz-rockul* demonstrează o mare varietate a ideilor și modurilor de abordare a stilului în sine. Expunem succint cele mai importante momente:

- „Prioritățile instrumentale s-au schimbat în comparație cu stilurile precedente: componența tipică în cadrul formației în stilul *jazz-rock* reprezintă îmbinarea instrumentelor specifice muzicii *rock* cu vocea și cu instrumentele de jazz (trompetă, saxofon, percuție);
- Toboșarii preferau interpretarea ritmului de bază la toba mare, iar rolul *high hat*-ului se diminuează în cadrul acestui stil;
- Chitara *solo* se utilizează ca un instrument tipic muzicii *rock* cu folosirea sunetului aspru, „metalic”, care caracterizează, de exemplu, maniera interpretativă a lui McLaughlin);
- Chitara bas electrică substituie basul acustic; concomitent se inventează o manieră specifică de interpretare numită *funk bass*. O contribuție deosebită în dezvoltarea acestui stil interpretativ a avut-o bas chitaristul Jaco Pastorius, devenind un adevărat solist în cadrul formației *Weather Report*;
- Pianul electric substituie pianul acustic, uneori ambele instrumente sunt incluse în cadrul formației;
- Soprano-saxofonul domină printre saxofoane; grație sonorității deosebite el are capacitatea de a penetra textura muzicală densă și de a se remarca în sonoritatea integră a *band*-ului;
- Au fost adăugate diverse instrumente de origine extra-europeană (*sitara, tabla, instrumente de percuție latino-americeane*). Spre exemplu, în formația lui Joe Zavinul *Weather Report* a fost utilizat un șir de instrumente exotice (*tambura, xilofon, thumb piano, acarina, steel drums* ș. a.);
- Unul dintre momente inovatoare ale stilului *jazz-rock*, după opinia lui M. Griedly, este „improvizația colectivă a texturilor muzicale și emanciparea instrumentelor secției de ritm care aveau un rol convențional” [11, p. 342]. Acestea au fost trăsăturile esențiale ale stilului formației *Weather Report*, unde nu mai există diferența dintre improvizația solistului și a acompaniamentului.
- Printre alte figuri proeminente ale stilului *jazz-rock* menționăm formațiile *Blood, Sweat and Tears* și *Chicago*, pianiștii Herbie Hancock, Chick Corea, chitaristul Pat Matheny, pianistul și compozitorul Joe Zavinul, chitaristul John MacLaughlin și, desigur, muzicianul genial în istoria jazzului, care a contribuit la dezvoltarea mai multor stiluri, inclusiv *jazz-rock*: trompetistul Miles Davis.

Ghid de audiere:

20. Surucucu, Joe Zavinul, Wayne Shorter, Miroslav Vitous/ JSHA.

21. Herbie Hancock Maiden Voyage. Ken Burns Jazz

Tema 14. CULTURA ROCKULUI

Premisele socio-culturale, politice, demografice, filosofice ale apariției culturii rockului

Apariția culturii rockului a fost determinată de situația culturală și social-psihologică complexă și cotrădictorie din doua jumătate a secolului XX, care a influențat în special generația tânără din țările anglofone de la confluența anilor '50–60 ai secolului al XX-lea. Mentalitatea exponenților mișcării *rock* s-a format ca o reacție de negare a tendințelor tehnocratice de dezumanizare a societății, a cultivării valorilor „societății de consum” care au dus la proclamarea unor lozinci extreme – eliminarea normelor moralicești, lichidarea artei și culturii – ceea ce a stat la baza „contraculturii” *rockului*. Un alt aspect al mișcării *rock* îl constituie intenția de identifica anumite valori spirituale de alternativă, creând condiții necesare „renașterii” spirituale”.

După cum am menționat anterior, premisele apariției rockului au un caracter complex axându-se pe mai mulți factori de ordin socio-psihologic, demografic, cultural etc. Apariția rockului a fost motivată într-o anumită măsură de situația *demografică* creată în SUA în anii '50, de așa numita „explozie demografică” vizând sporirea numărului de adolescenți și a tineri în structura populației. Exponenții principali ai *rock*-ului au fost *teenagerii* – tinerii între 13 și 19 ani. Protestele lor, infantile sub aspect socio-cultural [43, p. 168] se manifestau prin nerespectarea normelor de trai impuse de părinților, realizându-și preferințele de răgaz, de distracție devenind un poligon pentru afirmarea modului alternativ de viață, de mentalitate [43, p. 169].

Teenagerii cultivau o manieră vestimentară aparte, care a influențat și modul de viață al oamenilor maturi (care, de exemplu, ca și teenagerii au început să poarte jeans). Un alt semn de autoidentificare a acestui grup social a fost muzica *rock*. După cum scrie L. Grossberg, „rock-n-roll-ul îndeplinea funcția unui anumit semn de identificare a tineretului, care a devenit o unitate istorică și socială aparte” [10, p. 372].

Principalul motiv *societal* al apariției și evoluției culturii rock îl constituie transformarea societății americane în cea „de consum”, pornind de la premisele materiale ale răspândirii și întrebuințării producției industriei *rock* (discurile cu muzică *rock*, filmele și concertele cu participarea formațiilor respective, vestimentația marcată de semnele vedetelor muzicii rock etc.).

Printre cei mai semnificativi factori *politici* ai apariției *rock*-ului putem remarca tendințele de criză din perioada „războiului rece”, eșecul SUA în războiul vietnamez, ideologia maccartism-ului, persecuția disidenților – ceea ce a contribuit la stabilirea în societate a unui climat socio-psihologic depresiv.

Un mare aport în formarea culturii și esteticii rockului revine factorilor de ordin *psihologic*: dezintegrarea continuă a personalității într-o societate post-industrială, sentimentul de înstrăinare a devenit mai intens în orașele mari, megapolisuri, care au devenit punctul de plecare pentru cultura rock. După cum menționează V. Konen, cultura rockului „a fost generată de spiritul de revoltă psihologică subconștientă” [52, p. 101]. Drept exemplu al manifestului literar-psihologic al reprezentantului culturii *rock* servește romanul lui J. D. Salinger *A Catcher in the Rye* (De veghe în lanul de secară).

Specificul fenomenului vizat a fost determinat, printre altele, și de tendințele *filosofice* ale timpului. Mentalitatea adepților rockului se integrează în cea a mișcării *hippie* în cadrul căreia predomină conceptul de dragoste atotcuprinzătoare, iar totalitarismul trebuia să cedeze locul comportamentului lipsit de violență (cele mai răspândite sloganuri ale lui fiind *Make love, not war* sau *God is Love*). În aceasta ordine de idei, amintim că o altă denumire a lor a fost *Flower Children* deoarece în concepția *hippie* florile au devenit simbolurile păcii. Exprimându-se metaforic, *hippie* luptau împotriva răului, „punând flori în gura de tun”.

Printre alte influențe ale timpului asupra curentului de *rock* nu poate trece neobservată mișcarea *celor noi de stânga*, a cărei adepți negau proprietatea privată și ierarhia statală.

Concomitent, adepții *hippie* au fost influențați de ideile comuniste, formând comune. Evadarea, caracteristică tinerilor *hippie* din anii '60 a avut consecințe dezastruoase, fapt mărturisit în amintirile contemporanilor, în mai multe lucrări literare și cinematografice din perioada respectivă.

Referindu-ne la aspectul *rasial* al problemei abordate, menționăm că la confluența anilor '50–60 fiecare grup etnic din societatea americană avea atât muzică, cât și idoli sau posturi de radio proprii. Astfel, *rythm&bluesul* ca simbol muzical al teenagerilor de origine afro-americană n-a avut succes la cercurile tineretului alb. De aceea eroul creației lui Salinger, adolescentul american Holden Colfields a fost încântat de interpreta neagră din perioada dixieland-ului timpuriu.

În astfel de condiții de separare rasială a varietăților muzicii, DJ-ul întreprinzător din Cleveland Alan Freed a început să difuzeze muzică „neagră” ascultătorilor albi utilizând labelul de *rock-n-roll (R&R)*. Denumirea acestui nou stil de muzică pentru tineret derivă din titlul unui cântec foarte răspândit:

We gonna rock, we gonna roll

Maturii n-au observat ceva riscant, cifrat în această denumire (care poate fi tradus ca *a se învârti, a se roti*) cu toate că slangul tinerilor presupunea o aluzie erotică.

Evoluționând pe parcursul a câtorva decenii, rockul a depășit rapid etapa incipientă capătând semnificația unei mișcări de rezistență culturală și spirituală ale cărei performanțe ocupă un loc important în istoria culturii din a doua jumătate a secolului XX. În pofida evoluției neîndelungate a fenomenului vizat, el atrage atenția mai multor specialiști. Spectrul estetic, stilistic, genuistic al rockului este reflectat în lucrările lui A. Durant, W. Breen, D. Ewen, Ch. Hamm, R. Pattison, P. Wicke ș. a. [7, 5, 8, 12, 18, 30]. Următoarea temă a manualului de față abordează principalele viziuni științifice asupra fenomenului de *rock*.

Tema 15. INTERPRETĂRILE ȘTIINȚIFICE ALE FENOMENULUI DE ROCK

Concepțiile avangardistă, romantică, apolinico-dionisiacă, pseudo-religioasă.

Apariția *concepției avangardiste* a rockului pornește de la divizarea culturii în elitară și de larg consum, respectiv, în cea superior și inferioară. Concepțiile generate de stratul superior al culturii se absorb în cadrul culturii maselor, procesul în cauză fiind examinat de culturologul și structuralistul francez A. Males în cartea sa *Socio-dynamique de la culture* [16, p. 59]. Sub aspect comunicativ, cultura rockului poate fi interpretată ca un *alter ego* vulgar al avangardei din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Aceste fenomene au următoarele puncte de tangență:

- natura *contraculturală*
- *atitudinea negativă față de tendințele culturale predominante*
- *exagerarea valorii comentariilor verbale* ale fenomenelor artistice – ceea ce demonstrează atât activitatea literară a compozitorilor avangardiști, cât și literatura bogată apărută în cadrul culturii *rock* (drept exemplu pot servi edițiile *Rolling Stones in their own words* sau *Led Zeppelin in their own words* [24, p. 13], eseul filosofic semnat de J. Morrison *Ochiul*, multiplele interviuri ale liderilor formațiilor de *rock*).
- liderul formației devine o personalitate emblematică a muzicii *rock*, urcând pe treapta superioară în *ierarhia subculturii* respective (Jim Morrison (*The Doors*), Pete Townshend (*The Who*), John Lennon (*The Beatles*)).
- atât avangardiștii, cât și reprezentanții rockului tind spre *depășirea unor canoane în utilizarea sunetului*, folosind pe larg diferite zgomote, efecte electroacustice etc., drept dovadă servind compoziția *Revolution (#9)* de pe discul lui *The Beatles* (1968), apreciată mai des ca *White Album*.

Concepția *vulgar-romanică* a rock-ului este formulată de R. Pattison în cartea sa *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism* [18]. Autorul tratează muzica *rock* ca o continuare a tradiției romantice în cultura europeană și universală. „Lumea culturii noastre este mai omogenă decât credem noi, – polemizează R. Pattison. – Din acest punct de vedere *Sex Pistols* sunt succesorii lui Shelly” [18, p. 123]. Vom expune argumentele autorului:

- *Reprezentanții rock-ului*, ca și romanticii, *sunt atrași de panteism* sintetizând diferite concepții, inclusiv cele parvenite de la „cultura neagră”: budismul, învățătura lui Krishna, sintaismul sau creștinismul modernizat (exprimat elocvent în opera rock *Jesus Christ–Superstar* de A. L. Webber și T. Rice;
- *Estetica rock-ului are un caracter bivalent* continuând ambiguitatea conceptului romantic din secolul al XIX-lea;
- (opunerea tragică a eroului *vis-avis* de lumea înconjurătoare). Însă, de obicei, eroul rockului este un om mai tânăr (un adolescent) în comparație cu eroul romantic;
- Dacă romanticii căutau detașarea de coliziunile conflictuale ale vieții (sociale și psihologice) în lumea naturii, atunci reprezentanții rockului tind spre *prăbușirea gândirii într-o sferă transcendentală*. Nu este întâmplător, că elementul-cheie a rockului poartă denumirea de *experience* (inițiere, familiarizare, experiență) (67,30). Presupunem că apariția unei asemenea noțiuni a fost determinată de ambianța rockului drept exemplu servind denumirea albumului lui Jimi Hendrix *Are You Experienced* apărut în anul 1967. Cercetătorul american Ch. Hamm definește muzica rock ca o „inițiere în comun, ca un consimțământ total” [12, p. 453];
- O învingere mai radicală a conflictului existențial o constituie răscoala (*rock-rebel*) pe care anterior a declanșat-o F. Nietzsche. Deviza nietzscheană „e mai bine a muri ca eroi decât a trăi în gunoi” o împărtășesc adepții rockului ai căror mod de existență are un caracter extrem: exagerarea de tot felul, autodistrugere psihică, cazuri de suicid. De amintit jertfirea de sine a lui Janis Joplin în ziua aniversării morții interpretei de *blues* Bessie Smith, sinuciderea unori lideri ai rockului precum Jim Morrison și Jimi Hendrix servind drept exemplu pentru suicid al mai multor tineri din SUA;
- Atât reprezentanții romantismului, cât și ai *rock-ului* dezvăluiau nuanțele naturii psihice fiind atrași concomitent de *lumea copilărească și cea de basm*: cea mai preferată carte a rock-eroilor a devenit povestea *Alice in Wonderland* (Alisa în țara minunilor) de L. Carroll. Motivul peregrinării tipic mai multor romantici a căpătat o nouă interpretare la reprezentanții rockului. Ne referim la așa numite *psychedelic trips* – o călătorie bizară pe drumurile subconștientului.
- Atât romantici, cât și creatorii muzicii rock preferau exprimarea lirică utilizând pe larg posibilitățile expresive ale liedului, formând deseori cicluri, albume de lieduri (numite în cadrul culturii *rock concept album*).

Concepția apolinico-dionisiacă a culturii rock se bazează pe implementarea bipolarității formulate de F. Nietzsche [58]. În exegeza femonemului de rock această idee a fost preluată de W. Breen [5]. Dimensiunea *dionisiacă* a culturii rock reflectă estetica de revoltă căpătând un caracter atotcuprinzător, fie negarea normelor de cultură (*Roll over, Beethoven* de Chuck Berry), a celor de școlarizare (*Another Brick of the Wall* din albumul *The Wall* de Pink Floyd folosit în filmul omonim de A. Parker), fie anumite acțiuni vandalice (arderea chitarelor de Pete Townshend). Vom ilustra motivele descrise anterior prin citatul din textul cântecului deja menționat:

Another Brick of the Wall

*We don't need no education
We don't need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave them kids alone
Hey teachers leave them kids alone
All in all it's just another brick in the wall
All in all you are just another brick in the wall*

Sinuciderea mai multor muzicieni de rock, autodistrugerea personalității, folosirea drogurilor constituie o parte componentă a „filosofiei” de revoltă. Mentalitatea rock-eroilor a devenit și ea obiectul principal al autodistrugerii, fapt dovedit de curentul *psychedelic rock* sau *San Francisco Sound* axat pe o stare halucinantă. De exemplu, aspectul verbal al cântecului *The End* al formației *The Doors* reproduce un delir bazat pe complexul agresiv erotic al lui Oedipus, provocat de halucinogeni.

Dimensiunea *apolinică* a rockului se axează pe o *energie spirituală pozitivă* având ca scop identificarea unor valori. Se practică, de exemplu, aprinderea simbolică a brichetelor (care crează iluzia unor lumânări aprinse) de către interpreți și ascultători ai rock-manifestării exprimând astfel unirea spirituală a tuturor participanților.

Concepția apolinică de fraternitate, de dragoste, de dreptate vizează textele poetice ale unor capodopere de rock precum *All You Need Is Love* a lui *The Beatles* sau *Imagine* de J. Lennon.

All You Need Is Love

*Love, love, love. Love, love, love. Love, love, love.
There's nothing you can do that can't be done.
Nothing you can sing that can't be sung.
Nothing you can say but you can learn how to play the game.
It's easy.*

*Nothing you can make that can't be made.
No one you can save that can't be saved.
Nothing you can do but you can learn how to be you in time.
It's easy.
All you need is love. All you need is love.
All you need is love, love. Love is all you need.*

Imagine

*Imagine there's no countries
It isn't hard to do
Nothing to kill or die for
And no religion too
Imagine all the people
Living life in peace...*

*You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will be as one*

Imagine no possessions

*I wonder if you can
No need for greed or hunger
A brotherhood of man
Imagine all the people
Sharing all the world... etc.*

Întrepătrunderea dimensiunilor apolinică și dionisiacă caracteristică culturii rockului poate fi reprezentată grafic ca o corelare a două sinusoide, ce reflectă dinamica ondulatorie a manifestărilor complementare ale acestor forțe motrice ale muzicii rock, vizând logica de structurare a *concept albumului*, comportamentul auditoriului pe parcursul evenimentelor de muzică rock etc.

Generalizând reflecțiile supra dimensiunilor apolinică și dioniseacă ale rockului, putem conchide că o astfel de polaritate se axează pe mai mulți parametri ai culturii rock, fie componente stilistice, presonalități artistice sau procedee tehnice utilizate în cadrul manifestărilor rockerilor. Drept argument servește opoziția dintre fenomenele *hard rock/ soft rock, electric rock/ acoustic rock, rock rebel/ rock-revival, The Beatles/ The Rolling Stones* etc.

O altă ipostază a rockului, având anumite tangențe cu cea precedentă, se bazează pe interpretarea rockului ca fenomen cvasireligios [78]. În opinia T. Cerednicenko, în decursul secolului al XX-lea „serviciul sacral s-a deplasat dintr-o catedrală într-o acțiune cultural-artistică, inclusiv „arta de distracție”, generând mai multe fenomene similare cu funcție de ceremonii religioase” [78, p. 65]. Cu toate că sacralitatea rockului poartă un caracter convențional fiind mai aproape de concepția culturii în masă.

Exponenții culturii rockului sunt atrași de „experiența mistică” (expresia lui W. James) [45, p. 367]. Trăirea acestei experiențe cuprinde două etape, respectiv, „dorul sufletesc” și „eliberarea” [45, p. 497]. Prima vizează încordarea volitivă, a doua presupune învingerea încordării. „Scopul final al „experienței mistice” îl constituie „atingerea stării de nirvana, eliberarea de grijile vieții, de suferințe” [75, p. 116].

Concepția cvasisacrală a rockului se realizează printr-o situație comunicativă specifică, lipsită de divizarea funcțională a acțiunii scenice și a auditoriului, a interpretului și a ascultătorului care cedează locul unității spirituale a participanților acțiunii cvasisacrale, apreciată de Iu. Davâdov drept „o stare de extaz în comun,o bacanală exaltată” [42, p. 156].

O altă manifestare cvasisacrală axată pe „reînvierea gnoseologiei vechi, a unei magii, unei fantezii primitive salbatice” [82, p. 156] o realizează *happening-ul* (concertul formației *Pink Floyd* la Pompeea, 1973, „Mecanica Populară” de S. Kurihin etc.).

A doua etapă a „experienței mistice” nu coincide complet cu fenomenul de relaxare, deplasând optica rockerilor în lumea transcendențială, trăiri exprimate în cântecul *Goodbye Blue Sky* din albumul *The Wall*.

Goodbye Blue Sky

*Did you see the frightened ones
Did you hear the falling bombs
Did you ever wonder why we had to run for shelter
When the promise of a brave
New world unfuiled beneath a clear blue sky*

*Did you see the frightened ones
Did you hear the falling bombs
The flames are all gone, but the pain lingers on*

*Goodbye, Blue Sky
Goodbye, Blue Sky*

Goodbye
Goodbye
Goodbye

Experiența mistică se bazează pe negarea capacităților conștientului de a pătrunde în tainele existențiale, exagerând posibilitățile intuiției, insistând asupra „ieșirii dintr-o sferă cotidiană într-o exaltație mistică” [45, p. 367-368].

Menționând superioritatea subconștientului, reprezentanții rockului se apropie de curentul *suprarealismului* (prin viziunile mistice, delirul, amintirile din copilărie). Estetica rockului cultivă anumite procedee alogice, fenomene paradoxale, tinde spre suprapunerea unor extremități (drept dovadă servește istoria compunerii musicalului lui G. MacDermot *Hair*).

Sacralitatea rockului nu are un caracter superficial „actualizând, din contra, intențiile interiorizate ale psihicului” [45, p. 367]. Corelația componentul sonor cu cel verbal din cadrul acțiunilor de rock se aseamănă cu cele de rit, „iar sensul muzicii îl determină exaltarea mistică” [68, p. 126]. Nu poate trece neobservată nici tendința de sacralizare a liderilor istoriei rockului, care sunt tratați ca profeți. Alături drept „mântuitor” al lumii un protagonist neobișnuit al operei rock *Tommy* din creația omonimă de P. Townshend. Acest erou fiind băiat orb, surd și mut, se înalță devenind un adevărat lider, un mesia [21, p. 39].

Nu toate „stelele” rockului capătă semnificația unor lideri adevărați. Relația dintre liderul și auditoriul său poate fi comparată cu legătura spirituală a unui preot cu lumea credincioasă.

Ghid de audiere:

22. Compoziția „The End” a formației *The Doors*, 1967
23. Compoziția „Another Brick of the Wall”, concept album „The Wall” al formației *Pink Floyd*, 1979
24. „Goodbye Blue Sky”, concept album „The Wall” al formației *Pink Floyd*, 1979
25. Compoziția „All You Need Is Love” a formației *The Beatles*, 1967
26. Compoziția „Imagine” de J. Lennon din albumul „Imagine”, 1971

Tema 16. PRINCIPALELE CURENTE STILISTICE ALE MUZICII ROCK

Rock-n-rollul de la sfârșitul anilor '50 – începutul anilor '60. Buddy Holly, Chuck Berry, Elvis Presley. Stilurile *hard rock* (*Deep Purple, Led Zeppelin, Nazareth*), *psychedelic rock* (*Grateful Dead, Pink Floyd*), *art rock* (*ELP, King Creamson, Queen*), *glam* sau *glitter rock* (*A. Cooper*), *jazz-rock* (*Chicago*), *punk rock* (*Sex Pistols*)

Evoluția muzicii *rock* s-a manifestat ca o succesiune a mai multor curente și fenomene estetice, stilistice. Cele mai importante acestea, care au determinat esența și dezvoltarea rockului pe parcursul anilor '60 – '70 ai secolului trecut, se înscriu în „epoca de aur” a muzicii rock.

Rock-n-roll (sau *R&R*) este un stil care s-a dezvoltat în perioada dintre a doua jumătate a anilor '50 și începutul anilor '60. Această varietate a rockului timpuriu a fost numită „rock în pantaloni scurți”, grație faptului că adepții lui erau teenagerii (acest cuvânt englez se referă la adolescenți cu vârsta de 13–19 ani), care s-au revoltat împotriva dictatului părinților, pedagogilor, împotriva școlii, o luptă pentru „drepturile principale ale adolescenților – de a conduce automobilul, de a se distra cu fetele etc.) Fundamentul muzical-stilistic al *R&R* a fost un stil al muzicii afro-americane *rhythm-and-blues* (*R&B*) – un stil al muzicii de dans, adoptat pentru auditoriul teenagerilor albi și fiind o muzică aplicativă sub aspect ontologic.

Printre cele mai legendare nume ale acestui stil menționăm pe Chuck Berry, cu celebrul cântec *Roll over, Beethoven*, pe Buddy Holly, care a cântat mai multe șlagăre cu tematica școlară

și, desigur, Elvis Presley, un cântăreț, care a adus o sexualitate deschisă pe scena muzicii pop americane.

Curentul *hard rock* s-a manifestat ca cel mai distinctiv stil de la începutul anilor '60 și a întruchipat cele mai importante idei și imagini estetice ale rockului (cu excepția motivelor psihodelice). Bazându-se preponderent pe balada de rock, pe așa numitul *white blues* (bluesul alb) care se deosebea de *hot blues* sau *negro blues* prin simplificarea intonațională și metroritmică, prin accentuarea bătăii a patra a fiecărei măsuri, și alte trăsături specifice. *Hard rock*-ul aduce în evoluția muzicii rock unele elemente concertistice, lărgind sfera improvizațiilor solistice și impunând unele inovații. Printre acestea merită a fi menționate asprimea, duritatea sonorităților muzicale, care ulterior se dezvoltă în așa curente ale muzicii rock ca *heavy metal* sau *trash*.

Formațiile cele mai faimoase ale stilului în cauză sunt *Deep Purple*, *Rolling Stones*, *Led Zeppelin* ș. a.

La mijlocul anilor '60 a apărut o altă orientare a rockului și anume – *acid rock*, *psychedelic rock* sau *head music*. Toate noțiunile sus menționate precum și *San Francisco sound* definesc un stil nou, care s-a născut în San Francisco, un oraș pe coasta de vest a SUA ca rezultat al experimentelor cu drogul numit LSD, care în anii respectivi nu era considerat un drog ca atare, fiind folosit de boema americană ca un mijloc de declanșare a resurselor inconștientului (ideologul acestei mișcări a fost renumitul scriitor american Ken Kizi, autorul romanului *Zbor deasupra unui cuib de cuci*).

Compozițiile ce aparțineau curentului *psychedelic rock* au fost create sub influența drogurilor fie modelau stările de spirit, senzațiile specifice ce apar sub influența medicamentelor halucinogene. Acest concept nou al muzicii rock a influențat schimbarea esențială a tuturor parametrilor muzicali ai stilului în cauză, care pot fi definiți prin următoarele trăsături:

- aspectele tematice se deosebeau prin adresarea la călătorii psihodelice (așa numitele *psychedelic trips*, imaginile surrealiste). Una dintre compozițiile marcante ale stilului în cauză este o piesă *The End* creată de Jim Morrison, subiectul piesei – un delir halucinogen, în procesul căruia fiul intenționează să-și ucidă tatăl;
- deformarea parametrilor spațiali și temporali ai compoziției muzicale, drept exemplu servind compoziția sus menționată a formației *The Doors* care durează circa 11 de minute;
- contrar iritației sonore tipice pentru stilul *hard rock*, aici se utilizează sonoritățile meditative, calme;
- extremele sonore, dinamice sau timbrale sunt excluse;
- perceperea muzicală a stilului se apropie de meditația orientală. Nu întâmplător, în acest stil se observă un interes deosebit față de muzica Estului. Ca exemplu putem menționa colaborarea membrilor formației *The Beatles* cu renumitul muzician din India, citaristul Ravi Shankar. Un aport considerabil în dezvoltarea stilului l-a avut formația *The Birds*, care deasemenea interpreta compoziții cu utilizarea citarei, inventând stilul numit *raga-rock*. Prima trupă din Marea Britanie, care a început să promoveze *head music* a fost *Pink Floyd*, una dintre cele mai avansate și prodigioase formații în istoria muzicii rock.

Definițiile de *art-rock*, *baroque rock* sau *classic rock*, se referă la un curent, apariția căruia a semnalizat, că la confluența anilor '60–70 potențialul rockului a fost în mare măsură epuizat. A crescut o generație nouă de muzicieni, înarmată cu cunoștințe în domeniul muzicii academice, care au devenit promotorii mișcării noi. În această perioadă au apărut mai multe proiecte sintetice bazate pe fuziunea rockului cu arta muzicală academică. Spre exemplu, în anul 1969 formația *Deep Purple* a evoluat cu orchestra simfonică din Londra pe cea mai prestigioasă scenă de concert din Marea Britanie *Albert Hall*, iar în 1970 formația *Emerson, Lake & Palmer* a creat o parafrază a suitei *Tablouri dintr-o expoziție* de M. Musorgski.

Anume în aceste proiecte s-au conturat trăsăturile stilistice noi, și anume:

- sporirea rolului compoziției, aranjamentului, orchestrației;
- tendința spre ciclizare, concertizare și teatralizare a muzicii rock, care a favorizat ulterior apariția genurilor muzical-teatrale noi. Este vorba de *opera rock*, *musicalul rock*, *missa rock* ș. a. Printre cele mai reușite exemple ale genurilor sus-menționate sunt *Hear* lui G. MacDermot, *Godspel* de S. Swarz, *Jesus Christ–Superstar* de A. L. Webber-T. Rice.

Formațiile proeminente ale stilului *art rock* au fost: *King Creamson*, *Procol Harum*, *Queen*, *Yes*, *ELP*, *Pink Floyd* ș. a. Rolul stilului *art rock* în evoluția rockului constă în îmbinarea surselor afro-americane cu idiomele muzicii academice de tip european: atât folclorice (balada din epoca reginei Elizabeta în creația lui *The Beatles*), cât și cele profesioniste.

Jazz rockul este un curent al muzicii din anii '70 ai secolului trecut, care se axează pe fuziunea elementelor rockului cu muzica jazz (o colaborare destul de firească având în vedere proveniența rockului din *rhythm-and-blues*). În această simbioză componența tradițională a formației de muzică rock (trei chitare și percuție) a fost îmbogățită cu instrumente aerofone (trompete, tromboane, saxofoane). Concomitent a fost consolidată bateria. Printre cele mai reușite formații ale stilului sus-numit menționăm *Blood, Sweat and Tears*, *Chicago*, *Whether Report*, condus de Joe Zawinul ș. a.

Următorul curent din istoria muzicii rock poartă denumirea de *glam* sau *glitter rock*, ceea ce se traduce din engleză ca fermecător, strălucit, splendid. În aceasta varietate a muzicii rock accentul a fost mișcat de la experimentele sonore la aspectele exterioare a prezentării. *Glam rock* s-a manifestat prin show-urile de amploare desfășurate pe stadioane, ale cărora subiecte șocau publicul conservativ. Au fost abordate teme tabu – sex, satanism, violență etc. Ca exemplu putem aminti albumul lui Alice Cooper al cărui denumire se traduce ca *Bine ați venit în coșmarul meu*. Din punct de vedere al evoluției estetice și stilistice al culturii rock, *glam rockul* este tratat ca o etapă intermediară către stilul *punk*, care cere o explicație aparte.

Apariția *punk rockului* a fost determinată de următoarele premise culturale:

- comercializarea și ridicarea la nivelul elită al muzicii rock (dintr-un gen rebel al anilor '60 acesta s-a transformat în anii 1970 într-un showbiz, într-un trend muzical);
- *punk rock* a desemnat o reacție asupra complicității, intelectualizării și profesionalizării limbajului muzical în formele mature ale muzicii rock;
- adepții *punk* au fost tinerii din mediul muncitorilor, oamenilor săraci și analfabeți (așa-numiții „outsiders”);
- apariția *punk-ului* este legată de o istorie aparte, când M. McLaren a început producerea hainelor din piele, T-shirt-urilor în stil underground cu inscripția *Blank generation* (Generația goală), acestea fiind distribuite în magazinul de haine în vogă *Sex*;
- una dintre trupele muzicale de referință a fost formația *Sex Pistols*, al cărei lider Jonny Roten (pseudonimul lui se traduce ca „putrezit”) a declarat: *Nu suntem muzică, suntem un haos*.

După declinul *punk-ului* a apărut *post punk*, *new wave*, *new age* și alte curente mai moderne.

Tema 17. OPERA-ROCK *JESUS CHRIST – SUPERSTAR* A LUI A. L. WEBBER ȘI T. RICE

Trăsăturile de bază ale compoziției, dramaturgiei și limbajului muzical

Dualitatea creației lui Webber-Rice se manifestă prin *asimilarea trăsăturilor genuistice a pasiunii și a operei* propriu-zise. Din pasiune creația dată a preluat caracterul teatral, deoarece „narațiunea despre suferințele și moartea fiului omenirii se transformă într-o dramă a Omului” [34, p. 124]. Nu întâmplător autorii au menționat că au fost atrași de drama umană lui Christos, de complexitatea istoriei lui” [57, p. 256].

Libretul operei Jesus Christ–Superstar este organizat conform normelor libretului operei clasico-romantice. Istoria creștină a fost redusă, toate comentariile, evaluarea evenimentelor au fost excluse: doar în nr. 21 și nr. 24 se realizează schimbarea de la acțiunea propriu-zisă la evaluarea ei. În nr. 21, intitulat *Could We Start Again, Please* eroina operei Maria Magdalena încearcă să întoarcă acțiunea, astfel schimbând finalul tragic al evenimentelor. În nr. 24 *Superstar* Iuda, care și-a încheiat existența fizică, apare cu scopul evaluării istoriei lui Christos din punct de vedere al actualității.

Regulile operei-dramă se manifestă prin prezența câtorva noduri de dramaturgie. Primul constă în conflictul dintre Isus și Iuda care și-trădează învățătorul, și al doilea – relațiile lui Isus cu mulțimea. În comparație cu versiunea tradițională evanghelistă, chipul lui Iuda este realizat altfel: Iuda o victimă aleasă de Isus pentru realizarea propriului scenariu al parabolei evangheliste. Isus îl împinge pe Iuda spre sacerdoți, iar Iuda, la rândul lui, este sigur, că Isus va aduce învățătura în plebe. Deoarece pentru sacerdoți Isus este un rebel, periculos, autoritățile romane l-au condamnat la moarte.

Un rol aparte are personajul *Pilat*, care simte o simpatie față de Christos, dar sub presiunea sarcedoților și a mulțimii a fost nevoit să permită biciuirea și crucificarea lui Christos.

Interpretarea *mulțimii* (care în cadrul operei se numește *crowd* și corelează cu *turbae* din pasiunile baroce) este bivalentă: neavând o poziție etică proprie, mulțimea este o marionetă în mâinile sacerdoților. Această tratare a *crowd* corespunde rolului corului în *Lukas Passion* al lui Kz. Penderezkii.

Mulțimea demonstrează doi poli ai atitudinii sale față de Christos – elogiare, laudă (nr. 6, 24 *Jesus Christ–Superstar* și nr. 7 *Hosanna*) sau profanare, insultă (*Tell me, Chist, how you feel tonight*), nr. 17 și nr. 23 *We need him crucified*). Lipsa poziției etico-morale este subliniată de către autori prin folosirea a două texte diferite ale aceluiași *leitmotiv al crucii*: prima oară – *Hosanna, Superstar* și a doua – *We need him crucified*.

Recitativele operei sunt realizate conform tradițiilor genului de operă – acestea contribuie la dezvoltarea acțiunii, apărând în momentele importante ale subiectului (drept exemplu poate servi *Recitativul lui Iuda* unde el își trădează învățătorul).

Arioso ale operei lui Webber aparțin ambelor sfere – acțiune și reflecție asupra acțiunii. Grație acestei naturi bilaterale ele devin un material semnificativ pentru construirea semnelor ample.

Ariile operei sunt interpretate după prototipul lor genuistic: ample, construite din câteva compartimente diferite, ele au menirea de a exprima emoțiile eroului, de a întruchipa dinamismul acțiunii psihologice. Drept exemplu pot servi ariile lui Isus Christos (nr.9, 16), Maria (nr.12), Pilat (nr.10), Iuda (nr.1).

Analizând aria lui Isus *Gethemane* trebuie să remarcăm folosirea intonațiilor *lamento*, frazele scurte divizate de pauze, figura melodică descendentă în linia basului și alte trăsături preluate din muzica barocă.

Exemplul 5

Musical score for 'Exemplul 5' featuring three staves: Solo (voice), Solo (piano), and Solo (bass). The tempo is 'Moderato' and the instruction is 'Not too fast'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score includes lyrics: 'I on-ly to say' and 'If there is a way take this cup a-way from me for'. Chord symbols are provided below the piano and bass staves: Bbm, Bbm/Ab, Bbm/Gb, Bbm/F, Ebm, Ebm/Db, Ebm/C, Ebm/Bb, Ab, Absus4, Ab, Dbsus4, Db. The score is marked with 'p' for piano and 'A' for a specific section.

Structurile compoziționale ale operei sunt variate: autorul utilizează forme mixte și libere, „inflexiuni și modulații compoziționale” [35, p. 27]. Spre exemplu, *Aria lui Iuda*, nr. 1, care începe ca o formă tripartită, se transformă în una tri-bipartită. Această structură compozițională este determinată de structura textului verbal.

Din muzica barocă compozitorul a împrumutat și *figuri retorice* (sublinierea cuvântului sau frazei-cheie la începutul scenei), includerea instrumentelor obligatorii în ariile personajelor (fagot în partiția lui Isus, violoncel ca timbrul Mariei, chitară acustică în calitate de caracteristică sonoră a lui Pilat).

Compozitorul utilizează coral-uri *a cappella* (nr.14 și 22), care comentează faptul primirii a 30 argintari de către Iuda și moartea lui. Cu privire la cor, putem afirma, că acesta este un personaj colectiv foarte activ, care contribuie considerabil la dezvoltarea dramaturgiei operei date. Compozitorul folosește elemente polifonice simple, desenele ritmice active și alte trăsături caracteristice muzicii pop sau jazz. Cele mai impresionante momente ale sferei corale sunt legate de nr. 11, 24 ș. a.

Dramaturgia tonală preluată din pasiuni se bazează pe integritatea și contrastul sferelor tonale. Compozitorul folosește semantica tonalităților și grupurilor tonale, legăturile tonalităților la distanță etc. Conflictul de bază este realizat prin folosirea tonalităților cu bemoli – *g*, *c*, *f*. Trebuie să menționăm faptul că cercetătorul rus M. Druskin a interpretat tonalitatea *c-moll* și tonalitățile înrudite în pasiunile lui Bach ca „afectul morții” [46, p. 59].

Iuda este caracterizat prin tonalitatea *d-moll*, iar Isus – tonalitatea *b-moll*, fiind una din cele mai obscure tonalități ale operei. Precizăm că în *Matthauspassion* fraza „und sie wurden sehr betrübt” (nr.15) este legată de confruntarea tonalităților *c-moll* și *b-moll* [idem]. Această tonalitate se folosește și în *Johannespassion* de Bach în cadrul ultimei exclamații a lui Christos înainte de moarte. Este importantă folosirea tonalității *d-moll* în calitate de *tonalitate a biciuirii* în *Matthauspassion* și în opera rock a lui Webber.

Sfera contrastantă, a emoțiilor și imaginilor pozitive este însoțită de tonalitățile cu diezi. Trei numere solistice ale Mariei Magdalena, nr.5 *Everything's alright, Yes*, nr. 12 *I don't know how to love him* și nr.21 *Could we start again, please* sunt legate de tonalitatea *D-dur*. Tonalitățile cu diezi se folosesc în scenele lui Isus cu apostolii, corurile de laudă, cum ar fi nr. 7 *Hosanna* scrisă în tonalitatea *G-dur* sau *re mixolidic* în *Superstar*, nr. 24. Hotarul sectorului diezilor este marcat de către tonalitatea *H-dur*, care se interpretează în pasiuni ca „tonalitatea înălțării”. În uvertură acordul tonic al acestei tonalități se expune prin factura acordică la corzi divizi, evidențiind acest simbol esențial.

Așadar, opera rock lui Webber-Rice *Jesus Christ-Superstar* moștenește trăsăturile organizației modal-tonale dezvoltate în cadrul genului de pasiuni, unde, după cum evidențiază M. Druskin, „În sublinierea antitezei „vârfului” și „inferiorului”, „luminii” și „beznei” (întunericului), în realizarea dramelor și catastrofelor sufletești un rol deosebit îi aparține factorului modal-tonal; în dependență de ideea tonalităților senine Bach opune tonalităților întunecate, sfera diezelor – sferei bemolelor” [46, p. 18].

Un rol important îi aparține și sistemului de leitmotive împrumutat din opera clasicoromantică. Dintre cele mai importante leitmotive sau leitteme ale operei vom menționa:

motivul crucii:

Exemplul 6

9

weneed need him crucified its
man to death we need him crucified it's all you have to do we need him crucified its

The musical score for Example 6 consists of four staves. The top two staves are vocal parts (soprano and bass) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score includes a repeat sign and a fermata over the final measure.

motivul biciuirii:

Exemplul 7

71

Animoso

The musical score for Example 7 consists of three staves. The top two staves are vocal parts (soprano and bass) which are mostly empty. The bottom staff is piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo marking 'Animoso' is present. The score includes a repeat sign and a fermata over the final measure.

motivul trădării:

Exemplul 8

10
109

Misterioso
mp Ah
pp *Subito pp una corda*

Ghid de audiere:

Jesus Christ–Superstar. This Jesus Must Die/ MCA Records
Gethsemane/ ibid.
Trial Before Pilate/ ibid.
Superstar/ ibid.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVĂ

1. Andrieș A. Dicționar de jazz. Editura tehnică. București, 1998.
2. BBC Music Magazine. Exploring jazz. Special issue. 1997, 82 p.
3. Beat, Rock, Rhythm&Blues, Soul. VEB Lied der Zeit Musikverlag, Berlin, 1973, 214 S.
4. Benzinger O. Rock-Hymnen. Das Lexikon. Barenreiter, 2002, 444 S.
5. Breen W. Apollo and Dionisys. In: Eisen I. The age of rock. Sounds of the American cultural revolution, V. 2., Vintage, 1969, 16-25.
6. Durant A. Conditions of music. London, Basingstore, 1980, 383 p.
7. Durant A. Reveiw. In: Popular Music, 8/1, 1987, pp.123-124.
8. Ewen D. All the years of American popular music. Cliffs (N.S): Prentice Hall, 1977, 850 p.
9. Ewen D. New complete book of the American musical theatre. New York, Holt, Rinehart&Winston, 1970, 800 p.
10. Gillett Ch. The sound of the city. The rise of rock-and-roll. New York, Pantheon Books, 1985, 515 p.
11. Gridley M. Jazz Styles. History and Analysis. Prentice Hall, 1997, 442 p.
12. Hamm Ch. The popular song in America. New York: London, 1979, 533 p.
13. Led Zeppelin in their own words. London, Omnibus press, 1981, 125 p.
14. McRay B. The Jazz Handbook, G. K. Hall & Co. Bodton, 1987, 272 p.
15. Mick Jagger in his own words. New York, the Putnam publ. group, 1982, 127 p.
16. Males A. Socio-dynamique de la culture. Paris, Mouton, 1967, 343 p.
17. The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll. Completely Revised and Updated. A Rolling Stone Press Book, New York, 1995, 1120 p.
18. Patisson R. The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism. 1987, Oxford Univ. Press, 280 p.
19. The Poetry of Rock. New York, 1967, 147 p.
20. Poetry Today. A critical guide to British poetry 1960-1984. London-New York, 1985, 146 p.
21. Popular music. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians in Twenty volumes, London, 1980, V. 15, pp. 87-121.
22. Ridly T. For The Beatles: of their achievement. In: Popular music, Cambridge, 1987, V.6., pp.257-271.
23. Rock-Musik. Aspekte zur Geschichte. Astetik. Production. B. Schottes Sohne, Mainz, 1977, 210 p.
24. Rolling Stones in their own words. London, Omnibus press, 1985, 144 p.
25. Ryan P. A genealogy of video. In: Leonardo. Oxford, V. 21, 1988, pp. 39-44.
26. Stefane G. Melody: a popular perspective. In: Popular music, Cambridge University Press, 1987, V.6, №1, pp.21-37.
27. Touwshend P. Beyond Deaf, Dumb and Blind... In: Rolling stones interviews, V.2, New York, pp.37-56.
28. Troitsky A. Back in USSR. The true history of rock in Russia. London, Omnibus press, 1987, 154 p.
29. Viehmann I., Zdrengha M. Curs de istoria jazzului. Editura MediaMuzica, Cluj Napoca, 2000, 154 p.
30. Wicke P. Rockmusik. Verlag Phillip Reclam Jun., Leipzig, 1989, 316 S.
31. Wiernicki K. Dal divertimento dei nobili alla propaganda. Storia del jazz in Russia. Editioni Scientifiche italiane 1991, 312 p.

32. Актуальные проблемы теории и практики популярной музыки. Сост. Д. Ухов., Москва, ГБЛ, вып. 3, 1985. 16 с.
33. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. In: Музыкальный современник. Вып. 6, Москва, 1987, с. 5-44.
34. Березовчук Л. «Страсти по Луке» Кш. Пендерецеого и традиции жанра пассионов. К вопросу о стилевых взаимодействиях. In: Вопросы музыкального стиля. Сб. статей. Ленинград, ЛГИТМИК, 1978, с. 112-139.
35. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва, Музыка, 1979, 227 с.
36. Богомолов Ю. Ах, этот сон... In: Советский экран, 1988, №17, с. 15.
37. Бурлина Е. "А что же наше поколение"? In: Советская музыка, 1984, №4, с. 10-19.
38. Бушуева С. Мюзикл. In: Искусство и массы в современном буржуазном обществе. Москва, 1979, с. 185-214.
39. Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл. In: Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. Москва, 1982, с. 231-286.
40. Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва, Искусство, 1984.
41. Гуревич Е. Музыка в театре Б. Брехта (К. Вайль, Г. Эйслер, Н. Дессау). Автореф. дис... канд. искусствовед. ,Ленинград, 1979, 27 с.
42. Давыдов Ю. Движение «новых левых» и музыкальный авангард. In: Советская музыка, 1970, №4, с. 149-159.
43. Давыдов Ю. Трагедия позднего повзросления. In: Иностранная литература. 1983, № 1, с. 162-170.
44. Давыдов Ю., Гайденов В. Культура и Бунт. In: Иностранная литература. 1971, № 3, с. 212-217.
45. Джеймс В. Многообразие религиозного опыта. Москва, Русская мысль, 1910, 519 с.
46. Друскин М. Пассионы и мессы И.-С. Баха. Москва, Музыка. 1976, 168 с.
47. Зоркая Н. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. Москва, Искусство, 1981.
48. Искусство в системе культуры. Ленинград, Наука, 1987.
49. Кампус Э. О мюзикле. Москва, 1983, 128 с.
50. Коллиер Д. Становление джаза. Москва, 1984, 390 с.
51. Конен В. Об истоках рок-музыки. In: Советская музыка, 1986, №7, с. 101-110.
52. Конен В. Рождение джаза. Москва, 1984, 310 с.
53. Конен В. Третий пласт. In: Советская музыка, 1990, №4, с. 75-83.
54. Лотман Ю. О содержании и структуре понятия "художественная литература". In: Контекст. 1974, Москва, 1975, с. 20-59.
55. "Молодежная культура" в освещении британских социологов. Сост. О.Красулина, ГБЛ, вып. 2, 1985. 16 с.
56. Моль А. Социодинамика культуры. М., Прогресс, 1973, 405 с.
57. Мяло К. Иисус-Христос – Суперзвезда. In: Иностранная лит-ра, 1973, № 8, с. 255-258.
58. Ницше Ф. Происхождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм. Москва, 1903, 329 с.
59. Новые тенденции в зарубежном музыкальном искусстве 80-х годов. Москва, 1987. Сер.: Музыка: Обзорн. инф.(Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. Вып. 4).
60. Овчинников Е. Архаический джаз. Москва, ГМПИ им. Гнесиных, 1986, 55 с.
61. Овчинников Е. История джаза. Выпуск 1. Москва, Музыка, 1994, 240 с.
62. Овчинников Е. От классического джаза к свингу. Москва, ГМПИ им. Гнесиных, 1987, 62 с.
63. Озеров В. Словарь специальных терминов. In: Коллиер Д. 31. Становление джаза, с. 357-376.

64. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке. In: Конен В. Пути американской музыки, Москва, Музыка, 1977.
65. Порфирьева А. Эстетика рока и советская рок-опера. In: Современная советская опера. Ленинград, ЛГИТМиК, 1985.
66. Проблемы молодежной культуры в работах зарубежных исследователей. Сост. Т. Савицкая, М., ГБЛ, вып.1, 1985. 16 с.
67. Пукшанский Б. Обыденное сознание. Ленинград, 1987.
68. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва, Музыка, 1987, 296 с.
69. Советский джаз. Сб.статей. Москва, Советский композитор, 1987, 592 с.
70. Современная социокультурная ситуация: анализ исследовательских подходов. Москва, ГБЛ, Вып. 3, 1987, 20 с.
71. Ткаченко В. К проблеме изучения жанровых истоков рок-оперы (на примере рок-оперы Э.-Л. Уеббера «Иисус Христос—Суперзвезда»). In.: Cercetări de muzicologie. Chişinău, 1998, pp. 193-210.
72. Ткаченко В. Методика анализа явлений рок-культуры. МГК им. Г.Музическу, Кишинев, 1991, 64 с.
73. Ткаченко В. К проблеме изучения жанровых истоков рок-оперы (на примере рок-оперы Э.-Л. Уеббера «Иисус Христос—Суперзвезда»). /Cercetări de muzicologie. Chişinău, 1998, pp. 193-210.
74. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., Наука, 1989, 455 с.
75. Чаттерджи С., Датта Д. Введение в индийскую философию. Изд-во иностранной литературы., 1955, 376 с.
76. Чередниченко Т. Кризис или кризисоверие. In: Советская музыка, 1990, №5, сс. 49-52.
77. Чередниченко Т. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный "авангад" и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. Москва, Музыка, 1985, 192 с.
78. Чередниченко Т. Религия и религиозность в современной культуре. In: Духовная жизнь общества и структура общественного сознания. Москва, МГДОЛК, 1988, 56-71.