

STUDII

Figuri emblematice ale percuției în jazz, până în anul 1970

Constantin - Iulian Nicolau

Dat fiind numărul redus de articole în limba română privind problematica setului de tobe în jazz, studiul de față și-a găsit motivația de a prinde contur ca o încercare de a sintetiza ceea ce a rezultat din efortul de a colecta, a capta felurite motive sau fraze de acompaniament care însoțesc, sprijină sau chiar inspiră discursul soliștilor. Rând pe rând am examinat personaje importante care au dobândit „măiestria” despre care pomenește Kenny Werner în cuprinsul cărții sale intitulate *Effortless Mastery*.

Din punct de vedere al conținutului fiecărui segment, am făcut apel la o scurtă descriere a vieții celor 7 artiști selectați, dar și la transcripții (care pot fi considerate „semnături”) ale anumitor momente din înregistrările acestora, însoțite de o tâlcuire, de o interpretare a materialelor aduse în discuție (atât transpunerea pe portativ a respectivelor fraze, precum și „deslușirea”, decodificarea lor îmi aparțin).

Accentul a fost pus pe contribuțiile de acompaniament, și nu pe solistica figurilor emblematice alese, studiul propunându-și totodată să găsească și similitudini între „reacțiile” acestora, ori surse comune de inspirație.

Max(well Lemuel) Roach – [1924 – 2007]

Termenul *bebop*¹ trimite la numele unuia dintre cei mai semnificativi toboșari de jazz ai secolului trecut: Max Roach. Acest fapt se datorează interacțiunii sale cu saxofonistul Charlie Parker și trompetistul Dizzy Gillespie în vremea apariției acestei noi forme de manifestare artistică (este vorba despre anii '40).

Dintre cele două tehnici pe care le aduce Max Roach în discuția cu autorul cărții *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, prima are de-a face cu ceea ce se întâmpla în cluburile de pe *Fifty-Second Street* (așadar, cu muzica pentru care și Miles a părăsit Juilliard)², unde toboșarul era nevoit să țină pasul cu limbajul dens, complicat al soliștilor menționați anterior – cărora li se poate adăuga Coleman Hawkins³. Cealaltă tehnică se referă la muzica europeană, cu care acesta a luat contact la „Manhattan School of Music”, grație profesorului său de percuție. Din convorbirea celor doi toboșari reiese că cele două abordări nu sunt numai diferite, ci și incompatibile, motiv pentru care Max Roach a fost nevoit să se transfere la secția de compoziție, pledând în felul acesta pentru cea

¹ Din câte reiese din mărturisirile lui Max Roach, termenul *Be-Bop* desemna numele unei piese compuse de Dizzy Gillespie (la întrebarea criticilor cu privire la denumirea „muzicii acesteia neobișnuite”, trompetistul a răspuns cu titlul piesei pe care tocmai o interpretase, afirmație care a condus ulterior la etichetarea întregului curent drept *bebop*). [Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, ed. First Da Capo Press, edition 1993, New York, pp. 118-119.]

² Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Picador (Pan MacMillan), Lonon, 2012, p. 50.

³ Semnificativă pentru această tehnică este și interiorizarea stilurilor toboșarilor reprezentativi pentru era *swing* (dintre aceștia îi amintim pe: Jo Jones, Sidney Catlett, Chick Webb, Kenny Clarke – cel de-al doilea nume însemnat în lumea toboșarilor în ceea ce privește emanciparea curentului bebop). Din această însușire a limbajului înaintașilor deducem faptul că maniera de acompaniament specifică perioadei *swing* este trunchiul pe care următoarele tendințe muzicale s-au „altoit”, acest limbaj fiind nu numai asimilat, ci și îmbogățit semnificativ (exprimându-ne astfel, facem trimitere la ceea ce H. R. Patapievici numește, într-o conferință de-a sa în marginea tipurilor de modernizare, „înlocuirea prin altoire”, prin comparație cu „aruncarea la coș” a gândirii deja existente). [Horia-Roman Patapievici, *Discernământul modernizării*, Ed. a 2-a, ed. Humanitas, București, 2009, p. 73.]

[Dintre numeroasele exemple de riff-uri întrebuițate în fiecare dintre piesele de mai sus s-a recurs doar la câteva, pentru a oferi o reprezentare grafică a procedeelor de prelucrare ale frazei-generatoare, aceasta fiind reprezentată deasupra, prin simbolurile „.” și „TA”¹.]

Întărind ideea conform căreia Max Roach este adânc ancorat în tradiția swing, vom recurge la câteva exemple dintre „punctajele” sale, bazate pe alternanța dintre sonoritățile încărcate cu tensiune și cele care asigură destinderea²:

¹ „.” = pauze, iar „TA” = lovituri.

² 00:35, 01:15, 01:38, <https://www.youtube.com/watch?v=tTdPLDN12PU> („Hornin’ In” - *Genius of Modern Music, vol. II*, Thelonious Monk).

tobei mari pe dedesubtul reacțiilor (federling) este mai sonoră. Din punct de vedere al momentelor solistice, toboșarii au fost nevoiți să țină pasul cu virtuozitatea celorlalți instrumentiști, incorporând în solouri sau trade-uri¹ formule ritmice din ce în ce mai sincopate, cu un grad crescut de dificultate.

Nu în ultimul rând ar fi de adăugat faptul că lui Max Roach i se datorează incorporarea tuturor elementelor în „contra-melodiile” realizate de toboșari pe întreg parcursul solo-urilor, dar și stabilirea unei *norme* privitoare la acordajul tobelor, selectarea cinelor.

Art(hur) Blakey - [1919 - 1990]

Liderul grupului *The Jazz Messengers* - Art Blakey - este apreciat în mod deosebit pentru *feeling* și *sunset*². În ceea ce privește dezvoltarea sa ca artist, acesta mărturisește că „*playing on the road*” este modalitatea prin care se formează cu adevărat un instrumentist, referindu-se în special la impactul pe care l-a avut asupra sa „centrul gravitațional al muzicii improvizate”, anume New York-ul (mai precis colaborările cu Fletcher Henderson și Billy Eckstine)³.

Printre trăsăturile sale caracteristice se numără și aceea de „povățuitor”, formator, deoarece încuraja tinerii de culoare să devină lideri (nu fără pregătirea necesară în prealabil – „*schooling*”). Proiectul prin care reușea acest lucru a luat naștere imediat după desprinderea de Billy Eckstine - este vorba despre „17 Messengers”. Din povestirile sale reiese că scena de jazz a început să piardă din avânt odată cu disoluția big-band-urilor și închiderea cluburilor (determinată de numărul redus de „*black musician who were stars*”)⁴.

¹ Dialoguri solistice între cel puțin două instrumente (schimburi, eng. *trade* = schimb; a comercializa). În genere, când vine vremea pentru cuvântarea toboșarului din momentul trade-ului, celelalte instrumente se retrag, reintrând în momentul în care bateristul își reia rolul de acompaniator.

² Pentru a întări această afirmație, vom apela la răspunsul lui Blakey formulat în contextul întrebării referitoare la acordajul tobelor: „*I don't tune them. (...) The Africans don't tune their drums, and they beat the shit out of them. They sound good. An African uses whatever sounds good to his ear at that time. (...) All I want is to get that feeling and that sound. If I hit the drum and the people in the audience say woo, I got them.*” [Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 245.]

³ Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, pp. 239-240

⁴ Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 241.

Motivul pentru care tehnica a pierdut teren în fața efectului în ochii lui Blakey poate fi explicat prin atenția acestuia îndreptată înspre *sufletul omului*, dat fiind faptul că „*people couldn't care less if you're playing ratamacues or paradiddles*¹. *But if you get their attention, then you go into your thing. This is the way it works; the human being doesn't care how technical you are*”². Din cuvântarea sa reiese că aceiași „părinți” ai setului de tobe, Sid Catlett (cărui îi datorează îndreptarea atenției înspre efectul produs de muzică, vorbindu-i totodată și despre importanța tremolo-ului: „*When you're in trouble son, roll!*”) și Chick Webb sunt modelele sale – altfel spus „cei mai fantastici toboșari” pe care el i-a ascultat vreodată -, fapt ce demonstrează obârșiile, sursele de inspirație comune cu cele ale lui Max Roach.

Iată o scurtă incursiune în formulele de acompaniament pe care Art Blakey le preferă³, acestea putând fi întâlnite în numeroase înregistrări de-ale sale:

The image displays three musical staves, labeled #1, #2, and #3, each showing a rhythmic pattern in 4/4 time. The patterns consist of eighth and quarter notes with first and second endings indicated by brackets and numbers 1 and 2.

Pentru analiza celor trei exemple s-au folosit două interpretări: prima, în acord cu greutatea cu care Art Blakey se așează pe timpii tari - de cele mai multe ori fără a rezolva tensiunea (putem pune explicația pe seama *inversării rolurilor timpilor*, astfel încât cei tari să fie tratați ca „risipiri” ale acumulărilor produse de cei slabi) -, iar cea de-a doua, în conformitate cu ilustrațiile anterioare. La o privire mai atentă, observăm că este vorba despre o singură „idee”, reluată

¹ Formule ritmice ce se numără printre *rudimente (*mici fragmente ritmice ce servesc drept bază pentru pattern-uri mai complexe).

² Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 245.

³ Piesa la care fac referință exemplele se înscrie pe albumul *Soul Station*, semnat Hank Mobley („This I dig of you”: 02:24, 04:14, 03:22 - <https://www.youtube.com/watch?v=0yocco67La8>).

Începând de pe alți timpi (ceea ce în engleză apare sub denumirea de *phrasing*), ori preschimbată, variată, lăsând pe dinafară o optime.

O caracteristică a lui Blakey este aerisirea discursului său contrapunctic, participând mai degrabă *pasiv*, cu asigurarea substratului ritmic prin groove-ul de bază – pattern-ul de swing – decât activ, prin intuirea direcției solistice, subliniată de toba mică și/sau toba mare¹. Pentru a transpune pe portativ ceea ce tocmai s-a adus în discuție, vom apela câteva dintre intervențiile scurte (întinse pe durata unei singure măsuri) cu care Blakey întregește solo-urile de pe piesa ce poartă semnătura lui Cannonball Aderley, parte din albumul cu același nume – „Somethin’ Else”². Aceste răspunsuri sunt așezate la distanță unele de altele, fapt ce se opune ideii de *perpetuum mobile* – înțeles ca o mișcare continuă, pe dedesubtul solo-urilor - cu care ne-a obișnuit Max Roach, ori Philly Joe. Aici, accentul cade pe ritmul propriu-zis, pe pattern-ul de swing ca element principal, subliniat și prin loviturile violente ale fusului acționat cu piciorul - pe timpii doi și patru. Restul elementelor se situează în plan secund pe graficul însemnătății (ca intensitate, întrebuițare), toba mică având de cele mai multe ori cuvântul.



¹ Apelul la o paletă dinamică impresionantă este un alt atu al său.

² S-au folosit aceleași semne ca mai sus (*tenutto*, *stacatto*), renunțându-se însă la linia care arată durata de timp pe care se întinde celula – aceasta deoarece în anumite situații tensiunea (sau rezolvarea) lipsește, spectatorii rămânând astfel cu așteptările înșelate. Până acum, a fost folosită scriitura ce simplifică citirea, folosindu-se eclusiv de optimi (acestea vor fi cântate swingat). De acum încolo, vom avea de-a face cu o altă modalitate de reprezentare, orientată înspre optimea de triolet, pe de-o parte spre a arăta cele două timpuri de scriitură, iar pe de altă parte datorită formulelor ritmice având în componență mai multe optimi de triolet (00:17, 00:22, 00:40, 01:29, 01:48, 02:00 - <https://www.youtube.com/watch?v=l5B4fQeYsX4>).

(Joseph Rudolph) „Philly Joe” Jones – [1923 - 1985]

Cel ce avea să devină una dintre cele mai proeminente figuri ale jazzului – Philly Joe Jones – a încăput (în perioada sa de ucenicie) pe mâinile legendarului Cozy Cole, cel căruia îi va atribui ulterior descrierea: „a heavy teacher”, „a top-knotch teacher” sau „one of the best in the world”. Acest îndrumător a insistat asupra rudimentelor și a citirii partiturilor. Însă până a-l întâlni, Philly Joe, a fost impulsionat de către Max Roach și Art Blakey să se mute în New York spre a interacționa cu muzicienii de acolo (demne de luat în seamă ar fi vizitele săptămânale pe care i le făcea Philly Joe lui Max Roach; de aici deducem înrăurirea de ne-tăgăduit a celui ce căpătase deja recunoaștere pe scena jazzului din New York asupra tânărului aflat în plină ascensiune)¹. În afară de Cozy Cole, toboșarul născut în Philadelphia – de unde și denumirea de „Philly” - îi datorează multe dintre deprinderile formate în decursul timpului și lui Charles Wilcoxon, căruia i-a fost elev (se zvonește că toboșarul în cauză purta mereu în desagă o metodă scrisă de Wilcoxon)².

Începând a fi parte integrantă din scena de jazz a New York-ului în anii '40, Philly Joe și-a pornit colaborarea cu exponenți de soi ai bebop-ului, dintre care îi amintim pe: Johnny Griffin, Dexter Gordon, Fats Navaro, Benny Golson și Tadd Dameron, acesta din urmă exercitând o puternică influență asupra sa (printre sfaturile pe care le-a desprins de la pianist se numără și viziunea „cuprinzătoare” pe care era nevoit să o posede toboșarul în opinia acestuia – fiind obligat să facă față în situații distincte, precum ipostaza de big band și totodată cea de combo)³. Cu toate acestea, conturarea personalității sale muzicale deosebit de creative s-a produs grație adeziunii la quintetul lui Miles Davis⁴.

¹ Interesant este faptul că însuși M. Roach a fost supravegheat îndeaproape de către Cozy Cole, ceea ce ne împinge să mai adăugăm un argument pe lista celor care atestă asemănarea limbajului studenților celui din urmă, date fiind obârșiile comune.

² Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 42.

³ În legătură cu această afirmație amintim de proiectul fondat de Philly Joe și Don Sickler în 1980, intitulat „Dameronia” (membrii acestui grup și-au propus a scoate la lumină compozițiile și aranjamentele ce purtau semnătura lui Tadd Dameron, în amintirea colaborării roditoare dintre cei doi - Philly Joe și Tadd Dameron).

⁴ Albumele de referință sunt: *Round About Midnight*, *Cookin'*, *Relaxin'*, *Workin'*, *Steamin'* (with the Miles Davis Quintet).

Mai târziu, înaintând către faza modală, trompetistul a adunat quintetul în studio pentru ultima oară, dând naștere albumului pe care Tony Williams îl consideră „albumul de jazz al tuturor timpurilor” – *Milestones* – afirmând: „*it had the spirit in it of everyone who plays jazz*”¹.

Tot acest preambul a avut darul de a contura fundalul pe care s-a instalat individualitatea lui Philly Joe (pe care Miles o căuta - după colaborarea lor - și în toboșarii cu care urma să cânte)². Putem cădea de acord că stilul său a fost „înregistrat” de generațiile viitoare (după cum Sid Catlett e de regăsit atât în maniera de a cânta a lui Max Roach, cât și în cea a lui Philly Joe, numărându-se printre etaloanele fiecăruia dintre cei doi), putând fi asemuit cu o piatră de temelie - ceea ce îi asigură o stea în *Downbeat Magazine*, situându-se pe locul secund ca importanță în 1961, după Max Roach.

Pentru a stabili în ce măsură stilul de acompaniament al lui Philly Joe este preluat din limbajul „clasic”, devenit normă, ne vom servi de câteva „dovezi”³:



Încă de la prima vedere constatăm o similitudine între reprezentările imagistice de mai sus: „soluționarea” contracțiilor, lipsa răgazului între intervenții (fiind vorba mai cu seamă de o contra-melodie, decât de o tehnică responsorială, ceea ce ne trimite cu

¹ Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 254.

² Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p.190.

³ 00:00 - https://www.youtube.com/watch?v=1_ULzc0GvJI („Blues for Philly Joe” – *Newk's Time*, Sonny Rollins).

gândul la Max Roach), precum și prelungirea tensiunilor sau a rezolvărilor în felurite chipuri. Pare că diferența constă în durata de timp care precedă de-tensionarea, în felul în care a fost întărită, subliniată aceasta (prin raportare directă la solist, se subînțelege).

Dintre elementele caracteristice ale personajului în cauză, lesne de remarcat în urma audiției înregistrărilor quintetului lui Miles Davis, semnalăm „nepotrivirea” voită între toboșar și basist (având în vedere că diferența dintre cei doi constă în *distincta apreciere a timpilor*, Jones așezându-se pe pătrimi sau înaintea acestora, iar Chambers raportându-se la bătaia cinelului cu o doză de letargie, preferând a se poziționa în urma acestuia)¹, ritmul caracteristic repetitiv, obsedant ce reliefează timpul patru printr-o lovitură puternică pe rama tobei mici („*Philly's lick*”, după cum devenise cunoscut la vremea aceea)², dar și felurilele sonorități înscrise în predica sa – cea mai des întâlnită fiind cea de tipul „stick on stick”, ori, altfel spus, *stick shot*.

Cu toate că Trane³ atrăgea atenția prin maniera sa de a cânta, fiind încă necunoscut la debutul formației (atât de mult impresionat, încât „*it made Sonny go out and change his style*”), motorul responsabil pentru buna funcționare a proiectului era însuși Philly Joe. În legătură cu acesta, liderul grupului recunoaște că „*Philly Joe was the fire that was making a lot of shit happen. See, continuă acesta, he knew everything I was going to do, everything I was going to play; he anticipated me, felt what I was thinking*”⁴.

(Anthony) **Tony** (Tillmon) **Williams** – [1945 - 1997]

lăta-ne nevoiți să ne întoarcem iarăși privirea la cel care a adus la ființă două dintre cele mai remarcabile quintete din istoria jazz-ului – Miles Davis. Din cel de-al doilea grup a făcut parte și Tony Williams, descoperit de trompetist prin Jackie McLean (acesta din urmă punându-l în legătură cu mai mulți tineri instrumentiști cu care avea să interacționeze în viitor, printre care basistul Paul Chambers,

¹ Nota discordantă dintre cei doi aducând secției ritmice o valoare și o apreciere deosebită în rândul muzicienilor de jazz, rămânând un etalon.

² Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 189.

³ John Coltrane

⁴ Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 189.

sau toboșarul Art Taylor)¹. Imediat ce l-a auzit pe tânărul toboșar, Miles a fost pe deplin fermecat, afirmând: „*this was going to be one of the baddest motherfuckers who had ever played a set of drums*”.

În încercarea de a contura o nouă formulă, Miles a adus laolaltă trei dintre muzicienii care urmau să alcătuiască ceea ce avea să se cheme *The Second Great Quintet* – Tony Williams, Ron Carter, Herbie Hancock. Aceștia s-au adunat în „atelierul” viitorului lor lider pentru a se cunoaște din punct de vedere muzical, interacționând pentru câteva zile. La scurt timp după aceea, pianistul a aflat că va participa la înregistrările albumului aflat în lucru - „*Seven Steps To Heaven*” (ceilalți doi instrumentiști făcând deja parte din grup), procesului punându-i-se punct în 1963. Au urmat apoi turneele, împletite cu fascinația, uimirea auditorilor.

Pentru a-l descrie pe Tony, autobiografia trompetistului scoate la iveală exprimări ca: „*he just lit a big fire under everyone in the group*”, ori „*Tony was always the center that the group’s sound revolved around*”, sau „*they could play anything they wanted to*” (despre secția ritmică a celui de-al doilea quintet al său, implicit și despre Tony). Cu toate acestea, din cele scrise reiese că cei cu care toboșarul împărțea scena aveau trebuință de atenție sporită și reacții imediate („*you had to be real alert and pay attention to everything he did*”) pentru a se păstra în aliniament cu ceilalți, în privința tempo-ului și a sunetului. Acestea se datorau imprezibilității, creativității sale („*he changed the way he played every night and played different tempos for every sound and every night*”)².

Având în vedere faptul că personajul nostru a început a se afișa în compania muzicienilor de mai sus începând cu vârsta de 17 ani, putem înțelege de ce la vremea respectivă din ce în ce mai mulți oameni susțineau că „*Tony was going to be the greatest drummer who had ever lived*”, însuși Miles încredințându-ne că „*nobody ever played as well with me as Tony did*”³.

Odată ce saxofonistul George Coleman a părăsit grupul pe temeiul libertății pe care și-o asuma secția ritmică în momentul în care dispărea liderul lor de pe scenă, cel de-al doilea quintet - *The Second Great Quintet* – a fost plăsmuit, vechiului saxofonist substituindu-se Wayne Shorter (cu toate că, între cei doi, Miles a apelat la ajutorul lui

¹ Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 145.

² Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 254.

³ Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 254.

Sam Rivers, până ce Wayne avea să-și încheie înțelegerea cu cei de la „The Jazz Meesengers”). Albuemele de referință în această formulă sunt: *E. S. P.*, *Miles Smiles*, *Sorcerer*, *Nefertiti*, *Miles in the Sky*, *Files de Kilimanjaro* (la care putem alipi și *My Funny Valentine – Miles Davis in concert* și *Four and More*, împreună cu *The Complete Live At The Plugged Nickel 1965*, captate din aparițiile live).

În continuare vom înfățișa un exemplu de acompaniament specific lui Tony Williams, cuprins pe înregistrarea „My Funny Valentine”, din 1965, pe scena *Filarmonicii* din New York¹:



Primul contact cu o asemenea partitură poate produce descurajare, neliniște, dată fiind complexitatea vădită. Vom încerca însă să cuprindem cu mintea materialul, analizând pe rând fiecare dintre elemente.

În primul rând, privind din perspectiva *ride*-ului (a elementului în jurul cărora gravitează toate celelalte), desprindem următoarele însușiri: inconstanța, noutatea – prin lipsa caracterului repetitiv care antrenează memoria -, pendularea între diferitele subdiviziuni (cea ce produce pe plan psihologic efecte simțitoare; este vorba despre subdiviziunile de triolet și de șaisprezecimi), renunțarea pe-alocuri la menținerea pulsației (prin participarea activă la „reacțiile” care rămâneau până atunci în grija celorlalte membre), alternanța dintre *ride* și un alt cinel lovit puternic – având rolul de a marca, printr-o diferență semnificativă de dinamică - un anumit moment.

¹ 02:58 - <https://www.youtube.com/watch?v=XdrAzpYdOYs>.

În al doilea rând, remarcăm lipsa unuia dintre elementele principale, anume *fusul*. În ciuda recunoștinței pe care tradiția a acordat-o acestui instrument în sine (exprimare intenționată, bazată pe ideea conform căreia setul de tobe a luat naștere prin împreunarea mai multor percuții distincte, odată cu apariția pedalelor), Tony Williams preferă să se raporteze la acesta ca la un efect, o pată de culoare. Totuși, în alte ipostaze, balanța se răstoarnă prin înlocuirea „time keeper”-ului (*ride*-ul, de la bebop încoace) cu *fusul*, prin marcarea fiecărui timp, fapt ce conferă o libertate a mâinii drepte de neconceput până atunci.

Concentrându-ne atenția asupra percuțiilor cu membrane, constatăm o lărgire a orizontului în termenii acompaniamentului, prin preferința pentru valori mărunte de timp (optimi de triolet) ce se prezintă sub forma unui șir mai lung de lovituri succesive. Acestea sunt grupate asimetric, antrenând percepția asistenței într-un mod similar momentului în care se produce un dezechilibru, cauzat de desprinderea de repere - de picioarele metrice principale, în cazul nostru. Citatul de mai sus cuprinde două astfel de tipuri de grupări: de două optimi de triolet și de patru optimi de triolet. Cu toate acestea, limbajul predecesorilor nu a fost înlăturat definitiv, dat uitării (formulele de acompaniament clădite pe valori de timp independente unele de altele, cu tensiuni și rezolvări, fiind parte integrantă), ci, mai curând, a fost extins.



Vom pași acum pe tărâmul tempo-urilor rapide, alegând o porțiune din piesa înscrisă pe același album, *My Funny Valentine* – „All Blues”¹. Deși anumiți parametri sunt diferiți față de exemplul anterior – măsura, tempo-ul -, putem schița o examinare similară cu cea de dinainte (chestiune care va scoate la iveală multe puncte în comun), scoțând din context fiecare element: *ride*-ului nu i se poate găsi un pattern repetitiv, constant (exceptând portativul al doilea), cu

¹ 01:16 - <https://www.youtube.com/watch?v=BFuouqVU3G4>.

toate că, la o cercetare mai amănunțită putem identifica celule de câte două măsuri având în comun accentul de pe up-beat-ul timpului doi în măsurile secundare; *fusul* este lăsat pe dinafară; celelalte percuții dialoghează, printr-o raportare directă la cinel și la solist (evident), grupându-se așijderea ride-ului, în celule de câte două măsuri.

Din interviul lui Arthur Taylor rezultă faptul că în spatele talentului extraordinar al tânărului toboșar, primit pe scena jazz-ului cu multe urale, se ascunde multă muncă¹, mai precis „*eight hours a day, everyday, from about 1956 until about 1962*”; iar referitor la influențe, în răspunsul său întâlnim numele personalităților despre care s-a scris până acum – Max Roach, Art Blakey, Philly Joe Jones – completate de Jimmy Cobb și Art Taylor². Așadar, noile generații de toboșari își trag seva din rădăcini mai apropiate de suprafață, respectiv din figuri de dată mai recentă. În altă ordine de idei, asimilarea trecutului, prin limbajul toboșarilor-liant (cei care fac legătura între vechi și nou, între generațiile cu care s-a mândrit era swing-ului și cele ce se regăsesc în avangardă, free, fusion – mai cu seamă toboșarii de bebop, hard-bop), este inclusă în bagajul cuprinzător al celor printre care se numără și Tony Williams.

Amintindu-și de Charlie Parker și Bud Powell, de vremurile de dinaintea anului nașterii sale – 1945 -, toboșarul celui de-al doilea quintet al lui Miles susține: „*I wish I had been born earlier because of that whole period with Bud and Bird. I'm really sorry I missed that. That holds a special place in my heart, really*”³.

Procesul prin care o formă de exprimare specifică unei anumite culturi se transformă într-o „încadrare artistică” - pusă pe seama unei „devitalizări” - este cuprins în următoarele cuvinte care figurează printre replicile lui Tony Williams, în seria de interviuri pusă la punct de toboșarul Art Taylor: „*They've made jazz an art form, put it in concert halls, made it intellectual, and that's one way they killed it. So did the rock. I would like to see the vitality back that used to be there. (...) There isn't any vitality in the cats anymore*”⁴. Mergând pe aceeași linie, filosoful român Constantin Noica pomenește despre „*drama generației de azi*” fundamentată pe conflictul dintre etern și

¹ Aceasta ne trimite cu gândul la spusele lui G. Enescu („*Odihnește-te de muncă prin muncă!*”), ori la deviza călugărilor benedictini – „*Ora et labora*”.

² Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, pp. 160-161.

³ Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 165.

⁴ Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 163.

istoric, dintre „cultura conștientă” care nu poate fi altcumva decât „personală” - „o formă de individualizare” - și anonimă, atribuindu-i creației populare „o anumită spontaneitate creatoare care o apropie mai mult de natură decât de cultură”¹.

Elvin (Ray) Jones – [1927 - 2004]

Debordând de vitalitate și forță, împletite cu alcătuirii sonore dintre cele mai inedite, Elvin Jones ni se înfățișează în termenii furtunii dezlănțuite, participând trup și suflet la momentul artistic. Conexiunea dintre membrii quartetului saxofonistului John Coltrane – printre care îl punem la socoteală și pe eroul nostru – a asigurat grupului un loc de cinste în istoria muzicii improvizate, cei patru contopindu-se într-unul singur, nefiind altceva decât o voce care înalță o rugăciune sinceră, plină de însuflețire și de o intensitate remarcabilă.

Păstrându-ne însă pe o linie cronologică, vom trece în revistă colaborările importante, care prevestesc momentul compunerii ansamblului lui Coltrane – pe scurt, ascensiunea către definitivarea personalității muzicale a lui Elvin Jones, având ca punct culminant întâlnirea dintre cei patru instrumentiști.

Carierea sa începe concomitent cu părăsirea cadrului armatei și instalarea în clubul „Bluebird Inn”, în orașul Detroit, ca parte componentă din „the house band”², la un loc cu Billy Mitchell, Thad Jones și James Richardson. Aici intră în contact cu nume strălucite din jazz, cum ar fi cel supranumit Bird³, Sonny Stitt, Wardell Grey, Miles Davis. De aici s-a „înfiripat” o colaborare cu trompetistul din urmă, întinsă pe durata a șase luni⁴.

La chemarea lui Elvin, mai mulți muzicieni de jazz se adunau în fiecare început de săptămână în casa acestuia - „*We would jam and have a ball. That went on for a couple of years. It was that kind of community support*”. Cu această ocazie s-a putut produce interacțiunea cu alte personalități ilustre din lumea jazz-ului, din care vom aminti doar câțiva (lista numelor fiind destul de generoasă): Barry Harris, Tommy Flanagan, Pepper Adams, „the Jacksons” [Milt, Alvin],

¹ Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, ed. Humanitas, București, 1944, pp. 6-26.

² Trupa de acompaniament a repectivei locații, având sarcina de a asigura spatele soliștilor care-și făceau apariția pe scenă.

³ Charlie Parker.

⁴ Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 219.

Kenny Burrell, Edddie Locke. Alte jam session-uri săptămânale de care amintește Elvin erau la „the World Stage” (în zilele de marți), „River Rouge” (în weekend) și la „Rouge Lounge”. Astfel, prin densitatea activităților și grație întâlnirilor cu diverși muzicieni, această perioadă ocupă un loc de seamă în mintea acestuia, în formarea sa, după cum reiese din destăinuirile sale: „*that was a really nice period and it contributed a lot to my development in the music business and to my awarness of the need for a great deal of self-discipline. It gave me exposure to the world of music*”¹.

Munca asiduă în anii de început îi este proprie nu numai lui Tony Williams, ci și lui Elvin („*I used to practice anywhere from four to eight hours a day when I first started, from the age of thirteen to when I was about twenty-four*”). Această „constantă” pare a-i încununa pe cei ce se ostenesc cu descoperirea propriului stil, a vocii interioare, în muzică².

Plecând de la ceea ce Nicolae Steinhardt a așternut pe foile „Jurnalului fericirii”, anume că „*Lumina nu este numai Beatitudine, ci și Înțelegere*”, întrezărim motivul pentru care cei care au luat parte la unul dintre cele mai vrednice de luat în seamă albume de jazz – „A Love Supreme” – au urzit o țesătură atât de splendidă: *buna înțelegere*³. Altfel spus, faptul de a cuprinde în profunzime mesajul pe care înregistrarea și-a propus să-l împărtășească lumii întregi: iubirea (pentru Dumnezeu, înțeles ca „*Împărat mare peste tot pământul*” – Ps. 47, 2, dar și pentru aproapele, porunci în care „*se cuprinde toată Legea și Proorocii*”)⁴. Mărturie a acestei adeziuni la gândul încifrat în acest album stau spusele lui Elvin de la sfârșitul discuției sale cu Art Taylor – „*I'd like to see peace on earth eventually!*” -, precum și răspunsul afirmativ la întrebarea „*are you religious?*”, completat de cuvintele „*I believe in the power of prayer*”, sau „*I know there is a spiritual contact between people when more than one are concentrating on a thing that is truthful*”⁵.

¹ Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, pp. 220-222.

² De altfel, însuși înțeleptul împărat Solomon admite că „*cea mai scumpă comoară pentru om este munca*” (Pild. 12, 27), iar o vorbă din popor ne învață că „*meșteșugul vreme cere, nu se-nvață din vedere*”.

³ Aluzie la o altă pildă de-a lui Solomon, în care stă scris: „*Buna înțelegere rodește har*” (Pild. 13, 15).

⁴ Mat. 22, 37-40.

⁵ Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 225.

Întâlnirea cu John Coltrane a fost o împrejurare fericită, de care Elvin își amintește plin de recunoștință. Față de acesta, toboșarul nutrește simțăminte dintre cele mai pline de admirație¹.

Fragmentul ales din cea de-a doua parte a non-repetitivei suite „A Love Supreme”² – *Resolution* – ilustrează foarte bine modul specific de exprimare al toboșarului care figurează pe albumul lui Coltrane. Dintre exemplele pomenite până acum, Tony Williams pare a se apropia cel mai tare de mostra de mai sus, însumând mai multe trăsături comune, de pildă: nestatornicia ride-ului (diferența între cei doi constând în accentuarea up-beatului și predilecția pentru un timing „greoi”, laid-back, în cazul lui Elvin, fără a mai vorbi despre pattern-uri distincte, în funcție de desenul ritmic al melodiei, solistului), integrarea just proporționată în acompaniament a celor două membranofone care întrețin o conversație neîncetată – toba mare și toba mică -, prezența optimilor de triolet succesive (de remarcat faptul că ultima imagine înfățișează înșiruirea scurte de optimi de triolet consecutive, îngemănate cu sincope hemiolice, timp în care Tony Williams se folosea de mai multe astfel de subdiviziuni succesive, desfășurate în lanțuri întinse pe o durată mai mare de timp și amestecate cu grupări, în cadrul aceleiași subdiviziuni), renunțarea la clasicul, neschimbatul „2 & 4” în privința fusului – prin excludere, ori, după cum putem observa în intențiile lui Elvin, prin încorporare în discursul contrapunctic.



Asupra toboșarului au exercitat o înrăurire lămurită Kenny Clarke, Max Roach, dar și predecesorii acestora, bunăoară Chick

¹ „It was the best of all possible worlds. Not only did I admire Coltrane as a person, but as a musician there was no one for whom I had a more profound respect”. [Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, p. 225.]

² 00:21 - <https://www.youtube.com/watch?v=CsxtKQW9ggg>.

Webb, Jo Jones, Babby Dodds. Trupele de paradă, așa-zisele *marching-bands*, au avut deasemenea un impact demn de luat în seamă în privința apropierii sale de instrument– în anii de început ai carierei. Nu-i de mirare că recomandarea - venită din partea sa - oferită tinerilor toboșari se sprijină pe „as”-ul din mânecă, după cum îl considera Sid Catlett, sau chiar Miles (despre care este știut faptul că își alegea toboșarii și în funcție de acest criteriu), va să zică pe *tremolo*. Acesta explică în continuare că până la atingerea măiestriei în această privință este nevoie de stăruință de vreme îndelungată, întinsă pe aproximativ doi ani („*Learn how to roll: Learn how to make a perfect roll, starting from the very basic pattern of >> Daddy-Mama<<. Try to be able to execute a five minute roll*”)¹.

Următoarele transcripții de mici întinderi se regăsesc pe piesa care poartă numele albumului cu iscălitura lui Wayne Shorter – „*Speak No Evil*”². Întrezărim și aici câteva constituențe ale personalității lui Elvin semnalate îndărăt, mai ales trioletele din pătrimi, dislocate prin începerea cu o optime de triolet mai târziu. Primului portativ i se poate face rezumatul încă din prima măsură, celelalte fiind o variație a acesteia (o interpretare secundară pune pe umerii acestui „catren”, *rima încrucișată*, măsura întâi asemuindu-se cu cea de-a treia, iar a doua confundându-se cu a patra, identice fiind).



Roy (Owen) Haynes – [1925]

Cu o carieră desfășurată pe durata a peste 75 de ani, se poate spune că Roy Haynes și-a dedicat viața artei, găsindu-și lesne ecou în titlul cărții scris de Daniel Barenboim – „*O viață în slujba muzicii*” -, muzica fiind „modul său de viață”, ci nu doar o profesie

¹ Arthur Taylor, *Notes and Tones: musician-to-musician interviews*, pp. 228-229.

² 01:28, 01:55, 02:03 - <https://www.youtube.com/watch?v=fvRkGgJLe-U>.

(după cum lasă de înțeles încă de pe copertă însuși autorul cărții evocate adineaori).

Pleiada de curente proprii jazz-ului cu care a intrat în contact și pe care le-a absorbit pe parcursul îndelungatei sale activități – swing, bebop, avant-garde, jazz fusion, free – s-au contopit, dând naștere unei figuri plurivalente, „cameleonice”, judecând după ușurința cu care s-a produs adaptabilitatea la fiecare „etapă” în parte. Astfel, versatilitatea sau maleabilitatea în felurite contexte - dintre cele mai variate - ar putea fi principalul semn distinctiv al lui Roy Haynes.

Conlucrarea cu artiști de soi din universul jazzistic i-a adus unchiului lui Marcus Gilmore o popularitate aparte, numărându-se printre pilonii edificiului pe care toboșarii din prezent (printre care și mai-sus-amintitul său nepot) continuă să-l clădească.

Încercând a expune succint parcursul său, vom începe prin a spune că și-a început „suirea” prin colaborarea cu chitaristul Charlie Christian, în 1942, în plan local. În această perioadă, *52nd Street* și *Minton's* i-au servit drept „școală”, putând observa fenomenul bebop îndeaproape, din public. Ulterior, a fost toboșarul lui Lester Young, între anii 1947 și 1949, urmând ca apoi să intre în contact cu Bud Powell și Miles Davis¹ ('49), iar mai târziu cu Charlie Parker ('49 – '53), prin recomandarea lui Max Roach. În continuare, a împărțit atât scena cât și studio-ul de înregistrări cu celebra vocalistă Sarah Vaughn ('54 - '59)², participând apoi la multe concerte alături de Thelonious Monk ('59 - '60). Alte asocieri fructoase – bunăoară cu: Eric Dolphy ('60 - '61), Stan Getz ('61 - '65), John Coltrane ('63 - '65), Chick Corea (încă din '68), Pat Metheny ('90) – au lăsat în biblioteca muzicală o sumedenie de înregistrări de valoare.

Există multiple albume care îl prezintă pe Roy Haynes în ipostaza de lider, ceea ce lasă să se întrevadă și capacitățile sale componistice, organizatorice. Și-a arătat această latură cu precădere de la sfârșitul anilor '50 până în prezent, aducând la viață o puzderie de „consemnări” artistice, printre care *Roy Haynes Modern Group* ('54), *We Three* ('59), *Out of the afternoon* ('62), *Cracklin* și

¹ Miles pomenește de trei sesiuni de înregistrări, în anul 1951, dintre care cea de-a doua a fost „*my first date as a leader for Prestige*”. Pentru a-și completa formula, i-a angajat pe Sonny Rollins, Bennie Green, John Lewiss, Percy Heath, Roy Haynes. [Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, p. 132.]

² Împreună cu muzicienii din grupul vocalistei, a înregistrat și un album propriu, cu denumirea „*Roy Haynes – Modern Group*”.

Cymbalism ('63), *Hip Ensemble* ('71), *Te Vou!* ('94), *Like Minds* ('98 - a câștigat un premiu Grammy), *Birds of a Feather: A tribute to Charlie Parker* (2001 – nominalizat la Grammy), *Fountain of Youth* (2004 – nominalizat la Grammy).



„Sarah Vaughn with Clifford Brown” ni-l înfățișază pe Roy Haynes în postura de sideman¹. Dintre formulele de acompaniament care i-au slujit spre a crea substratul ritmic pe deasupra căruia să se poată manifesta vocalista și ceilalți soliști, am optat pentru cele mai „neobișnuite”, cele mai excentrice, care presupuneau ritmuri atipice la cinel, apogiaturi, schimbări de subdiviziune, ori înșuruiiri de optimi de triolet². În genere, avem de-a face cu înlănțuiri de două sau patru măsuri, pe lângă cele izolate, de sine stătătoare.

Putem spune că limbajul toboșarului pe care l-am luat în vizor prevestește desprinderea celorlalți bateriști pe care i-am precizat mai înainte de canoanele clasice - în materie de acompaniament -, elementele care motivează îndrăzneala de care această exprimare dă dovadă fiind: modificarea mersului constant al cinelului prin procedee variaționale, înlăturarea fusului acționat cu piciorul pe parcursul

¹ „It s crazy”: 00:16, 00:58, 01:41, 02:54, 03:08, 04:31 - <https://www.youtube.com/watch?v=mAsBs00OpSQ>.

² Pentru a ușura citirea, au fost folosite optimi egale în locul celor de triolet, acolo unde alocațiunea a permis. Totodată, ride-ul și-a făcut apariția în partitură doar în momentele în care clasicul „spang-a-lang” a fost înlocuit de variațiuni ale acestuia (asta înseamnă că atunci când nu poate fi zărit, pe înregistrare se aude totuși, păstrând pulsația). Bara de măsură simbolizată printr-o linie punctată sugerează apartenența măsurii respective la motivul de acompaniament mai larg, văzut ca un întreg constituit din cinci celule distincte.

desfășurării intervențiilor, accentul pus pe optimele de triolet neîntrerupte sau pe sincopetele hemiolice (acest aspect ne duce cu gândul la abordarea lui Elvin Jones din care aceste pătrimi de triolet, chiar dacă începute pe a doua sau a treia optime de triolet, nu lipsesc), aducerea laolaltă a mai multor subdiviziuni.¹

Încercând a oferi o perspectivă mai bogată a „firii” lui Roy Haynes, ar trebui să întoarcem privirea înspre perioada apariției albumului de referință *Now He Sings, Now He Sobs* (trio – Chick Corea și Miroslav Vitous, Roy Haynes). De aici, a fost extrasă piesa rapidă - „Steps What Was”². Limpezimea cinelului, predominanța pătrimilor în desenul ride-ului, utilizarea grupărilor, prelungirea acompaniamentului peste hotarul măsurii, sunt doar câteva observații privitoare la materialul de mai sus. Acestea li se poate adăuga extraordinara intuiție a solistului, sau chiar impulsionarea lui prin introducerea anumitor ritmuri care vor fi apoi preluate, zugrăvind-se astfel o conversație în adevăratul sens al cuvântului.



Billy Higgins – [1936 – 2001]

Un alt personaj care se impune a fi menționat pentru amprenta întipărită pe setul de tobe, este cel al lui Billy Higgins. Între numele acestuia și hard-bop sau post-bop se poate stabili o legătură strașnică, dat fiind faptul că, după ce a figurat pe primele albume ale saxofonistului Ornette Coleman, și-a pornit urcușul pe scara muzicii improvizate, apropiindu-se de diverși lideri renumiți (Donald Byrd, Dexter Gordon, Herbie Hancock, Joe Henderson, Don Cherry, Milt Jackson, Jackie McLean, Hank Mobley, Lee Morgan, Thelonious

¹ Vezi Tony Williams, sau chiar Elvin.

² 01:27, 01:34, 02:08 - <https://www.youtube.com/watch?v=foPHn7xGjZE>.

Monk, Art Pepper, Sonny Rollins, Pat Methiny, etc.). Relația sa cu cel pe care îl plasează în rândul întâi al pianiştilor de jazz („*he's one of the greatest piano players in the history of our music*”) a fost trainică și deosebită¹, evoluând pe durata a 35 de ani. Felul său de a cânta la pian se pare că l-a fascinat tot timpul, mărturisind cu bucurie că „*he has such a beautiful way of playing*”.

Din convorbirea ivită între cei trei toboșari – Kenny Washington, Carl Allen, Billy Drummond² - în marginea stilului lui Billy Higgins, derivă următoarele: bătaia cinelului acestuia este inconfundabilă datorită optimilor de pe contratimp (transpunerea acestora pe hârtie fiind anevoioasă din cauza amplasării lor între optimea de triolet și optimea egală, prin analogie cu sferturile de ton); are o anume subtilitate tehnică diferită de cea a lui Max Roach sau Philly Joe, iar felul său de a cânta „*it's deceptively simple*”³; este transpunerea lui Shadow Wilson în modernitate; liniile solistice formate din optimi ale lui Cedar Walton se potrivesc de minune cu cinelul lui Billy Higgins; pattern-urile sale de acompaniament părăsesc limita barei de măsură, antrenând și tom-tom-urile (prin opoziție cu reacțiile altor toboșari, bazate exclusiv pe toba mică și toba mare); răspunsurile sale folosesc adesea un singur ritm, căruia i se adaugă noi sonorități⁴.

Cel cunoscut și sub denumirea de „smiling Billy” nu a lăsat în urma sa prea multe opere proprii, din postura de lider, dar pe multiplele înregistrări pe care se poate găsi ca sideman și-a lăsat amprenta prin tipurile de bătaii caracteristice, fiind lesne de identificat. Dintre consemnările auditive cele mai marcante, le amintim pe acestea: „Go” – Dexter Gordon, „The Sidewinder” – Lee Morgan

¹ Cedar Walton. În încercarea de a sublinia prietenia solidă dintre cei doi, toboșarul afirmă - în dialogul cu Rasul Muhammed: „*we're soulmates*”.

² Trei dintre cei mai prețuiți toboșari ai prezentului - <https://www.youtube.com/watch?v=vXUPhR5HQLU&t=52s>.

³ „*What he played is not easy to play at all*” – referindu-se la simplitatea greu de reprodus a lui Billy Higgins, cuvintele lui Kenny Washington ne apropie de „adevărata frumusețe” a lui Voltaire („izvorâtă din sublim și simplitate”), sau de adevărul lui Isaac Newton (care „se găsește totdeauna în simplitate, și nu în multiplicitatea și confuzia lucrurilor”). Alături de simplitate, Lao Zi pune iubirea de oameni și lipsa de îndrăzneală de a fi primul în lume (acestea fiind „cele trei comori” pe care autorul cărții Căii și Virtuții le păzește cu strășnicie).

⁴ Procedeele variaționale sunt des chemate la apel de către Billy Higgins. Departe de a fi monoton, acompaniamentul său antrenează memoria prin aducerea-aminte a ritmurilor, alături de mici modificări.

(albume apărute în perioada în care munca de studio a devenit principala ocupație a artistului, putând fi considerat în mod neoficial „the house drummer at Blue Note Records”), „*Takin' Off*” – Herbie Hancock, „*The Shape of Jazz To Come*” – Ornette Coleman.

În anul 1998, toboșarul, laolaltă cu poetul Kamau Daaood, a ajutat la apariția unui centru comunitar cultural (*the World Stage*), fondat în Los Angeles, având ca rol încurajarea, susținerea artiștilor afro-americani cu ajutorul workshop-urilor, al aparițiilor live, sau al activităților comunitare.

Felul său de a cânta l-a inspirat pe trompetistul Lee Morgan să-i creioneze următoarea descriere scurtă dar grăitoare: „*Higgins never overplays, but you always know he's there*”¹. Despre toboșar, a scris și Val Wilmer: „*Billy Higgins played music with love. As he told me when we first met: >>You're not supposed to rape the drums, you make love to them as far as I'm concerned<<*”².



Indiferent ce element ne-am propune să analizăm din rândurile expuse³, vom ajunge la aceeași concluzie: repetitivitatea aproape obsedantă, însoțită de mici „înflorituri”, este principalul indicator al individualității lui Billy Higgins. Întâi, pentru a purcede investigația, ne vom „năpusti” asupra ride-ului, formulând următoarele idei: formulele cele mai des utilizate de către baterist sunt cele care plasează pătrimea doar pe timpul întâi, sau (în celălalt caz) pe primul și pe al doi-lea timp, spațiile rămase dezgolate fiind acoperite cu optimi

¹ <https://www.bluenote.com/artist/billy-higgins/>

² <https://www.theguardian.com/news/2001/may/07/guardianobituaries.johnfordham>

³ 02:48, 00:09, 03:05 - <https://www.youtube.com/watch?v=nzkd-N6UrYE> („Three Bags Full” – *Takin' Off*, Herbie Hancock).

- motivația din spatele acestei relatări se bazează pe numărarea situațiilor în care ne confruntăm cu aceste dispoziții; menținerea unui anumit ritm se poate întinde pe mai multe măsuri, timp în care se produce o acumulare bazată pe reluarea chinuitoare a aceleiași idei.

Fusul participă la ison, dimpreună cu ride-ul, accentuând timpii doi și trei din fiecare măsură. Din punctul de vedere al celorlalte membre, rămase încă necercetate, măsura pare a fi mai iute 6/4 decât 3/4, presupțiie confirmată atât de toba mare (aceasta punctează timpul întâi, din două în două măsuri), cât și de toba mică, prin rememorarea, reformularea ideii – cu tot cu dezvoltarea prin adăugare, omisiune, schimbare de sonorități – o dată la două măsuri.

Cea de-a doua imagine ce are menirea de a ne aduce mai aproape de „grai”-ul lui Billy Higgins este extrasă din piesa „Secret Love” (albumul fiind *Slow Drag*)¹. În ambele exemple sesizăm loviturile de teapa celor care alcătuiesc un tremolo – lungi, compuse din mai multe sărituri ale bățului din membrană în sus și apoi iar în jos, grație atracției gravitaționale -, ceea ce a căpătat denumirea de „crush rolls”.



Dintre caracteristicile lui Billy Higgins se impune faptul că toba mică (fără a fi o generalizare) ține locul optimilor care lipsesc din pattern-ul de swing al cinelului². În general, cu mici excepții (iar acelea identice, formulele prin care se abate de la regulă fiind doar câteva, similare, vezi m. 10-11), cinelele care participă la acompaniament nu

¹ Albumul îi aparține lui Donald Byrd (00:47, 01:33 - <https://www.youtube.com/watch?v=1wEriQVVsu0>).

² În dialogurile toboșarului nostru cu solistul adesea ne confruntăm cu 'end of 1 și 'end of 3 (englezescul de la „a doua jumătate a...”). Aceste părți de timp slabe „încolțesc” pe timpii marcați de către cinel printr-o pătrime. Acest lucru se traduce prin încărcarea cu optimi a ritmului.

se abat de la funcția care le-a fost hărăzită, altfel spus, de la continuitatea pulsației¹. Toba mare joacă un rol secund, fiind responsabilă cu anticipațiile timpului întâi al măsurii următorului ciclu de patru, opt bare, sau cu tensiunile generate de down-beat-uri.

*

În încheiere, cutez a întări ideea din primele pagini ale acestei scrieri conform căreia fiecare dintre acești muzicieni reprezintă un veritabil altoi pe trunchiul deja existent al tradiției moștenite din trecut. Nu mai puțin adevărată este contribuția fiecăruia la evoluția cântului la acest instrument, prin deschiderea către noi orizonturi muzicale. Având tipologii diferite, ceea ce le este comun este dăruirea, ancora aruncată în „marea trecutului” (având o sferă de influență identică), bucuria de a cânta, voința puternică, efortul considerabil și susținut depus înspre a se perfecționa - cu precădere în anii tinereții -, tendința către desăvârșire pe plan artistic/uman, trăsături cărora li se poate adauga observația că îi putem admira pe toți aceștia atât ca sidemani, cât și ca lideri. De sub toate acestea s-a ivit personalitatea proprie, vocea fiecăruia făcându-se auzită posterității.

Bibliografie:

Notes and Tones: musician-to-musician interviews - Arthur Taylor
Miles: The Autobiography - Miles Davis, Quincy Troupe

Sitografie:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Dameronia>
https://en.wikipedia.org/wiki/Philly_Joe_Jones
https://www.drummerworld.com/drummers/Philly_Joe_Jones.html
<https://phillyjoejones.jazzgiants.net/biography/>
<https://www.youtube.com/watch?v=7x5bAyLvoE>
<https://www.britannica.com/biography/Philly-Joe-Jones>
https://www.drummerworld.com/drummers/Roy_Haynes.html

¹ Cu toate acestea, din perspectiva fusului, această remarcă poate fi combătută prin întreruperea mersului specific, atenția fiind direcționată către elementele care creează tensiune, bunăoară toba mare, așezată pe timpii doi sau patru. Un alt argument s-ar putea referi la excomunicarea acestui element pe o bună perioadă de timp, urmărindu-se ideea de contrast.

<https://www.youtube.com/watch?v=XbCN2N6uf4Y>

https://www.youtube.com/watch?v=ngEOx_j4uX8

<https://www.youtube.com/watch?v=vXUPhR5HQLU>

<https://www.arts.gov/honors/jazz/billy-higgins>

<https://www.bluenote.com/artist/billy-higgins/>

<https://www.theguardian.com/news/2001/may/07/guardianobituaries.johnfordham>

SUMMARY

Constantin - Iulian Nicolau

Emblematic characters in jazz percussion, up to 1970

Erasmus stated that „man is not born, but made man” and in relation to this, the present study wants to bring people near to some of the most representative jazz percussion artists. This initiative is possible thanks to my own transcriptions and performances. One can say it is a personal „canonic list” but the author’s expectation is that the readers are stimulated for further research in order to have a complete perspective over jazz and the role of percussion in improvised music.