

PETRU POPESCU

Jazzul 1970

Miercuri seara ne așteptam la formația lui Bill Evans. Firește, mai cu seamă la Bill Evans, omul care a colaborat la cvintetul lui Miles Davis, care a fost descris ca un „romantic al avangardei pianistice”, unul din rarii jazzmeni albi primit în cele mai exclusiviste cercuri de hard-bop, pianistul care, participând la dezvoltarea așazisului jazz cult (e aici o oarecare contradicție în termeni, pe care specialiștii încă n-au clarificat-o) a creat combinații armonice noi și fermecătoare, bazate pe o remarcabilă cultură a combinațiilor mai vechi. Eram foarte curioși să vedem ce va cânta la București (mai cu seamă pentru că, uneori, am avut impresia că unii jazzmeni, poate nesiguri de publicul românesc, au cântat aici bucăți mai „populare”), și foarte curioși să-i auzim colegii. Echipa care ne fusese promisă era relativ tânără. Ni s-a explicat foarte obscur că Bill Evans nu a mai putut cânta la București, și ni s-a oferit „combo“-ul lui Earl Hines. Fie și Earl Hines, „eliberatorul pianului”, iată un jazzman la fel de important, și căruia, indirect, îi e îndatorat și Evans, cu toate diferențele de stil atât de mari. Însă nu mai aveam de-a face cu tineri, ci cu bătrâni în toată regula. La pian, într-un smoking violaceu, care amintea de o celebră costumație a lui Duke Ellington, Earl Hines ne-a dat o performanță bună, ne-a dat conștiința că avem într-adevăr de-a face cu un „conte”. Totuși, n-am plecat deplin mulțumiți.

Ascultându-l, încercam (și izbuteam de cele mai multe ori) să regăsim în el muzicianul care a înregistrat celebrul disc „Two Deuces”, cu Armstrong, și (de ce să n-o spunem?) încercam să regăsim în el urma lui Armstrong. Earl Hines a cântat în „Hot Five-ul” lui Armstrong, și, inspirân-

du-se din stilul de trompetist al lui Armstrong, a creat „the trumpet-piano style”, o manieră pianistică de imens succes, care multă vreme a fost imitată în lumea întreagă. Astfel a apărut în mijlocul celui de-al treilea deceniu (epoca „Chicago” a stilului „New Orleans”), un nou jazz pianistic, conceput de Earl Hines, care la început nici nu făcea altceva decât să însoțească melodia lui Armstrong cu puternicele octave ale mâinii drepte. „Pianul care evocă o trompetă” a devenit o tradiție care a alimentat apoi pe Mary Lou Williams, pe Teddy Wilson, pe Nat „King” Cole, pe Thelonius Monk, pe Bud Powell. Multă vreme, tendința lui Hines a concurat cu succes „pianul pianistic” și autoritatea, (strivitoare totuși), a lui Art Tatum. Prin muzica lui Earl Hines, funcția ritmică a pianului a fost aprofundată și îmbogățită astfel, încît efectul melodic al pianului a crescut și pianistul s-a decupat tot mai mult pe fondul formației. Pe vremea lui „Hot Five”, substanța jazzistică a formației o constituia improvisația colectivă a vechilor, ilustrelor orchestre din New Orleans; însă — mai ales prin atitudinea lui Hines — individualitatea muzicală, „solismul”, începea să se reliefeze tot mai mult pe fondul improvisației colective. O asemenea atitudine față de solist, și față de ideea că orice membru al formației poate fi solist, a facilitat colaborările celebre ale lui Hines cu mari figuri, între care cităm pe Charlie Parker și Dizzy Gillespie (care au cântat în 1943, în orchestra lui Hines, la puțin timp după ce deveniseră vestitul cuplu inserapabil).

Concertul formației lui Earl Hines a fost un concert de mari profesioniști, care și dintr-o bucată banalizată cum e „Caravana” pot sculpta efecte extraordinare. Dar am resimțit mereu o reticență pe care nu mi-o puteam

explica (și s-ar putea foarte bine să fie numai rezultatul unor prejudecăți). Întii, starea psihologică creată de faptul că te aștepti la un artist și ți se oferă altul. Apoi, umbra lui Satchmo care a plutit adesea peste repertoriul formației. (Cînd Hines a cîntat din gură, am avut impresia că e Armstrong, și nostalgicul fior al lui „Hot Five” a străbătut sala). O asemenea umbră e prestigioasă, firește, dar tocmai de aceea a conferit formației de față un aer vag trist, vag abandonat. Am mai avut și impresia că Hines nu e prea la largul său conducînd un „combo” (lucru posibil la urma urmei pentru un muzician care din 1928 pînă în 1948 a condus mereu **big bands**, căci **big band**-ul poate marca pe toată viața). Intențiile lui Hines, starea lui sufletească, se aveau către formația mare, care a fost strălucirea lui, și nu-l ajutau decît trei muzicieni, dintre care doi (Larry Richardson și Richie Goldberg) erau în mod evident bătrîni. Apoi a mai fost și penibila stare tehnică a microfonului de lîngă pian. Larry Richardson la bas a fost bun, modest, cuminte, un artist rutinat, consumat, de mare tinută. Dar dacă ne amintim că el ține locul lui Pops Foster, celebrul „all-time”, care acum opt ani (în vîrstă de șaptezeci!) făcea minuni, sîntem mai puțin satisfăcuți. Onorabil a fost Richie Goldberg la baterie. Foarte bun, virtuoz, puternic, tînăr, și comportîndu-se ca o vedetă, a fost la saxofon Haywood Henry. Cîntărețea Marva Josie a fost o plăcută surpriză: o voce frumoasă și sălbatică, puțin coruptă, e drept, de textele cîntecelor și de maniera cam comercială, dar ajungînd uneori la acea puritate și disperare de „street cry” și „field holler” care duc cu gîndul la „Ma” Rainey ori Bessie Smith.

Revenind la Earl Hines, trebuie să spunem că ne-a cucerit, ca să zicem așa, prin trecutul său. A cîntat bine, egal, fără greșală, meșteșugar serios, adevărat jazzman, a cărui viață întreagă nu a fost decît jazz. Cu atît mai mult era greu după o viață întreagă de jazz să-și dezvăluie toate calitățile la București în numai două ore de concert. Prețioasă a fost în fond melancolia pe care a răspîndit-o în noi. Ne-a adus aminte de atîția mari jazzmeni cu care a cîntat, de la care a învățat, pe care i-a format. Pentru cine cunoaște jazz-ul, pentru cine a iubit jazz-ul în forma lui mai veche — sinceră, patetică, spontană, „neagră”, Earl Hines a fost o seară de mari amintiri, de mari adevăruri. Adevăruri care se confirmă și, în același timp, se sfîrîmă, iată senzația turbătoare, paradoxală, a acestui concert. Totul este și nu este, totul e la fel, dar totul s-a schimbat. Și rămîne artistul, crucificat pe instrumentul lui, eroic în incapacitatea lui de a opri timpul. Vedeam mîinile lui Earl Hines, care au mitraliat ne-bunește atîtea pianuri minunate, vedeam cum bate cu piciorul drept un ritm neobosit, ritmul inimii lui, ritmul vieții lui, pas după



Gerry Mulligan și Dave Brubeck

pas pe drumul lung și greu al artei lui. A fost, mai mult decît artistic, un concert moral, și am plecat din sală cu o pioasă stringere a sufletului. Forța de evocare a concertului ne-a spus iar cît de bogat e jazz-ul, atît de bogat încît, ca orice artă mare, aproape nu poate fi cunoscut. Dar, cîți mari jazzmeni am văzut la București? Din jungla fremătătoare, luxuriantă, barocă, unică a jazz-ului, cîte păsări orbitoare s-au oprit și la noi? Numai prin numele lui, Earl Hines justifică tăcerea emoționată a sălii scaldate în noțele de acum două și trei decenii, timpul cînd omenirea era tînără și nepăsătoare și stridentă ca un strigăt de trompetă.



Putem spune că vineri am fost cu adevărat norocoși. Dar vineri am ascultat alți oameni, altă epocă, alt jazz, și comparația între cele două e o greșală. Pe scenă a urcat o formație îmbrăcată izbitor (în stilul floral al coastei de vest, mama exploziei „hippy”), care a cîntat admirabil și teribil de juvenil (deși Brubeck are cincizeci de ani bătuți, iar Mulligan îi împlinește la anul). În orchestră era un singur cîntăreț de culoare, drums-man-ul Alan Dawson, care de altfel cînta într-o manieră foarte albă (culoarea orchestrei e în clipa de față alt semn al transformării prin care trece jazz-ul). A fost fantastic, a fost de neuitat. Dar a fost jazz cu adevărat? Delirul de tehnicitate, elevația muzicii și a interpretării, disciplina științifică a formației, „intelectualitatea” ei pot face pe mulți să declare că nu e jazz adevărat (asemenea declarații pot face mai cu seamă iubitorii de discuri

din timpurile de glorioz pionierat; unii declară chiar că jazz-ul nu mai e jazz, din clipa în care își pierde „negritudinea“, și consideră că starea de analfabetism a jazzman-ului vagabond era o mai bună garanție a autenticității jazzistice decât tendința mai nouă de a studia, admira și prelucra pe Stravinsky, Milhaud, Wolpe, ori Schönberg). Brubeck a studiat cu Milhaud (Milhaud a fost un maestru și pentru alți promotori ai progressive-jazz-ului, între care aranjorul apreciat Pete Rugolo), și cu Schönberg (il interesa dodecafonismul, ceea ce multă lume consideră că e absurd pentru un jazzman, căci sistemul prea complex și formal al dodecafoniei lasă prea puțin spațiu, ba chiar deloc, în care să se poată manifesta improvizatia, și orice țîșnire neașteptată a subconștientului). E un artist de o exemplară capacitate intelectuală și de o cultură muzicală ongolioasă. Mai e și pianist, și pianul are o poziție specială în cadrul instrumentelor de jazz: pe de o parte, jazz-ul, prin ragtime, s-a născut la pian, dar pe de altă parte, pianul a fost mult timp absent din jazz, în principal pentru că jazzmenii n-aveau cum să care pianul după ei în timpul defilărilor lor muzicale pe străzile din New Orleans; pe deasupra, pianul e refractar la unele tratamente specific jazzistice ale materiei sonore. Or, unii cred că pianul, participând mai viu decât alte instrumente la „simfonizarea“ jazz-ului, e pe cale să trădeze, ori a și trădat jazz-ul. Brubeck se îndepărtează adesea de jazz-ul veritabil către un fel de romantism. Aceste elemente și altele au trezit afirmația că Brubeck ar fi exterior jazz-ului. S-a discutat ani de zile, fără rezultat decis, dacă Brubeck are sau nu are swing. Toate acestea au contribuit să facă din el un personaj cu totul special al muzicii americane. Incontestabilul lui talent l-a împus mai mult decât apartenența la fenomenul jazzistic. (Leonard Feather a făcut odată un sondaj în medii de jazz pentru desemnarea celui mai apreciat muzicant: a câștigat Brubeck cu 37 de voci, înaintea lui Armstrong — 31, și a lui Chet Baker — 28). Ceea ce îl salvează pe Brubeck ca jazzman (căci valoarea lui în muzică e deasupra oricărei discuții) e faptul că, deși „construiește“ și are o tehnică foarte particulară, nu a uitat să improvizeze, și e capabil de acea osmoză unică cu partenerii pe care o reclamă jazz-ul (vezi vestita lui colaborare cu saxofonistul său alto Paul Desmond). Și mai are forța de a topi într-o bogată vină personală influențele „culte“, deformându-le de cele mai multe ori într-altfel, încît nu mai pot fi recunoscute, pentru a le împodobi cu propriile lui emoții. Emoționalitatea îl mîntuie de excesul intelectual, și, rămînînd la fel de „deștept“, mișcă orice public. Dave Brubeck are și o mare importanță în consolidarea „combo“-ului, căci el a înțeles foarte bine și a și recomandat „integrarea“, și însuși a declarat că „ceea ce e important în jazz-ul de

menținerea vie în sufletul muzicienilor a sentimentului că aparțin unui grup. Jazz-ul care contează cu adevărat trebuie să fie susținut de un sentiment al comunității“. (Și formația pe care am auzit-o vineri beneficia de o asemenea excelentă gîndire jazzistică). Membrii formației lui erau în mod clar supuși unei asemenea perspective a jazz-ului: formidabilul Alan Dawson, melodic și muzical *au possible* și perfectul Jack Six, al cărui contrabas egala uneorii pianul. Iar Dave Brubeck însuși a fost rapid și tare ca o locomotivă atomică. Capul gri, leonin, părea gata să lovească pianul, iar mîinile se înfîngeau în claviatură ca niște ciocuri rapace. Nu am văzut niciodată un mai impresionant fenomen de forță virilă, de cunaj, de superbie. Fiecare linie a personajului, fiecare gest, fiecare detaliu fizic și vestimentar vorbea de o personalitate originală și fierbinte. Nu Brubeck aparține jazz-ului, ci jazz-ul părea proprietatea lui Brubeck. Și totuși, curios (ori poate nu atât de curios), muzica me-a pătruns mai mult cînd era mai veche, mai cunoscută, mai simplă, și colosalele calități ale formației se reliefa mai mult pe cite-un ecou poetic al jazz-ului tradițional.

Lingă Brubeck, în pantaloni de antilopă, cămașă albastră, vestă de cowboy, cu părul blond lucitor, fluturînd după ultima modă, subțire, pînînd de optsprezece ani în deschiderea scenei, oaspetele: Gerry Mulligan, care a cîntat saxofon bariton în celebra orchestră „Capitol“ a lui Miles Davis, a dezvoltat aspectul *cool* al saxofonului bariton; saxofonist, aranjor, compozitor, șef de orchestră, a influențat serios mișcarea West Coast cu un cvartet celebru, fără pian, dar a condus și formații mari, pe cît se pare cu multă plăcere personală: dar despre Gerry Mulligan se pot spune atîtea lucruri prestigioase și adevărate încît e inutil să mai insistăm. A fost foarte bun, senzațional, fugar, ingenios, și totuși dominat de Brubeck.

Am plecat gîndindu-ne la acest paradox fericit al jazz-ului: iată o artă elevată, savantă, complicată, care reușește totuși să aparțină maselor. „Din toate formele de artă care există azi, jazz-ul e cu siguranță singura care a știut să împace libertatea individului cu exigențele coeziunii colective“ afirma însuși Brubeck, care are o remarcabilă capacitate de teoretician al situației de azi a jazz-ului. Așa e, și aceasta este forța jazz-ului, acesta e viitorul lui, neamenințat de nici o criză, spre deosebire de alte arte, cu moștenire glorioasă și faimă străveche.

