

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

TEZĂ DE DOCTORAT

SPECIALITATEA 653.01 MUZICOLOGIE (CREAȚIE)

Conducător de doctorat:
BUNEA DIANA
PROFESOR UNIVERSITAR, DR.

Doctorand:
SOCICAN IGOR

CHIȘINAU, 2024

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: [780.8:780.614.335]:78.036.9(043)

TEHNICI ȘI PROCEDEE DE INTERPRETARE
LA CONTRABAS ÎN PRACTICA JAZZISTICĂ
(ANII 1920 – PREZENT)

SPECIALITATEA 653.01 MUZICOLOGIE (CREAȚIE)

Doctorand: _____

Socican Igor

Conducător de doctorat: _____

Bunea Diana, dr., prof. univ.

CHIȘINAU, 2024

© Socican Igor, 2024

CUPRINS

Adnotare	5
Annotation	6
Аннотация.....	7
INTRODUCERE	8
1. CONTRABASUL ÎN CONTEXTUL MUZICII ACADEMICE ȘI AL JAZZULUI CLASIC.....	19
1.1. Contrabasul în muzica academică: privire retrospectivă	19
1.2. Arta contrabasului în jazzul clasic (stilurile <i>New Orleans, Chicago, Swing</i>).....	25
1.3. Concluzii la Capitolul 1.....	44
2. TEHNICI SPECIFICE DE INTERPRETARE LA CONTRABAS ÎN JAZZUL MODERN	46
2.1. Rolul <i>walking bass</i> în dezvoltarea stilurilor de jazz (<i>Bebop, Cool jazz, Hard bop</i> ș.a.)	46
2.2. Îmbinarea procedeelelor melodice, ritmice și de acompaniament: <i>Slap și Drumming Bass</i>	64
2.3. Concluzii la Capitolul 2.....	75
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	78
BIBLIOGRAFIE.....	81
ANEXE	
Anexa 1. Lista abrevierilor	90
Anexa 2 Componenta practică a tezei de doctorat.....	92

ADNOTARE

Socican Igor. Tehnici și procedee de interpretare la contrabas în practica jazzistică (anii 1920 – prezent). Teza de doctor în arte, specialitatea 653.01 Muzicologie (creație). Chișinău, 2024.

Structura tezei: introducere, 2 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 127 de titluri, 80 pagini ale textului de bază, figuri, tabele, exemple muzicale, anexe.

Cuvinte-cheie: *Bebop, Chicago, Cool jazz, contrabas, drumming bass, Hard bop, interpretare, jazz, New Orleans, repertoriu, slap, Swing, walking bass.*

Domeniul de studiu: arta muzicală, istoria și teoria interpretării instrumentale.

Scopul cercetării constă în fundamentarea științifică a tehnicilor și procedeelelor de interpretare la contrabas a muzicii de jazz și determinarea rolului acestora în context interpretativ. Scopul propus condiționează următoarele **obiective:** urmărirea parcursului istoric al contrabasului, în muzica academică și jazz; evidențierea unor personalități ce au marcat dezvoltarea contrabasului, în muzica jazz; descifrarea și analiza unor creații din repertoriul jazzistic, relevante tematicii tezei; caracterizarea particularităților și rolului tehnicilor și procedeelelor de interpretare la contrabas a muzicii jazz din perspectivă diacronică-stilistică; implementarea în practica artistică a procedeelelor și tehnicilor de interpretare specifice contrabasului de jazz.

Noutatea și originalitatea științifică constă în crearea unei viziuni complexe asupra fenomenului artistic al contrabasului, prin caracterizarea teoretică și demonstrarea practică a particularităților tehnicilor de interpretare a muzicii jazz la acest instrument. Pentru prima dată au fost sistematizate procedeele interpretative specifice contrabasului, caracteristice stilurilor de jazz vizate, în baza analizei artei unor muzicieni celebri.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic este determinată de introducerea în circuitul artistic a unui repertoriu reprezentativ transcris de autor, prezentat în cadrul componentei practice, într-un concept interpretativ original, realizat din perspectiva cercetării teoretice. În cadrul recitalurilor a fost scos în evidență specificul tehnicilor de interpretare la contrabas, potențialul artistic al instrumentului solo sau în diverse componente instrumentale, în diverse contexte stilistice.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele studiului teoretic și ale componentei practice a tezei pot servi drept suport pentru cercetări ulterioare în domeniu; pot fi incluse în procesul didactic, la discipline precum *Instrument special, Ansamblu de jazz, Orchestră de jazz, Stilistica muzicii jazz, Teoria și practica jazzului, Istoria muzicii jazz, Practica de descifrări* ș.a.; pot fi utile muzicienilor în procesul de pregătire pentru evoluările concertistice.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării au fost prezentate la manifestări științifice naționale și internaționale, fiind aprobate în cadrul comunicărilor la 5 conferințe științifice, fiind reflectate în 5 articole publicate. Reperele principale ale cercetării teoretice se regăsesc în componenta practică a tezei de doctorat, în cadrul a trei recitaluri desfășurate pe scena Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și într-un șir de concerte, în cadrul unor diverse formații de jazz, pe scene prestigioase din republică. De asemenea, implementarea rezultatelor cercetării a avut lor și în cadrul activității didactice a autorului, în calitate de asistent universitar la AMTAP, titular al cursurilor de *Instrument special (Contrabas de jazz)* și *Teorie și practică a jazzului*.

ANNOTATION

Socican Igor. Double Bass Performance Techniques and Methods in Jazz Practice (1920s – present). Doctoral thesis in Arts, specialty 653.01 Musicology (creation). Chişinău, 2024.

Thesis structure: introduction, 2 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography comprising 127 titles, 80 pages of main text, figures, tables, musical examples, appendices.

Keywords: *Bebop, Chicago, Cool jazz, double bass, drumming bass, Hard bop, performance, jazz, New Orleans, repertoire, slap, Swing, walking bass.*

Field of study: musical arts, history and theory of instrumental performance.

The aim of the research is the scientific substantiation of jazz music performance techniques and methods on the double bass and determining their role within the performance context. This aim entails the following objectives: tracing the historical trajectory of the double bass in both academic and jazz music; highlighting key figures who influenced the development of the double bass in jazz music; transcribing and analyzing jazz repertoire works relevant to the thesis topic; characterizing the particularities and role of double bass jazz performance techniques and methods from a diachronic-stylistic perspective; implementing specific jazz double bass performance methods and techniques in artistic practice.

The scientific novelty and originality lies in creating a comprehensive overview of the artistic phenomenon of the double bass, through theoretical characterization and practical demonstration of the specific techniques for performing jazz music on this instrument. For the first time, performance methods specific to the double bass and characteristics of the examined jazz styles have been systematized, based on the analysis of the artistry of celebrated musicians.

The novelty and originality of the artistic concept stems from the introduction into the artistic circuit of a representative repertoire transcribed by the author, presented within the practical component through an original performance concept derived from theoretical research. The recitals highlighted the specific double bass performance techniques, the artistic potential of the instrument as a solo voice or within various instrumental ensembles, across diverse stylistic contexts.

Applicative Value of the work. The materials from the theoretical study and the practical component of the thesis can serve as a basis for future research in the field; can be incorporated into the educational process for courses such as *Principal Study (Instrument), Jazz Ensemble, Jazz Orchestra, Jazz Music Stylistics, Jazz Theory and Practice, History of Jazz Music, Transcription Practice*, etc.; can be useful for musicians preparing for concert performances.

Implementation of Scientific Results. The research results have been presented at national and international scientific events, approved through presentations at 5 scientific conferences, and reflected in 5 published articles. The main findings of the theoretical research are embodied in the practical component of the doctoral thesis, through three recitals performed at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts (AMTAP) and in a series of concerts with various jazz groups on prestigious stages within the republic. Furthermore, the research results have been implemented through the author's teaching activities, as an assistant lecturer at AMTAP, teaching the courses *Principal Study (Jazz Double Bass)* and *Jazz Theory and Practice*.

АННОТАЦИЯ

Сочикан Игорь. Техники и приемы игры на контрабасе в джазовой практике (1920-е годы – настоящее время). Докторская диссертация по искусствоведению, специальность 653.01 Музыкаведение (творчество). Кишинев, 2024.

Структура диссертации: введение, 2 главы, общие выводы и рекомендации, библиография из 127 наименований, 80 страниц основного текста, рисунки, таблицы, нотные примеры, приложения.

Ключевые слова: *Bebop, Chicago, Cool jazz, double bass, drumming bass, Hard bop, performance, jazz, New Orleans, repertoire, slap, Swing, walking bass.*

Область исследования: музыкальное искусство, история и теория инструментального исполнительства.

Цель исследования состоит в научном обосновании техник и методов исполнения джазовой музыки на контрабасе и определении их роли в исполнительском контексте. Поставленная цель обуславливает следующие задачи: прослеживание исторического пути контрабаса в академической и джазовой музыке; выявление ключевых фигур, повлиявших на развитие контрабаса в джазовой музыке; расшифровка и анализ произведений джазового репертуара, релевантных теме диссертации; характеристика особенностей и роли техник и методов исполнения джаза на контрабасе в диахронически-стилистическом аспекте; внедрение в художественную практику специфических методов и техник исполнения на джазовом контрабасе.

Научная новизна и оригинальность заключается в создании комплексного видения художественного феномена контрабаса посредством теоретической характеристики и практической демонстрации особенностей техник исполнения джазовой музыки на этом инструменте. Впервые систематизированы исполнительские методы, специфичные для контрабаса, характерные для рассматриваемых джазовых стилей, на основе анализа искусства известных музыкантов.

Новизна и оригинальность художественной концепции определяется введением в художественный оборот репрезентативного репертуара, транскрибированного автором, представленного в рамках практической составляющей в оригинальной исполнительской концепции, реализованной с точки зрения теоретического исследования. В рамках сольных концертов была подчеркнута специфика техник исполнения на контрабасе, художественный потенциал инструмента соло или в различных инструментальных составах, в разнообразных стилистических контекстах.

Прикладная ценность работы. Материалы теоретического исследования и практической части диссертации могут служить опорой для дальнейших исследований в данной области; могут быть включены в учебный процесс по дисциплинам, таким как *Специальный инструмент, Джазовый ансамбль, Джазовый оркестр, Стилистика джазовой музыки, Теория и практика джаза, История джазовой музыки, Практика расшифровки* и др.; могут быть полезны музыкантам в процессе подготовки к концертным выступлениям.

Внедрение научных результатов. Результаты исследования были представлены на национальных и международных научных мероприятиях, апробированы в рамках докладов на 5 научных конференциях, отражены в 5 опубликованных статьях. Основные положения теоретического исследования нашли отражение в практической части докторской диссертации, в рамках трех сольных концертов, состоявшихся на сцене Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств (АМТАР), и в серии концертов с различными джазовыми коллективами на престижных сценах республики. Кроме того, внедрение результатов исследования происходило в рамках педагогической деятельности автора, в качестве ассистента университета в АМТАР, преподавателя курсов *Специальный инструмент (Джазовый контрабас)* и *Теория и практика джаза*.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Domeniul interpretării muzicale la contrabas, cu o istorie bogată și o evoluție constantă, a cunoscut în ultimele decenii o creștere semnificativă a interesului pentru explorarea și dezvoltarea de noi tehnici și procedee. Această tendință reflectă dinamismul practicii muzicale contemporane și conferă o actualitate și relevanță deosebită cercetării dedicate acestui subiect.

Un aspect important care subliniază actualitatea temei îl constituie locul tot mai însemnat pe care-l ocupă astăzi contrabasul în diverse domenii și genuri muzicale, și în cadrul unor diferite formații interpretative. Depășind statutul de instrument de acompaniament, contrabasul își asumă tot mai frecvent rolul de protagonist în ansambluri muzicale clasice, contemporane și de jazz. Această schimbare de paradigmă impune o perfecționare și adaptare continuă a tehnicilor și procedeelelor de interpretare, pentru a răspunde exigențelor și provocărilor noilor contexte muzicale.

Actualitatea și importanța cercetării este accentuată și de necesitatea promovării creativității în practica artistică, reflectând, pe de o parte, necesitatea relevării raporturilor și interacțiunilor dintre tradiție și inovație în arta de interpretare la contrabas, iar pe de alta, scoaterea în evidență a impactului acestor procese asupra dezvoltării și diversificării repertoriului. Prin explorarea unor noi opțiuni și posibilități interpretative, cercetarea va contribui la îmbogățirea repertoriului pentru contrabas.

Scopul cercetării constă în fundamentarea științifică a tehnicilor și procedeelelor de interpretare la contrabas a muzicii de jazz și determinarea rolului acestora în context interpretativ. Studiul realizat conține descifrări și analize aprofundate a unui repertoriu de jazz reprezentativ pentru tematica abordată. Scopul propus condiționează următoarele **obiective**:

1. urmărirea parcursului istoric al contrabasului, în muzica academică și jazz;
2. evidențierea unor personalități ce au marcat dezvoltarea contrabasului, în muzica jazz;
3. descifrarea și analiza unor creații din repertoriul jazzistic, relevante tematicii tezei;
4. caracterizarea particularităților și rolului tehnicilor și procedeelelor de interpretare la contrabas a muzicii jazz (*walking bass line, slap, drumming bass* ș.a.) din perspectivă diacronico-stilistică;
5. implementarea în practica artistică a procedeelelor și tehnicilor de interpretare specifice contrabasului de jazz.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic a tezei este determinată de introducerea în circuitul artistic a unui repertoriu reprezentativ transcris de autor, prezentat în cadrul componentei practice, într-un concept interpretativ original, realizat din perspectiva cercetării

teoretice. În cadrul recitalurilor a fost scos în evidență specificul tehnicilor de interpretare la contrabas, potențialul artistic al instrumentului solo sau în diverse componente instrumentale, în diverse contexte stilistice. Pentru prima dată au fost sistematizate procedeele interpretative specifice contrabasului, caracteristice stilurilor de jazz vizate, în baza analizei artei unor muzicieni celebri. Componenta practică a tezei este validată prin trei recitaluri organizate la AMTAP, fiind înregistrate și disponibile în variantele DVD și on-line.

Primul concert, ce a avut loc la 8 august 2020, s-a axat pe componența de trio și duet: Igor Socican, contrabas și chitară, Petru Hăruță, trompetă și Nicolae Andrus, pian. Repertoriul a inclus piese reprezentative, precum: *Work Song* de Nat Adderley – interpretată în varianta trio, unde rolul contrabasului a fost esențial pentru susținerea ritmică și armonică; *Tears for Pachelbel* – o recontextualizare a lucrării lui Johann Pachelbel (1653-1706) *Canon in D dur*, combinată cu piesa lui Eric Clapton (1945) *Tears in Heaven*; *Take Five* de Paul Desmond (1924-1977) și *Mack the Knife* de Kurt Weill (1900-1950), aranjamente în care contrabasul, prin exploatarea resurselor sale tehnice și expresive, generează o textură ritmică elaborată, accentuând pregnanța afectivă a discursului. Piesa *Come Together & So What* reprezintă o sinteză muzical-stilistică dintre piesa grupului *The Beatles* și cea a lui Miles Davis, care a scos în evidență capacitatea contrabasului de a „traversa” stilurile muzicale și a oferi o punte între genurile *jazz* și *rock*.

Cel de-al doilea concert a fost susținut de autorul tezei la 30 ianuarie 2022, în duet cu pianistul Veaceslav Dașevschi. Repertoriul acestui concert a constat dintr-o selecție de standarde de jazz, precum: *Blue Monk* și *I Mean You* de Thelonious Monk, lucrări în care contrabasul a oferit o temelie ritmică profundă și o linie melodică armonizată cu intervențiile pianului; *St. Thomas* de Sonny Rollins și *My Funny Valentine* de Richard Rodgers, care au demonstrat abilitatea contrabasului de a funcționa atât ca instrument ritmic, cât și ca instrument solistic, reușind să mențină tensiunea și dinamismul în dialogul muzical; *No Blues* de Veaceslav Dașevschi și *Little Sunflower* de Freddie Hubbard – două piese în care tehnica specifică de interpretare la contrabas a conferit profunzime și flexibilitate texturii muzicale.

Cel de-al treilea concert – 24 aprilie 2023 – a fost un recital solo, care a inclus lucrări din repertoriul jazzului clasic și aranjamente realizate de autorul tezei: *Things Ain't What They Used to Be* de Mercer Ellington și *Goodbye Pork Pie Hat* de Charles Mingus au evidențiat nuanțele expresive ale contrabasului ca instrument solistic; *Pink Panther* de Henry Mancini și *Norwegian Wood* de *The Beatles* în care s-a urmărit explorarea unor texturi sonore specifice contrabasului și posibilitatea acestuia de a reda linii melodice complexe și emoționante; *All Blues* de Miles Davis și *You Don't Know What Love Is* de Don Raye și Gene de Paul, interpretate într-o manieră proprie baladelor jazzistice – profundă, plină de nuanțe subtile; *Can't Stop Running* de Adam Ben Ezra,

Vranjanka de Nenad Vasilic, *Walking In the City* de Lakis Tzimkas, în care s-au demonstrat în măsură deplină posibilitățile contrabasului în ce privește combinarea liniilor melodice cu elemente de percucie aplicate la corpul instrumentului.

Aceste recitaluri au determinat în mod esențial procesul de documentare și comprehensiune a evoluției tehnicilor interpretative la contrabasul de jazz. Diversitatea repertoriului, îmbinările stilistice și de gen precum și abordările inovatoare ale contrabasului ca instrument solistic sau de acompaniament, au servit drept bază pentru analizele interpretative și structurale realizate în cercetarea de doctorat.

Baza teoretică și metodologică. Pentru atingerea obiectivelor propuse în teza de față, au fost aplicate metode fundamentale, parvenite din istoria și teoria muzicii, bazate pe o analiză complexă a creațiilor muzicale. Au fost sintetizate metodele istorică, teoretică și a analizei interpretative, care au permis clarificarea aspectelor extramuzicale (sociale, culturale etc.) ale lucrărilor analizate, precum și a stilurilor în care se încadrau. De asemenea, utilizarea coordonată a acestora a permis stabilirea conexiunilor dintre cercetarea teoretică și aplicarea practică a procedeelelor și tehnicilor noi de interpretare la contrabas, conturarea unei viziuni cuprinzătoare asupra temei studiate și propunerea unor noi perspective interpretative.

În procesul de lucru asupra tezei au fost consultate un șir întreg de surse care se referă la mai multe domenii. Primul, și cel mai important, se referă la *istoria și teoria jazzului*, din care au fost selectate surse fundamentale pentru muzicienii și cercetătorii din domeniul contrabasului de jazz, ce oferă o gamă largă de informații și concepte care ne-au permis să aprofundăm cunoștințele despre rolul și funcția contrabasului în muzica jazz, să contextualizăm interpretarea și să explorăm noi direcții artistice. Dicționarele specializate oferă definiții precise ale termenilor tehnici, conceptelor muzicale și stilurilor specifice contrabasului de jazz. Enciclopediile muzicale au oferit o perspectivă mai amplă asupra istoriei muzicii jazz, a figurilor marcante și a evoluției genului, referindu-se și la manierele de interpretare individuală. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [58] este o sursă extrem de cuprinzătoare și în continuă actualizare, ce s-a dovedit a fi un instrument indispensabil pentru cei ce doresc să exploreze, să predea sau pur și simplu să acumuleze cunoștințe despre muzică. *Encyclopedia Britannica* [51] se remarcă prin articolele sale editate cu acuratețe, care acoperă o gamă largă de subiecte majore, fiind o platforma pentru cercetare și un punct de referință valoroasă de consultat pe parcursul procesului de studiere și cercetare.

Cercetătorul clujean Oleg Garaz, în lucrarea *Jazzul ca subcultură universală* [7] explorează rolul jazzului ca fenomen cultural global care transcende granițele naționale și lingvistice. Teza sa, conform căreia jazzul a evoluat de la o muzică afro-americană cu rădăcini în sudul Statelor

Unite la o formă de artă universală apreciată de oameni din toate colțurile lumii, ne-a fost utilă în stabilirea caracteristicilor stilurilor, în raport cu repertoriul pentru contrabas descifrat. Manualul *Istoria muzicii de ușoare și jazz* semnat de cercetătoarea Victoria Tcacenco oferă o retrospectivă vastă asupra genurilor muzicale de estradă și jazz, analizând evoluția lor de-a lungul timpului, stilurile diverse și figurile marcante [17].

Autori precum Joachim-Ernst Berendt, figură importantă în domeniul jazzului, critic muzical, producător de discuri german (*Die Story des Jazz*, [32]) și Ted Gioia, critic muzical și autor american (*The History of Jazz* [54]), propun o istorie completă și captivantă a jazzului pe parcursul secolului al XX-lea, de la origini până în prezent. De asemenea, în aceeași ordine de idei, se înscrie și lucrarea fundamentală a istoricului de jazz american Ira Gitler, *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*, în care am găsit materiale importante referitoare la perioada crucială a anilor 1940, când muzica jazz a trecut de la *era swing* la stilul *bebop* și care ne-au fost utile în elaborarea compartimentelor referitoare la tehnicile de contrabas specifice acestor stiluri. Autorul explorează inovațiile stilistice și armonice care au definit stilul *bebop*, comparându-le cu *swingul* tradițional [55].

Și lucrarea *Jazz Styles: History and Analysis*, semnată de Mark Gridley, un alt important autor în domeniu, ne-a fost de un real folos în studierea, identificarea și analizarea diferitor stiluri de jazz ce au apărut de-a lungul istoriei genului. Autorul îmbină atât o examinare istorică a evoluției jazzului, cât și o analiză muzicală a elementelor-cheie ale fiecărui stil [57]. Cartea lui Albert McCarthy, *Big Band Jazz* [67] este o examinare amplă a erei marilor orchestre de jazz. Tematic, conținutul volumului se concentrează pe muzica interpretată de orchestre ample, cunoscute sub numele de *big bands*. Lucrarea urmărește o abordare cronologică, analizând originile, evoluția, influența și destinația *big bandurilor*. *A History of Jazz Music 1900-2000* [82] de Piero Scaruffi este o cercetare cuprinzătoare care explorează evoluția genului de la origini la sfârșitul secolului al XX-lea și acoperă o perioadă largă, de la apariția timpurie a jazzului, la sfârșitul secolului al XIX-lea, până în anii '90 ai sec. al XX-lea .

The Jazz Theory Book [64] de Mark Levine este una din sursele de referință, ce conține o expunere detaliată a teoriei muzicii jazz, considerată a fi una fundamentală în domeniu; diverse teze din această sursă au fost utilizate în special, în analizele pieselor descifrate, dar și în alte contexte, pe parcursul tezei. Mark Levine include o gamă largă de subiecte, de la elementele de bază ale teoriei muzicii până la concepte avansate specifice jazzului.

De asemenea, și lucrările unor autori precum Nicolae Gîscă [8], Werner Claude [95], Svetlana Amirhanova [98], Tatiana Berezovicova și Veaceslav Dașevschi [99], Igor Brill [100], Leonid Pereverzev [120], Winthrop Sargeant [122], dedicate problemelor teoriei jazzului ne-au

oferit o bază solidă pentru analiza unor elemente structurale ale discursului muzical jazzistic precum armonia, ritmul, melodia și forma muzicală.

Un loc aparte în cadrul bibliografiei studiate pe parcursul elaborării tezei îl ocupă materialele biografice, printre care remarcăm *The Biographical Encyclopedia of Jazz* [52], de Leonard Feather și Ira Gitler, care profilează peste 3.300 de muzicieni de jazz din întreaga lume, oferind informații detaliate despre viața și cariera lor. Enciclopedia prezintă și un șir de muzicieni de jazz mai puțin cunoscuți, oferind o perspectivă completă asupra lumii jazzului. Autobiografia celebrului jazzman american Miles Davis [46], scrisă în colaborare cu Quincy Troupe, care ne oferă o perspectivă unică asupra vieții și carierei unuia dintre cei mai de influență muzicieni de jazz. Cartea prezintă o privire detaliată asupra evoluției jazzului, de la *bebop* la *fusion*, reflectând colaborările cu „legende” precum Charlie Parker și John Coltrane, subliniind rolul de frunte pe care M. Davis l-a jucat în evoluția genului.

Cartea lui Rob Palmer, *Mr. P.C. The Life and Music of Paul Chambers* [72], este o biografie detaliată și captivantă a lui Paul Chambers, un titan al contrabasului de jazz, în care găsim o descriere amplă a vieții sale personale și profesionale, bazată pe interviuri cu membrii familiei, prieteni și colegi din domeniul muzical. Autorul, fiind el însuși contrabasist, analizează detaliat stilul și contribuțiile muzicale ale lui P. Chambers, evidențiind importanța sa în dezvoltarea aspectelor armonice ale jazzului.

Cel de-al doilea domeniu fundamental, esențial în procesul de elaborare a tezei de față a fost cel legat de *istoria și teoria artei de interpretare la contrabas*. Una din cercetările de referință este lucrarea lui Friedrich Warneke, contrabasist și profesor german, intitulată *Ad Infinitum: Der Kontrabass, seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung der Kontrabassspiels* [94]. Fiind publicată în 1909, aceasta prezintă o bogată sursă de informații despre istoria contrabasului, până la acel timp. Autorul reunește detalii despre evoluția instrumentului, biografii ale unor contrabasiști renumiți și oferă o retrospectivă valoroasă asupra istoriei contrabasului din secolul al XIX-lea. Pe lângă istoria contrabasului, autorul abordează probleme legate de interpretare și propune soluții pentru îmbunătățirea calităților profesionale la acest instrument. Este important să menționăm și faptul că F. Warneke oferă o retrospectivă detaliată asupra evoluției construcției contrabasului de-a lungul timpului, de la instrumentele predecesoare timpurii până la contrabasul modern. Studiul include de asemenea și o analiză a repertoriului muzical pentru contrabas, evidențiind compozitori și piesele importante, identificând problemele tehnice comune cu care se confruntă contrabasiștii și propunând soluții practice pentru a le depăși. O altă sursă – *Geschichte des Kontrabasses* [75] de Alfred Panyavsky – explorează istoria contrabasului, de la origini până la mijlocul secolului al XX-lea. Această carte este considerată o

referință esențială în domeniul organologiei, oferind o retrospectivă asupra evoluției instrumentului, a tehnicilor de interpretare și a rolului său în diverse genuri muzicale.

O lucrare fundamentală, ce ne-a servit drept reper esențial în elaborarea tezei, este cea semnată de John Goldsby, cunoscut contrabasist american, critic de jazz, profesor la Conservatorul din Maastricht, Olanda. Cercetarea sa *The Jazz Bass Book, Technique and Tradition* „prezintă nu doar o istorie detaliată a dezvoltării contrabasului în jazz, ci și evidențiază și muzicienii-cheie care au contribuit la evoluția instrumentului. Lucrarea sa anticipează și clarifică orice potențială întrebare prin transcrieri amănunțite ale *solourilor* fiecărui basist și oferă suficiente detalii pentru a fi apreciată. Cercetările sale aprofundate sunt justificate de dovezi concrete și de exemple muzicale semnificative” [56, introd. p. vii]. Materialele expuse din perspective interpretative, ne-au permis trasarea unor repere legate de evoluția rolului contrabasului în jazz, de la funcția ritmică, în stilurile *ragtime*, *New Orleans*, *Dixieland*, la complexitatea armonică și melodică, în stilurile *swing*, *bebop* și a celor *post bebop*. Fundamentarea metodologică din perspectivă istorico-stilistică a făcut posibilă efectuarea unor analize a procedeelelor și tehnicilor interpretative la contrabas, aprecierea rolului inovațiilor aduse de diferiți muzicieni de-a lungul timpului.

Printre alte surse importante din domeniul teoriei interpretării la contrabas, care ne-au oferit instrumentele analitice necesare pentru a reconstrui și înțelege complexitatea procedeelelor și tehnicilor interpretative la acest instrument, se află și cea semnată de Craig Butterfield *The Improvisational Language Of Niels-Henning Ørsted Pedersen* [40], în care autorul explorează limbajul improvizărilor contrabasistului de jazz Niels-Henning Ørsted Pedersen, referindu-se la elemente precum frazarea, armonia, ritmul și tratarea formei muzicale. Această cercetare este o sursă valoroasă pentru contrabasiștii interesați de îmbunătățirea abilităților lor de improvizatie. Și articolul lui Daniel Meyer *New Orleans String Bass Pioneers* [68] descrie contribuția interpreților la contrabas din New Orleans la dezvoltarea jazzului. Lucrarea prezintă o istorie concisă a contrabasului în *New Orleans Style*, evidențiind figuri importante și stilurile lor interpretative. Articolul include examinarea tehnicilor de interpretare la contrabas – *slapping* și *pizzicato* aplicate de pionierii stilului și alte aspecte muzicale. Studiul lui Larry James Ousley, Jr. *Solo Techniques For Unaccompanied Pizzicato Jazz Double Bass* [71] se raportează la tehnici solistice pentru interpretarea la contrabas utilizând *pizzicato* fără acompaniament – tehnici specifice de *pizzicato*, aplicabile *solourilor* la contrabasul de jazz, cum ar fi *tremolo*, *flageolette*, *tapping* și include exerciții practice și exemple muzicale pentru a ilustra aceste tehnici.

De un real folos în procesul de descifrare a creațiilor analizate în teză ne-a fost articolul lui Adam Booker intitulat *Slap Bass Notation*, în care autorul explorează metodele de notare a tehnicii *slap* la contrabas în muzica jazz și prezintă o abordare sistematică pentru notarea tehnicii *slapping*,

folosind simboluri specifice pentru a indica diferitele elemente ale acestui procedeu [36]. Totodată, Stijepovic Djordje în *Basic Slap Bass Patterns* [88] descrie modelele de bază pentru tehnica *slap* la contrabas. Se descriu diferite tipuri de *slap*, precum *single slap*, *double slap* și *triple slap*. Lucrarea include exemple muzicale și diagrame pentru a ilustra clar modelele de *slap*, sfaturi tehnice pentru executarea corectă a acestui procedeu, pentru dezvoltarea dexterității necesare și exerciții practice.

În lucrările sale, Donovan Stokes [90, 91, 92], vorbește despre originile tehnicii *slap* la contrabas, relevând și influența unor basiști importanți în dezvoltarea acesteia. Articolul include detalii despre reglarea instrumentului pentru a optimiza sunetul *slap*, cum ar fi înălțimea dozelor și reglarea tensiunii corzilor. Autorul descrie tehnicile de bază precum și propune sfaturi practice pentru exersarea tehnicilor și depășirea dificultăților interpretative.

Cel de-al treilea compartiment al materialelor studiate în vederea elaborării tezei include *surse notografice, audio și video*, fără de care nu ar fi fost posibilă o înțelegere aprofundată a evoluției jazzului, a contextului său sociocultural și a conceptelor-cheie precum improvizația și *swingul*. Familiarizarea cu cercetările anterioare, teoriile și metodologiile existente ne-a permis identificarea unor direcții noi de cercetare și dezvoltare a unor abilități critice și analitice, de asemenea, oferind un cadru teoretic solid pentru cercetare și permițând contextualizarea și validarea rezultatelor în raport cu cunoștințele existente.

Manualul de jazz al lui Jamey Aebersold *Jazz Handbook* [23] este o sursă importantă pentru muzicienii care aspiră la îmbunătățirea abilităților de improvizație și înțelegere a armoniei jazzistice. Manualul include peste 200 de standarde de jazz, transcrise pentru diverse instrumente; analize armonice; exerciții de improvizație. Lucrarea metodică a lui David Baker *David Baker's Jazz Pedagogy: A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student* [28, 29] este dedicată predării și studiului practic al muzicii de jazz. Lucrările lui Gunther Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* (1968) și *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945* (1989), propun o analiză detaliată a istoriei jazzului timpuriu, de la origini până la sfârșitul erei *swingului* [84, 85].

Un loc aparte în prezenta lucrare ocupă *sursele audio, video* [30, 31, 35, 37, 41, 49, 50, 59, 62, 65, 93] care joacă un rol crucial în cercetarea dată, oferind acces la o gamă largă de informații și resurse care altfel ar fi fost dificil de obținut. Cu ajutorul acestora, am beneficiat de accesul la o multitudine de informații și resurse anterior greu accesibile. Cu ajutorul tehnologiilor TIC moderne, așa ca *Transcribe!*, *Youtube*, *Avid Sibelius*, *MuseScore* etc., autorul tezei a avut oportunitatea de a explora, transcrie și documenta înregistrări și arhive digitale, acoperind diverse genuri, stiluri și perioade muzicale din întreaga lume.

Valoarea aplicativă a tezei este multiplă. Materialele studiului teoretic și ale componentei practice a tezei pot servi drept suport pentru cercetări ulterioare în domeniul muzicii de jazz, în diferite direcții și probleme legate de teoria și istoria interpretării instrumentale ș.a. Rezultatele cercetării pot fi utilizate în procesul didactic, pentru studierea disciplinelor: *Instrument special, Ansamblu de jazz, Orchestră de jazz, Istoria artei interpretative, Stilistica muzicii de jazz, Teoria și practica jazzului, Istoria muzicii de jazz, Practica de descifrări a muzicii de jazz, Metodica predării instrumentului de specialitate* ș.a. De asemenea, materialele expuse pot fi utile muzicienilor, în procesul de pregătire pentru evoluările concertistice.

Prin cercetarea și descrierea procedeelelor și tehnicilor noi, teza oferă muzicienilor recomandări interpretative în vederea depășirii diverselor dificultăți ce apar în practica artistică, legate de: extinderea gamei sonore (tehnicile de *pizzicato* avansate, explorarea unor zone neconvenționale ale aplicării arcușului; *flageolete* artificiale; elemente de percuție); perfecționarea abilităților ce vizează pozițiile înalte; optimizarea tehnicii mâinii stângi și a preciziei intonației; sporirea expresivității muzicale prin cercetarea particularităților interpretative ale muzicienilor.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării au fost prezentate la manifestări științifice naționale și internaționale, fiind aprobate în cadrul comunicărilor la 5 conferințe științifice, fiind reflectate în 5 articole publicate. Reperele principale ale cercetării teoretice se regăsesc în componenta practică a tezei de doctorat, în cadrul a trei recitaluri desfășurate pe scena Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și într-un șir de concerte, în cadrul unor diverse formații de jazz, pe scene prestigioase din republică. De asemenea, implementarea rezultatelor cercetării a avut lor și în cadrul activității didactice a autorului, în calitate de asistent universitar la AMTAP, titular al cursurilor de *Instrument special (Contrabas de jazz)* și *Teorie și practică a jazzului*.

Aprobarea rezultatelor cercetării. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova fiind discutată în cadrul ședințelor Comisiei de îndrumare, în Comisia de susținere preliminară cu prezența unui reprezentat al Consiliului științific și al unui expert extern, proces verbal din 27 februarie 2025, fiind recomandată pentru susținere. Comunicările prezentate la conferințele științifice naționale și internaționale, discutarea acestora și publicarea ulterioară în reviste precum *Studiul artelor și culturologie* și *Intertext* constituie repere importante în aprobarea rezultatelor cercetării. De asemenea, și componenta practică a tezei, prin cele trei recitaluri ale autorului, care s-au bucurat de succes, au contribuit la lărgirea cunoștințelor și practicilor în domeniul interpretării la contrabas a muzicii jazz. Prin publicarea articolelor științifice, prezentări la conferințe sau

publicarea de materiale metodice, prezenta cercetare va facilita schimbul de informații și experiențe între membrii comunității muzicale, încurajând astfel creativitatea și excelența interpretativă.

Sumarul conținutului tezei. *Componenta practică* a tezei de doctorat reprezintă trei recitaluri prezentate atât solo cât și în diverse componente de ansamblu de către autor. Recitalurile au inclus o varietate de creații originale și aranjamente ale lucrărilor din repertoriul jazzistic universal, demonstrând particularitățile interpretative ale tehnicilor de contrabas, cât și modele de tratare stilistică originală a pieselor respective.

Componenta teoretică se structurează pe o introducere, adnotare în două limbi – română și engleză; două capitole, concluzii și recomandări, lista bibliografică cu 127 de surse. În introducere sunt relatate, formulate și argumentate actualitatea și importanța problemei abordate, scopul și obiectivele cercetării, noutatea și originalitatea conceptului artistic, baza teoretică și metodologică, valoarea aplicativă a lucrării, aprobarea rezultatelor și sumarul conținutului tezei.

Capitolul 1., Contrabasul în contextul muzicii academice și al jazzului clasic, conține două subcapitole, ce reprezintă o incursiune în istoria instrumentului, raportată la cele două mari domenii muzicale, începând cu „rădăcinile” sale, în perioada medievală până la rolul său inovator în jazzul secolului al XX-lea.

Primul subcapitol, **1.1. Contrabasul în muzica academică: viziune retrospectivă**, se concentrează pe traiectoria istorică a contrabasului „academic”, începând cu formele sale timpurii și evoluând prin diverse terminologii, construcții, acordaje și roluri în ansambluri muzicale. Este subliniată importanța contrabasului în orchestra simfonică, alături de o trecere în revistă a repertoriului, a compozitorilor și interpreților renumiți care au modelat sunetul său distinct. Această analiză oferă o bază solidă pentru înțelegerea importanței ulterioare a rolului contrabasului în muzica jazz.

Al doilea subcapitol, **1.2. Arta contrabasului în jazzul clasic (stilurile *New Orleans, Chicago, Swing*)**, se concentrează pe evoluția artei interpretării la contrabas în jazz, analizând înregistrări istorice ale unor maeștri precum Walter Page, John Kirby, Charles Mingus ș.a. Sunt explorate influențele tehnologiilor asupra genurilor muzicale jazzistice, împreună cu dezvoltarea tehnicilor interpretative specifice jazzului, cum ar fi stabilirea standardelor de interpretare în jazzul clasic și rolul contrabasului ca bază metrică și armonică a ansamblului de jazz. Extinderea tehnicii *pizzicato* și utilizarea întregului diapazon al contrabasului sunt evidențiate ca elemente esențiale. Se subliniază dezvoltarea unui stil distinct de acompaniament contrapunctic, o trăsătură definitivă a tradiției jazzistice. Prin plasarea acestor evoluții în contextul lor cultural și istoric, autorul scoate în evidență contribuțiile semnificative ale contrabasiștilor de jazz la diverse perioade și stiluri, de

la jazzul clasic la *bebop*. De asemenea, se identifică premisele apariției unor tehnici noi și modul în care acestea au evoluat de la experimente stilistice la elemente fundamentale ale interpretării în perioadele ulterioare. Se examinează funcția predominantă a contrabasului în *New Orleans Style* și *Dixieland* de a susține ritmul, având un rol esențial în menținerea pulsației și accentuarea sincopelor și practicarea a astfel de tehnici ca *pizzicato*, *slap* și *arco*. Odată cu dezvoltarea *Chicago Style*, contrabasul a început să-și depășească rolul tradițional de acompaniament, câștigând și o funcție melodică. Această schimbare a marcat o etapă importantă în redefinirea contribuției contrabasului în jazz. Capitolul se încheie cu **1.3. Concluzii** asupra subiectelor cercetate.

Capitolul 2., intitulat **Tehnici specifice de interpretare la contrabas în jazzul modern,** prezintă o analiză a dezvoltării tehnicilor interpretative specifice contrabasului de jazz contemporan. Evoluția acestor tehnici a fost un proces complex, influențat de factori sociali, culturali și muzicali.

În subcapitolul **2.1., Rolul *walking bass* în dezvoltarea stilurilor de jazz (*Bebop*, *Cool jazz*, *Hard bop* ș.a.)** se studiază o transformare majoră, care a parvenit odată cu elaborarea și popularizarea procedurii *walking bass line*. Muzicienii au început să creeze linii melodice complexe, au explorat *riffuri*, succesiuni armonice elaborate și arpegii ale acordurilor, integrând și sporind rolul contrabasul în *big band*. Totodată, în stilul *Bebop*, contrabasiștii au experimentat cu structuri armonice sofisticate, cu extensii, trepte alterate și substituții, ceea ce le-a permis să își lărgască vocabularul muzical și să navigheze cu flexibilitate prin aceste contexte complexe. În plus, stilul de interpretare *horn-like manner*, inspirat de instrumentele aerofone, a adus un nou accent pe melodie, frazare și improvizație. Liniile melodice noi includeau arpegii, cromatisme și sunete neacordice, contribuind la crearea unor fraze imprevizibile și originale.

Subcapitolul **2.2. Îmbinarea procedurilor melodice, ritmice și de acompaniament: *Slap* și *Drumming Bass*** se concentrează pe caracterizarea unor tehnici definitorii pentru contrabasul de jazz precum *slap* și *drumming bass*. Este analizat modul în care acestea contribuie la evoluția contrabasului în muzica jazz. Elemente ale tehnicii *slap*, care combină *elemente percusive* cu *pizzicato*, apărute încă în *era swingului*, în New Orleans. Muzicieni ca Milt Hinton și Wellman Braud au folosit *slapul* pentru a adăuga complexitate ritmică și expresivitate discursului jazzistic. Pentru a standardiza tehnica *slap*, s-au dezvoltat sisteme de notare specifice, la care și-au adus contribuția muzicieni precum Gunther Schuller și alții. *Drumming bass* se numără printre cele mai importante tehnici percusive contemporane avansate la contrabas, interpretarea căruia presupune și prezența unei măiestrii deosebite: muzicianul, lovind simultan peste diverse părți ale instrumentului pentru a crea sunete variate, interpretează și melodia. Renumiți muzicieni contemporani precum Adam Ben Ezra, Avishai Cohen, Lakis Tzimkas ș.a., continuă să inoveze în

această direcție, combinând tehnici tradiționale cu abordări moderne. Capitolul se încheie cu **2.3.**

Concluzii.

Teza conține câteva **anexe**: Anexa 1, în care este expusă lista abrevierilor; Anexa 2, în care sunt plasate programele recitalurilor, participanții, data și locul desfășurării acestora.

1. CONTRABASUL ÎN CONTEXTUL MUZICII ACADEMICE ȘI AL JAZZULUI CLASIC

1.1. Contrabasul în muzica academică: privire retrospectivă

Contrabasul — *contrab(b)asso (ital.)*, *Kontrabass (germ.)*, *contrebasse (fr.)*, *double bass (eng.)* este cel mai mare după dimensiuni și cel mai grav ca registru instrument din familia cordofonelor cu arcuș contemporane [121]. După cum menționează contrabasistul și cercetătorul rus L.Rakov în culegerea sa de prelegeri *Istoria artei contrabasului (История контрабасового искусства)*, „doar contrabasul are posibilitatea de a cuprinde diapazonul tubelor din cele mai grave registre ale orgii, sunete din contraoctavă și subcontraoctavă” [121, p.5].

Vorbind despre reperele evolutive ale formelor contrabasului, mai multe cercetări ale organologiei muzicale demonstrează prezența unor instrumente cu coarde de dimensiuni impunătoare încă în sec. al XV-lea. Contrabasul contemporan a fost precedat de o mulțime de instrumente de diferite forme, dimensiuni, denumiri, cu un număr de corzi și acordaj divers, mai ales dacă e să comparăm evoluția sa cu cea a altor instrumente cu coarde. Unul dintre cei mai vechi „strămoși” ai contrabasului este considerat *trumscheit* și *violonul mare* (sec. XV-XVIII). Până în prezent nu a fost stabilită o dată precisă a apariției acestora [58].



Fig. 1.1.1 Interpret la *trumscheit*¹



Fig. 1.1.2 Violon sau Viola bas mare²

Violonele de bas și contrabasurile au fost construite și perfecționate de numeroși lutieri în diferite țări, în special de italienii Gasparo da Salo, familia Amati (Andrea, Antonio, Girolamo,

¹ Imaginea preluată: <http://www.dodedans.com/Full/musik-tromba.jpg>

² Imaginea preluată: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Violone_PeterLely1649DutEng.jpg

Nicolo), Carlo Bergonzi, Nicolo Gagliano, familia Guarneri (Andrea, Pietro Giovanni, Giuseppe Giovanni Battista, Pietro, Bartolomeo Giuseppe, Giovanni Battista Grancino, Giovanni Paolo Maggini), s.a. În producerea instrumentelor cu coarde și arcuș, inclusiv a contrabasurilor, s-au remarcat mulți lutieri talentați din Austria, Franța, Anglia, Rusia, alte țări europene. Procesul de stabilire a trăsăturilor caracteristice ale contrabasului modern includea de fapt transformarea instrumentelor vechi, a *violonelor*: se eliminau tastele, se îngusta limba pentru folosirea a patru corzi, se schimba forma oficiilor de rezonanță ș.a.m.d.

Forma contemporană a contrabasului s-a stabilit doar la începutul sec. XIX, însă și în zilele noastre acest instrument uriaș nu și-a căpătat definitiv formele, dimensiunile, tehnicile și procedeele de interpretare, tipurile de arcuș și acordajul. Acest fenomen neobișnuit se explică prin necesitatea rezolvării unei contradicții obiective, și anume – posibilitățile fizice reale ale interpretului aflate în „contrapunere” cu dimensiunile mari ale instrumentului, condiționate, la rândul lor, de diapazonul grav. La fel, în contradicție sunt efortul fizic depus la interpretare și cerințele artistice și expresive actuale ce sunt puse în fața interpretului.

Un loc special în istoria interpretării la contrabas în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea îl ocupă instrumentul numit *vinezul cu cinci corzi*, acordajul căruia era *F1-A1-D-Fis-A*. Anume pentru acest instrument au fost scrise circa 30 concerte și creații camerale de către compozitorii școlii clasice vieneze, printre care erau J. Haydn și W. Mozart.

Persistă în istoria dezvoltării contrabasului și instrumente–monștri: instrumentul de proveniență italiană din colecția londoneză *Dragonetti* supranumit *gigantul* are o înălțime de 247 cm, înălțimea corpului 173 cm și lățime de 106 cm. Acest contrabas are trăsături de vioară, unghiuri ascuțite, însă spatele e plat. Un alt gigant cu trei corzi – *octobas*, a fost construit, de lutierul francez Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) în 1850 la inițiativa lui H. Berlioz, având patru metri înălțime și este păstrat la Muzeul de Muzică din Paris (Musée de la Musique). Pe aceste strune (*C2 -G2-C1*) este posibil de „cântat” doar cu ajutorul unor manete instalate pe tastiere, controlate de interpret, poziționat pe un suport lângă instrument (Fig. 1.1.3).

Construcția contrabasului modern în linii generale coincide cu alte instrumente din familia sa, deosebindu-se prin dimensiunile mari ale părților componente. Înălțimea totală a instrumentului este între 185-190 cm, înălțimea corpului 110-120 cm, lățimea ecliselor 18-20 cm, lungimea corzilor – de la șuruburi (chei) de acordare până la cordar – aproximativ 132 cm, iar mensura este de 105 (±3) cm. Trăsăturile caracteristice ale contrabasului sunt niște detalii de corp: umerii semicercului de sus aplecați, semicercul de jos mai lat în raport cu cel de sus, spate plat. La contrabasurile în formă de violă, spatele poate fi de formă ovală. Există contrabasuri confecționate după formele viorii: au umeri ridicați, semicercul de sus lat, practic egal cu cel de jos, spatele oval.



Fig. 1.1.3 Octobas³

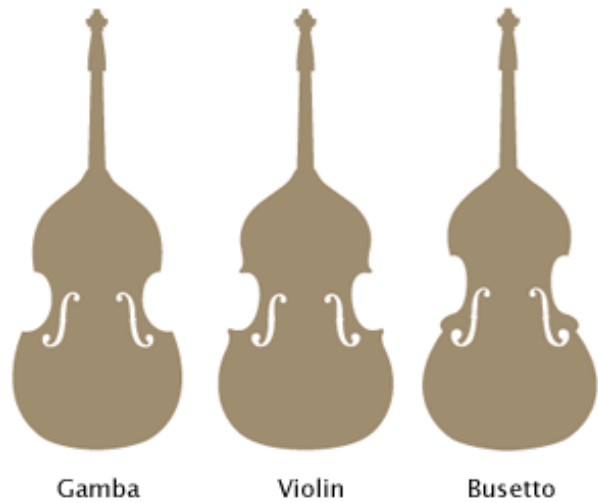


Fig. 1.1.4 Forme de contrabas⁴

La confecționarea diferitor părți ale instrumentului se folosește lemn de diferite specii. Spatele (placa de rezonanță din spate), gâtul și capul (melc), călușul și eclisele se execută din paltin (specie de arțar); fața (placa de rezonanță din față) – din brad; limba, cordarul, bumbul – din lemn negru. Pe față sunt găuri de emisie în forma literei *f* (numite *efe*) (Figura 1.1.5).

De-a lungul feței, din partea interioară, este montată o grindă din lemn cu formă specială – *placa elastică din față*. Această placă are funcții acustice, dar și de fermitate pentru față. Înăuntrul corpului, între față și spate se montează un baston cilindric – *popicul*, îndeplinind funcții acustice și rezonante importante. Pe *melc* se montează mecanismul *șurubilor (cheilor) de acordare*



Fig. 1.1.5 Efa⁵



Fig. 1.1.6. Mecanism de acordare⁶

³ Imagine preluată: <https://www.facebook.com/OSMconcerts/photos/a.401177164090/10157434948129091>

⁴ Imagine preluată: <https://doublebassguide.com/wp/wp-content/uploads/2007/10/bassformen.gif>

⁵ Imagine preluată: https://3.bp.blogspot.com/-hQGWiSkIb48/TtARl0oDcLI/AAAAAAAAAa4/3dM8Wc_-jgE/s320/Photo+082.jpg

⁶ Imagine preluată: https://www.gollihurmusic.com/product/images/singlekeys_smaller.jpg

Acest detaliu al instrumentului constituie o diferență semnificativă dintre contrabas și alte instrumente din familia viorilor. Mecanismul a fost inventat în 1778 de lutierul german din Berlin, Carl Ludwig Bachmann – șuruburile mari din partea exterioară a melcului rotesc mecanismele cilindrice mici din metal de care se agață strunele, ce permite acordarea acestora cu o precizie înaltă. Această inovație a înlocuit sistemul precedent, din lemn.

La contrabas se cântă ori în picioare, ori șezând pe un scaun înalt, din această cauză instrumentele au un *picior* metalic sau din lemn, retractabil, cu lungime reglabilă, ce se plasează în gaura bumbului, în partea de jos a corpului.

Dezvoltarea tehnologiilor în a doua jumătate a sec. XX și a secolului curent a adus inovații nu doar în formele și siluetele acestora, dar și în materialele din care sunt produse. Astfel, găsim contrabasuri cu spatele din placaj special, limba și cordarul din plastic, pentru cutie se folosește carton special, construcții din fibre de carbon. Sunt fabricate contrabasuri electrice, fără cutie. În scopuri didactice se construiesc instrumente de dimensiuni mici – 2/4, 3/4, 7/8. Contrabasurile contemporane sunt fabricate conform metode și șabloane anumite. Lutierii contemporani construiesc contrabasuri folosind ca model instrumente vechi (spre exemplu, modelul *Amati*).

Ca și pentru alte instrumente cu arcuș, până în mijlocul sec. al XX-lea, corzile se confecționau din intestine. Grosimea lor excesivă nu permitea producerea unui ton clar, iar interacțiunea cu arcușul era nesatisfăcătoare. De la mijlocul sec. al XVII-lea, pentru îmbunătățirea calității sunetului și micșorarea grosimii, corzile de jos ale contrabasului au început să fie învelite cu sîrmă de cupru. Au existat încercări de fabricare a corzilor din materiale sintetice. Începând cu mijlocul sec. al XX-lea au apărut corzi metalice, care au produs schimbări revoluționare în posibilitățile interpretative ale instrumentului. Mult mai fine, ele produc un ton clar, curat și permit să atingă virtuozitatea necesară la acest instrument voluminos. Acest aspect a contribuit la sporirea preciziei intonaționale și măiestriei interpretului, iar adoptarea pe scară largă a dozelor, microfoanelor și amplificatoarelor a influențat puternic calitatea finală a sunetului de contrabas. În prezent, se confecționează corzi pentru contrabas, de mai multe branduri, de calitate excelentă, unele fiind recomandate pentru anumite creații sau stiluri muzicale (ex. *Thomastik, Pirastro, Savarez, Corelli, D'Addario* etc.)

Contrabasul contemporan standard are patru strune ce sunt acordate în cvarte: *mi (E1); la (A1); re (D); sol (G)*. În orchestrele simfonice europene, ce practică un număr de la șase până la zece contrabași, sunt disponibile instrumente cu cinci corzi cu struna de jos *Si (H1)* sau *Do (C1)*. În orchestrele americane și britanice pe contrabasuri de tip standard se montează un mecanism extensiv special, cu ajutorul căruia coarda *Mi* poate fi reacordată în jos, concomitent pe semitonuri până la sunetul *C1*. Pe unele contrabasuri cu patru corzi se montează o extensie pentru

coarda a patra, ce permite, prin intermediul unei clame speciale, să se producă sunete mai joase decât *Mi (E1)* [94].

În interpretarea solistică, dar și în practica pedagogică, contrabasul se utilizează frecvent ca instrument transpozitor; acesta se acordează cu un ton mai sus decât unul standard, și anume: *Fis1-H1-E-A*, însă partida contrabasului se notează și se citește de către interpret ca pentru un instrument standard.

În literatura orchestrală partida contrabasului, camerală și solistică se notează cu o octavă mai sus decât sună instrumentul în trei chei: *Fa, Do, Sol*. Diapazonul complet al contrabasului contemporan conține patru octave: de la *E1* al contraoctavei (sau *H0* al sub contraoctavei) până la *G2* (luând în considerație sunetele flageoletelor). Actualmente sunt contrabasuri cu cinci corzi, având coarda de sus *C* și celelalte acordate în mod standard. Acest tip de instrument este frecvent utilizat de contrabasiștii soliști (Gary Karr, Renaud Garcia Fois, Adam Ben Ezra).

Arcușul contrabasului modern are două modele: „francez” și „german”. Diferența dintre aceste modele constă în dimensiunile talonului – cel francez are talonul mai îngust decât cel german. Proporția dintre lungimea arcușului și dimensiunea instrumentului este diferită decât la alte instrumente cu arcuș, greutatea lui este semnificativ mai mare, bagheta este mult mai masivă, la fel ca și talonul. Bagheta arcușului se confecționează din lemn elastic și greu – pernambuc. La producerea în masă a arcușurilor se folosesc și alte specii de lemn. Taloanele arcușurilor se fabrică din lemn de abanos și din diferite substitute (de ex. plastic). Pentru arcuș se folosește păr de cal și șuruburi metalice, pentru tensionarea acestuia.

Evoluția arcușului cu talon a avut loc treptat, prin schimbarea formei și proporțiilor părților componente ale arcușurilor din familia viorilor. Meșterul francez Francois Tourte a finalizat acest proces spre sfârșitul sec. al XVIII-lea. Arcușul francez pentru contrabas diferă de cel pentru violoncel doar prin dimensiuni și greutate, maniera ținutei fiind aceeași. Ținuta arcușului cu talonul înalt este asemănătoare cu ținuta arcușurilor timpurii pentru *viola da gamba* [121].

Istoria dezvoltării contrabasului este strâns legată de evoluția orchestrei simfonice. Din momentul când compozitorul italian Claudio Monteverdi (1567–1643) a implementat pentru prima dată *viola da gamba* în orchestra operei sale *L'Orfeo* (1607) și până în sec. al XVIII-lea, acest instrument a parcurs un „drum” lung și complicat.

La mijlocul secolului al XVIII-lea, școala de la Mannheim [75] a jucat un rol esențial în dezvoltarea orchestrelor simfonice și, concomitent, în evoluția funcțiilor instrumentelor orchestrale, inclusiv a contrabasului. Practica interpretativă și componistică înainta noi sarcini ce aduceau rezultate substanțiale. Aceste schimbări au determinat editarea manualelor, extinderea repertoriilor pedagogice și concertistice. În 1757, la *Grand Opéra* din Paris, grupul bașilor

orchestrali, ce includea doar un interpret contrabasist, s-a mărit până la cinci interpreți. Conducerea teatrului a luat o decizie istorică, începând cu anul 1832, când a inițiat înlocuirea orchestranților – interpreți la instrumente cu trei corzi cu acordaj de tip violoncel, cu muzicieni care posedau arta de interpretare la contrabasul acordat în cvarte [75].

Creația simfonică a clasicilor vienezi, în primul rând a lui J. Haydn și W. A. Mozart a constituit o nouă și importantă etapă în dezvoltarea orchestrei simfonice și respectiv, a interpretării la contrabas. Creațiile complicate, de un diapazon foarte larg, au fost puse în fața contrabasiștilor orchestrei și în partiturile creațiilor lui L. Beethoven (în partiturile timpurii partidele contrabașilor nu erau fixate pe o linie separată, dar erau notate ca bas „comun” cu violoncelul).

Operele și creațiile simfonice ale compozitorilor sec. al XIX-lea, H. Berlioz, G. Verdi, R. Wagner, J. Brahms, P. Ceaikovski, N. Rimski-Korsakov și, ulterior, a personalităților sec. al XX-lea – G. Mahler, R. Strauss, A. Schönberg, B. Bartók, a compozitorilor francezi, germani, americani, ruși etc. au prezentat contrabasiștilor sarcini noi, complicate, neobișnuite din punct de vedere tehnic, artistic și expresiv [121].

Acest proces creativ și extrem de intens a dezvăluit potențialul enorm atât al instrumentului, cât și al interpreților. S-a dovedit, că grupul de contrabași, dar și contrabasul *solo* este capabil să redevă imagini de o largă diversitate – de la cele tragice, de exemplu, în *Otello* de G. Verdi, la cele hazlii, de exemplu, *Elefantul* în *Carnavalul Animalelor* de C. Saint-Saëns. Sunt figurative și originale *solourile* contrabasului în operele *Mlada* de N. Rimsky-Korsakov sau în *L'Enfant et les Sortilèges (Copilul și vrăjitoriile)* de M. Ravel. Inovații tematice și timbrale găsim în partiturile poemelor simfonice ale lui R. Strauss, concertele pentru orchestră ale lui B. Bartók etc. Diverse și complicate sunt sarcinile tehnice și expresive ale contrabasurilor în muzică simfonică și de operă compusă de I. Stravinski, S. Prokofiev, D. Șostakovici.

Dacă în sec. al XIX-lea numărul pieselor pentru ansambluri cu contrabas era limitat (*Septetul* de L. Beethoven, *Cvintetul* și *Octetul* de F. Schubert, *Sextetul* de M. Glinka, *sextetele* de F. Mendelssohn-Bartholdy și C. Saint-Saëns), apoi, sec. al XX-lea a oferit o cantitate enormă de muzică instrumentală de cameră cu participarea contrabasului. Vom aduce doar câteva exemple: *Povestea soldatului* (septet) de I. Stravinski, *Cvintetul* lui S. Prokofiev, muzica baletului lui D. Milhaud *La Creation du Monde*, ansamblul din opera lui B. Britten *Albert Herring*, *Povești rusești* de N. Sidelnikov, *Serenada* (cvintet) de A. Schnittke [121] ș.a. Printre creațiile camerale pentru contrabas în sec. al XX-lea un loc important îl ocupă sonatele pentru contrabas și pian. Printre autorii sonatelor întâlnim compozitori eminenți ai muzicii contemporane: P. Hindemith și S. Gubaidulina.

Un rol important în dezvoltarea artei contrabasului revine școlilor naționale europene din sec. al XIX-lea: școala italiană – L. Rossi, L. Negri, A. Mengolli, școala cehă – W. Hause, A. Slama, J. Hrabia, F. Gregor, F. Simandl, G. Laska, F. Cerbi, școala germană – A. Müller, E. Storch, F. Warnecke, școala franceză A. Guffe, S. Labrout, F. Verrimst, E. Nanni și mulți alți interpreți care au stat la temelia dezvoltării metodicilor de instruire la contrabas, creând o bază solidă de literatură didactică și culegeri notografice cu destinație concertistică și pedagogică pentru acest instrument. Semnificativ este aportul contrabasiștilor eminenți, interpreților soliști-autori de compoziții pentru contrabas, ce și-au păstrat actualitatea până în prezent: J. M. Sperger (1750-1812), D. Dragonetti (1763-1846), D. Bottesini (1821-1889), S. Koussevitzky (1874-1951).

În prezent contrabasiștii sunt capabili să interpreteze piese de orice nivel de complexitate, printre care creații semnate de L. Boccherini, L. Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, C. Saint-Saëns, P. Ceaikovski și alții.

1.2. Arta contrabasului în jazzul clasic (stilurile *New Orleans*, *Chicago*, *Swing*)

Noile tehnologii ce au apărut și s-au dezvoltat pe parcursul secolului al XX-lea au creat nu doar condiții inedite de dezvoltare a artei muzicale și a celei interpretative, ci au condiționat și identificarea unor soluții de adaptare referitoare la acestea. În contextul dat, un instrument muzical important, ce a „suportat” un șir întreg de modificări este contrabasul, iar una din cele mai substanțiale este legată de adoptarea și asimilarea sa în muzica jazz. Astfel, în arta de interpretare la contrabasul de jazz au apărut mai multe elemente distinctive, printre care se numără noile tehnici și procedee de interpretare, interpretarea pe diferite părți ale instrumentului. Datorită materialelor noi folosite în fabricarea acestuia, inovațiilor în tehnologii și echipamente, au parvenit schimbări majore în sonorizarea și prelucrarea sunetului contrabasului. Toate acestea au contribuit la acumularea unor noi experiențe și aprofundarea noilor posibilități în domeniul artei de interpretare la acest instrument valoros.

Transformările aduse de noile tehnologii au constituit un teren fertil pentru adaptarea instrumentelor tradiționale, precum contrabasul și au contribuit la dezvoltarea și popularizarea noilor stiluri muzicale precum jazzul. În acest context, contrabasul nu doar și-a găsit un loc prioritar în peisajul muzical, dar și a devenit și un instrument-cheie pentru experimentarea și aplicarea noilor tehnici interpretative, confirmând astfel interacțiunea dintre progresul tehnologic și spiritul creativ al jazzului.

Conform multor cercetători, *jazzul clasic* este o noțiune care îmbină diverse stiluri și a cărui limite cronologice se înscriu într-o perioadă de circa cinci decenii: din 1890 și până 1940. Din start, acest gen era conceput ca unul improvizatoric, datorită provenienței sale multiculturale. După

cum arată Piero Scaruffi, în volumul său *A History of Jazz Music*, acest spirit creativ a impus muzicienii să caute și să găsească noi tehnici și procedee pentru a-și expune cât mai veridic ideile [82, p.3].

Electrificarea, răspândirea cinematografului, telefonului și telegrafului, automobilelor și aeroplanelor a schimbat radical viața cotidiană. Noile tehnologii au pătruns în toată activitatea umană, inclusiv și în interpretarea muzicală. Au fost inventate sisteme calitative de sonorizare și de înregistrare a sunetului, datorită cărora muzica jazz, fiind înregistrată de mai bine de un secol, ne oferă o baza informațională enormă disponibilă cercetării și autoperfecționării [104 p. 79]. Audierea, transcrierea, analiza înregistrărilor măștrilor jazzului a devenit o metodă și un obiectiv de cercetare necesar fiecărui muzician profesionist și permit în prezent realizarea unei retrospective a procesului de perfecționare a manierei, hașurilor și procedeelelor de interpretare la contrabasul de jazz.

În acest sens, contrabasiștii, fiind parte integrantă a formațiilor muzicale, au adus numeroase inovații: interpretarea ritmată a notelor de pătrimi la contrabas avea loc simultan cu chitara și tobele, menținând un puls constant și repetitiv, accentuând fiecare pătrime din măsură. Am urmărit acest procedeu în interpretarea lui Walter Page (1900-1957) din cadrul orchestrei lui Count Basie (1904-1984) [30], John Kirby (1908-1952) în cadrul sextetului său [62] sau al lui Jimmie Lunceford (1902-1947) [65] ș.a. De menționat, că, totodată, contrabasul îndeplinea multe dintre funcțiile propriu-zise ale instrumentului în cadrul formațiilor de jazz: conturarea armoniei, asigurarea unei linii melodice contrapunctate [56, p. 32].

În perioada jazzului timpuriu, contrabasul era folosit fără amplificare, iar durata notelor era dictată de necesitatea ca sunetul acestuia să fie clar auzit în mod natural. Acest sunet și durata lui specifică a devenit un element definitoriu al *jazzului clasic*. Chiar și astăzi, când tehnologia permite amplificarea și claritatea sunetului, mulți muzicieni de jazz preferă să imite sonoritatea naturală a contrabasului din trecut, folosind setări speciale pentru a reproduce acea calitate acustică specifică.

Un rol important în evoluția tehnicilor interpretative l-a avut dezvoltarea principiului *walking bass line* în acompaniament. După cum menționează John Goldsby în volumul său *The Jazz Bass Book, Technique and Tradition*, „dezvoltarea acestui aspect important pentru muzica jazz și, în particular, a contrabasului, reprezintă o parte a tradiției interpretative din practica anilor precedenți” [56, p. 1]. Contrabasiștii din perioada interbelică au folosit multe note repetate, tonuri de trison și secvențe de game. Epoca swingului a fost marcată de o efervescentă interpretativă la contrabas, instrumentul devenind un pivot stilistic datorită schimbărilor aduse de muzicieni remarcabili. Adoptarea mișcării în pătrimi a generat o pulsație ritmică specifică, facilitând interacțiunea în ansamblu. Contrabasiștii au dezvoltat un discurs melodic fluid,

caracterizat prin utilizarea *legato* ce conferă continuitate discursului, contribuind la coeziunea ansamblului. Explorarea armonică s-a manifestat prin interpretarea tonurilor cromatice și a ornamentelor ritmice care depășeau limitările tonicii, aducând un plus de complexitate muzicii. Aceste practici noi au redefinit rolul contrabasului în jazz și au determinat cristalizarea unui stil unic și dinamic.

Un loc aparte în dezvoltarea ideilor solistice pentru contrabas îl ocupă Jimmy Blanton (1918-1942), unul din cei mai străluciți contrabasiști ai *jazzului clasic*. Fiind muzician în orchestra lui Duke Ellington (1899-1974) între anii 1939-1941, este considerat un adevărat „tată” a contrabasul jazzistic modern sub aspectul tehnic și stilistic remarcându-se în special prin evoluările în calitate de solist [56, p. 49]. Predecesorii lui J. Blanton din orchestra lui Duke Ellington – Wellman Braud (1891-1966), Billy Taylor (1906-1986), Hayes Alvis (1907-1972), au cizelat posibilitățile instrumentului, deși nu posedau o tehnică de interpretare avansată. Un alt contrabasist – Walter Page, membru al orchestrei lui Count Basie în anii '30 și '40 ai sec. al XX-lea, a stabilit standardul pentru *walking bass* valabil până în prezent. În aceeași perioadă pe scenele de jazz au strălucit și alți contrabasiști precum Bob Hagar, Slam Stewart, Milt Hinton, John Kirby ș.a.

Conform cercetătorului jazzului Joachim-Ernst Berendt *New Orleans*, ca stil dominant, cuprinde perioada între anii 1890 și 1928 și a preluat denumirea locului de proveniență, orașul New Orleans, SUA [33, p. 17-38], care a fost un adevărat creuzet cultural, unde s-au întâlnit europeni (englezi, francezi, spanioli) și africani, fiecare cu propriile tradiții [104, p. 60-61]. Un element-cheie l-au constituit creolii, descendenți ai europenilor și africanilor. Deși aveau o cultură cu influențe europene puternice, în ce privește educația muzicală, creolii au fost ulterior clasificați drept „oameni de culoare” din cauza legilor segregacioniste ale lui Jim Crow. Această „declarare” a dus la o colaborare și mai strânsă cu africanii americani, unind improvizația specific africană cu cunoștințele muzicale europene ale creolilor. Astfel, amestecul de stiluri a fost hotărâtor. Conform lui P. Scaruffi [82, p. 4], instrumentele de suflat din orchestrele stradale, improvizația din blues și ritmurile sincopate din ragtime s-au contopit, dând naștere stilului *New Orleans* [70; 84].

Tradițional, componența formațiilor a fost următoarea: secția melodică cornet sau trompetă, clarinetul interpretează melodii contrastante, trombonul accentuează desenul ritmic prin evidențierea sunetelor acordurilor piesei. Acompaniamentul basului fundamentează gruparea soliștilor, tobele asigură pulsația ritmică de bază, interpretând și diferite figuri ritmice, *breakuri* etc. Din punct de vedere ritmic se accentuează timpul tare și relativ tare al măsurii, ce redă așa-numita stare *two beat*. Este important de subliniat și implementarea modelelor *call and response*,

blue notes – elemente tradiționale africane, ce aplicau frecvent elemente de *blues*, de exemplu, forma de 12 măsuri.

Dixieland a reprezentat o nouă etapă a stilului *New Orleans*. Deși adesea sunt folosiți ca sinonime, în stilul *Dixieland* urmărim o abordare mai structurată și o sonoritate mai precisă. Ambele stiluri își au rădăcinile în orașul New Orleans. În *Dixieland* se preferă chitara în loc de banjo și contrabasul în locul tubei. Tempoul mai rapid și un ritm mai accentuat, senzația de *swing* se percepe mai evident. *New Orleans jazz* are o sonoritate mai „brutală”, *Dixieland* – una mai curată și mai precisă.

Explorarea potențialului contrabasului în această perioadă prezintă diferențe stilistice semnificative în funcție de originea etnică a muzicienilor. În orchestrele afro-americane, instrumentul are o funcție ritmică primordială. Contrabasul definește structura ritmică, accentuând pulsația. Se aplică pe larg articulația percusivă – tehnici precum *slapping* și *plucking* ce generează un timbru percusiv, accentuând ritmul. Se introduc diferite mijloace de emiterie a sunetului, la diferite instrumente: *growl*, *frullato*, *glissando*, *vibrato*. Pe larg se folosește procedeul sincopării.

Orchestrele „albilor” aveau o abordare „eurocentrică”. La contrabas se cânta într-o manieră convențională, similară muzicii clasice europene, cu o linie de bas clară și constantă. Se punea accent pe precizia ritmică și respectarea *tempoului*, evitând sincopele și improvizațiile elaborate.

Orchestrele creole demonstau o sinteză stilistică, în care contrabasul integra elemente ritmice afro-americane cu influențe ale muzicii spaniole și franceze. Pe lângă funcția ritmică, contrabasul executa și linii melodice simple, în special în cadrul pieselor instrumentale. Se aplicau atât tehnici percusive, cât și tehnici „clasice”, adaptate contextului muzical [17, p.31].

Fenomenul improvizației nu s-a stabilit, însă cu fermitate în genul dat și nu putem afirma că în perioada descrisă aceasta avea o mare importanță. Totuși, inițierea procesului respectiv începuse deja și acest lucru este consemnat prin faptul că la compararea unor înregistrări consecutive ale aceleiași piese se poate auzi că de fiecare dată ansamblul interpreta piesa în mod diferit. Această particularitate a rezultat în urma mai multor circumstanțe: în orchestre se schimba permanent componența; conținutul pieselor nu era notat și interpretarea se baza în mare măsură pe memorie, ceea ce constituia un obstacol pentru o interpretare uniformă dar, concomitent, oferea posibilități creative.

Toate componentele sus-numite au format o modalitate de interpretare în care muzicianul se orienta după armonia, forma și ritmul piesei declanșând simultan una sau câteva variante ale melodiei. Improvizația, ca fenomen, a început să fie o parte importantă a jazzului la sfârșitul anilor '20, când în scenă au apărut Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Benny Goodman ș.a.

Stilul *New Orleans* a fost reprezentat în special prin muzicienii de origine afro-americană sau creolă, formându-se pe baza genurilor premergătoare jazzului. În cadrul ansamblului s-au constituit grupuri sau secții instrumentale permanente cu funcții interpretative proprii și anume: cea melodică și ritmică. Apare principiul responsorial (*call-and-response*) și factura improvizatorică, pe bază *monoritmică*. În cadrul improvizației colective se evidențiază improvizația solistului. În interpretare se foloseau trăsături specifice așa ca: *off beat, drive, dirty tones, efectele shout, stomping, break, stop time*, complexul *hot* [17, p. 33].

Vorbind despre contrabasiști, putem concluziona că neavând tradiții de interpretare încă bine stabilite, ei foloseau orice tehnici și procedee ce se potriveau muzicii, demonstrând o creativitate surprinzătoare. Se cânta *arco* [25], *pizzicato*, ce se combinau cu *slap* [35] peste tastatură. Aceasta a fost o perioadă de formare activă a procedeelelor interpretative care, ulterior, vor fi dezvoltate în cadrul altor stiluri jazzistice.

Contrabasistul George Murphy Foster, supranumit „Pops” (1892-1969) a utilizat și combinat procedeele sus-numite de interpretare [56, p. 23]. Datorită lui, tuba a fost înlocuită cu contrabasul. A colaborat cu personalități ca Louis Armstrong (trompetă), King Oliver (cornet), Sidney Bechet (clarinet, saxofon soprano) ș.a.

Ca exemplu de practicare a diferitor procedee vom analiza piesa *Mahogany Hall Stomp* compusă de Spencer Williams (1889-1965) și interpretată de *Louis Armstrong And His Orchestra* la 5 martie 1929 în incinta *Savoy Ballroom Five* în New York [26]. În exemplul muzical 1.2.2. putem găsi transcrierea partidei contrabasului, efectuată de autorul tezei.

Piesa dată reprezintă un *blues* alcătuit din șaisprezece măsuri în *Es*, având următoarea structură: introducerea (din patru masuri); tema, care se repetă de două ori; improvizația interpretată de diferiți instrumentiști, inclusiv Louis Armstrong (*blues* din douăsprezece măsuri) care se repetă pe parcursul a nouă *chorusuri*⁷; încheierea (din patru măsuri, aceeași frază ca și în introducere), conform tabelului:

Chorus Tema Piesei	Masurile 1-4	T	T	S	T
	Masurile 5-8	T	T	Do	D7
	Masurile 9-12	T	T	S	T
	Masurile 13-16	T	D	T	T
Chorus Improvizația	Masurile 1-4	T	T	T	T
	Masurile 5-8	S	S	T	T
	Masurile 9-12	D	D	T	T

Tabel. 1.2.1. Structura piesei *Mahogany Hall Stomp*

⁷ o singură interpretare completă a formei unei melodii

Primele 4 *chorusuri* Pop Foster cântă *arco*, cu note pătrimi, la primul și a treilea timp a măsurii. Banjo accentuează fiecare pătrime, iar instrumentele aerofone cântă o improvizație colectivă pe fundalul solistului.

În al cincilea *chorus* (1'19") banjo rămâne singur, din al șaselea *chorus* (1'34") și până la finalul piesei, contrabasul intensifică fiecare timp a măsurii aplicând *pizzicato* și *slapping*. Schimbarea procedului pe parcursul piesei transformă semnificativ dispoziția de perceptibilitate a acesteia spre una mai energică, ce se realizează prin reliefarea fiecărui timp a măsurii de toate instrumentele ritmice – contrabas, banjo și tobe:

Ex. muzical 1.2.1. Louis Armstrong, *Mahogany Hall Stomp*, linia basului⁸:

♩ = 150
Arco 0'00" - 1'19" Louis Armstrong

Upright Bass

7 A° B♭ E♭ A♭ E♭

U. Bass

14 B♭ E♭ Improv Arco E♭

U. Bass

20 A♭ E♭ B♭

U. Bass

27 E♭ 1'34" - 3'25" pizz E♭

U. Bass

33 A♭ E♭

U. Bass

37 B♭ E♭

U. Bass

⁸ Toate exemplele muzicale inserate în lucrare sunt transcrise de autor

În secțiunea A⁹ secția ritmică, compusă din chitară și contrabas, formează un desen ritmic asemănător cu stilul *New Orleans*, însă acompaniamentul nu este o improvizație colectivă, ci un suport armonic și ritmic pentru solist.

Însăși melodia este compusă doar din note optime și redă, cum se determină în literatura științifică americană, *swing feeling*. Diferența ritmică dintre accentele solistului și acompaniamentului conferă o senzație antrenantă muzicii, o face mai spectaculoasă. Linia basului interpretată de Jim Lanigan (1902-1983) în această parte fundamentează solid primul și al treilea timp din fiecare măsură, fiind acompaniată de chitară.

Secțiunea B, din patru măsuri, mai degrabă este un interludiu ce leagă secțiunile A și C. Începând cu măsura 19 chitara cântă *tutti* împreună cu solistul, producând un efect de creștere treptată a tensiunii ce se va rezolva în secțiunea C (fragment din ex. muzical 1.2.3.). Contrabasul se include abia pe ultimii doi timpi ai măsurii 4 cu o mișcare energică în pătrimi.

Ex. muzical 1.2.3. Gene Krupa, *Jazz Me Blues*, părțile B, C, fragment:

The image displays a musical score for three instruments: Eb Clarinet (Eb Cl.), Jazz Guitar (J. Gtr.), and Upright Bass (U. Bass). The score is divided into two systems, labeled B and C.

System B (Measures 5-8):

- Measures 5-8:** Eb Cl. plays a melodic line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords above are C, Db, C, Bb, B, C, C, C#.
- J. Gtr.:** Plays chords: C, Db, C, Bb, B, C, C, C#.
- U. Bass:** Plays a steady bass line: C, Db, C, Bb, B, C, C, C#.

System C (Measures 9-12):

- Measures 9-12:** Eb Cl. plays a melodic line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords above are C, D7, G7, C7.
- J. Gtr.:** Plays chords: C, D7, G7, C7.
- U. Bass:** Plays a steady bass line: C, D7, G7, C7.

În subsecțiunea c1 a secțiunii C linia melodică își schimbă caracterul. Dacă în secțiunea A aceasta este constituită din optime, aici sunetele sunt de diferite durate, de la optime la doimi. Începând cu măsura 25 a piesei se folosesc elemente ritmice sincopate. Secțiua ritmică acompaniază

⁹ Tradiția jazzistică presupune că notațiile de tipul *AABA*, *ABAC* etc. descriu forma unei compoziții muzicale, adică modul în care sunt organizate diferitele părți ale acesteia.

la fiecare pătrime. În măsura 28, pe ultimul timp, este plasat un accent *tutti*, ce marchează culminația piesei. Pe parcursul măsurilor 20-24 secția ritmică acompaniază la fiecare pătrime.

În măsurile 25-28 ale secțiunii *C*, acompaniamentul include doar accente pe primul și al patrulea timp al măsurii, contrapunctând melodia, constituită din optimi și note pătrimi sincopate. Începând cu măsura 29 până la final, basul cântă pătrimi la fiecare timp al măsurii. Linia basului în partea *C*, cum a fost menționat mai sus, constă din pătrimi. Pe parcursul întregii piese contrabasul cântă *prima* și *cvinta* acordului corespunzător.

În Tabelul 1.2.2. este prezentată structura acestei piese, pe secțiuni. Tempoul se desfășoară aproximativ la 185 *BPM*, lucrarea fiind compusă din trei secțiuni *A*, *B*, *C*. Partea *C* include două subsecțiuni *c1* și *c2*. Succesiunea demonstrată în tabel se repetă de două ori. În final subsecțiunile *c1* și *c2* se interpretează de două ori consecutiv.

A	Măsura	1	2	3	4	5	6	7	8	
	Acord	F	F	F	C	F	F	B \flat	C F	
A	Măsura	9	10	11	12	13	14	15	16	
	Acord	F	F	F	C	F	F	B \flat	C F	
B	Măsura	17	18	19	20					
	Acord	C	C \sharp C	B \flat B	C C \sharp					
C	c1	Măsura	21	22	23	24	25	26	27	28
		Acord	D7	D7	G7	G7	C7	C7	F7	F7
	c2	Măsura	29	30	31	32	33	34	35	36
		Acord	D7	D7	G7	G7 C	F	A7	D7	D7
		Măsura	37	38	39	40				
		Acord	G7	C	F	F				

Tabel 1.2.2. Structura secțiunilor a piesei *Jazz Me Blues*:

Swingul ca stil de jazz își are rădăcinile în SUA între anii '20 și '30 ai sec. al XX-lea. S-a dezvoltat din stilurile anterioare, *New Orleans style*, *Dixieland* și *Chicago style*, și în cele din urmă a devenit foarte popular datorită caracterului său dansant și sunetului amplu. În *era swingului*, divertismentul și arta s-au apropiat mult; jazzul a făcut compromisuri pentru a deveni popular și, cu toate acestea, și-a păstrat temperamentul creativ [48]. *Swingul*, considerat ca cel mai popular stil de jazz și-a atins apogeul de la mijlocul anilor 1930 până la sfârșitul anilor 1940.

Era *swingului* este indisolubil legată de apariția formației muzicale specifice – *big band*. Componenta *big bandului* are rădăcini în formațiile clasice de *New Orleans*, ce includeau secția ritmică și secția de aerofone, însă funcționalitatea secțiilor din *big band* s-a schimbat din cauza măririi considerabile a numărului muzicienilor implicați și aplicării unor noi aranjamente ce

presupuneau *section playing*, ce se bazează pe suprapunerea diferitor grupuri (secții) orchestrale [104].

Pianistul și aranjorul din New York Fletcher Henderson (1897–1952) este considerat fondator al *big bandului* original [82]. El a fost primul care a încercat diferite componente de instrumente aerofone [59], însă formația clasică a *big bandului* nu s-a stabilit până în anii '30 ai sec. XX [67]. În același timp, în Kansas City (SUA), datorită condițiilor și oportunităților de muncă, s-a format un mediu în care contribuția formațiilor locale la dezvoltarea *swingului* a fost înregistrată și a căpătat vizibilitate la nivel național și internațional prin intermediul posturilor de radio, studiourilor de înregistrare și producere de discuri muzicale. Orchestrele lui Duke Ellington (1899–1974) și Count Basie (1904–1984) au modelat stilul *swingului*, asigurându-i un succes internațional.

Big bandul în componența sa clasică în swing cuprinde 18 muzicieni, inclusiv liderul formației. Este caracteristică divizarea internă a trupei în:

1. secția ritmică (ce include basul (b), tobele (d), pianul (p) și/sau chitară (gt));
2. secția melodică:
 - secția instrumentelor aerofone din lemn (formată din două saxofoane alto (as), două saxofoane tenor (ts) și un saxofon bariton (bs));
 - secția instrumentelor aerofone de alamă care include patru trompete (tp), patru tromboane (tb).

Această structură a orchestrei a permis dezvoltarea unui *background* de *riff*, a cărui esență constă în utilizarea formulei melodico-ritmice scurte, ce se repetă *ostinato* de mai multe ori în cadrul schimbării schemei armonice [122]. Componența noii formații de muzicieni inevitabil a adus la o schimbare a metodelor interpretative. Un rol important în *big band* capătă aranjamentul scris în comparație cu așa numitul *head arrangement* în formațiile mici din *New Orleans Style* și *Chicago Style*.

Implementarea acestor aranjamente a implicat însă și anumite restricții asupra libertății individuale a muzicienilor de jazz, care erau obișnuiți să improvizeze pe întreg parcursul piesei. Numai diverse solouri din cadrul performanței ofereau loc pentru improvizație. Totodată, răspândirea notografiei a condiționat familiarizarea muzicienilor cu notația muzicală și dezvoltarea cunoștințelor lor teoretice. Astfel, noile aranjamente au permis o extindere considerabilă a bazei armonice, fapt ce, la rândul său, a adus o dezvoltare componistică calitativă în domeniu.

Mai jos este prezentat un model de aranjament pentru orchestră, separată în secțiunile *big bandului* clasic:

Ex. muzical 1.2.4. George and Ira Gershwin, *A Foggy Day*
(model de aranjament pentru *big band*):

The musical score is for the piece "A Foggy Day" by George and Ira Gershwin, arranged for a big band. It is in 4/4 time with a tempo of 145 SWING. The score includes parts for Trumpet in Bb, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trombone, Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The guitar and bass parts feature a series of chords: Fb, Gm7, Fb, Gm7, Fb, Gm7, Am7, and D7. The drum set part shows a consistent swing pattern with a '4' indicating a four-measure phrase.

În general, *swingul* este caracterizat printr-o mai mare acuratețe a intonației, spre deosebire de modul de interpretare specific stilurilor *New Orleans* sau *Chicago Style*, în care ritmul, ce forma o impresie auditivă subiectivă, apărea în prim plan, astfel încât intonația precisă nu avea prea multă importanță. Așa cum a fost menționat mai sus, liniile melodice interpretate de secțiile *big bandului* au fost ordonate în *riffuri*, dinamizând astfel textura muzicală. Datorită intonației echilibrate și precise, discursul format din patru sau cinci muzicieni a început să sune ca un singur instrument.

Cel mai important mod de interpretare, care a dat numele stilului la mijlocul anilor 1930, este o formă de mișcare ritmico-dinamică în jazz numită *swing*, care se caracterizează prin contrastul dintre pulsul simțit (*four beat* accent la toba mare, la fiecare timp al măsurii) și mici „abateri” ritmice în inserțiile instrumentelor. Specificul ritmic al *swingului* este conferit de formula repetitivă „pătrime urmată de două optimi”. De remarcat, că optimile se interpretează într-un ritm specific — prima este un pic mai lungă decât cea de-a doua — acest fapt constituind un element esențial al *swingului*, ce poate fi notat atât ca formulă ternară (sub formă de triolet pătrime-optime) cât și în formulă binară (optime cu punct-șaisprezecime), așa cum vedem în exemplul de mai jos.

De remarcat că, în funcție de tempou, aceste formule pot fi interpretate în diverse versiuni ritmice. Este important de menționat aici că „efectul” de *swing feeling* se datorează anume acestei „abateri” de inegalitate dintre cele două optimi.

Ex. muzical 1.2.5. Exemplu de desen ritmic *swing*:

Swing feel example

♩ = 150

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Upright Bass, written in bass clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with chords Dm, G7, and C. The bottom staff is for the Drum Set, written in treble clef with a 4/4 time signature. It shows a complex rhythmic pattern with triplets and syncopation, including eighth and sixteenth notes.

Dacă formația ar interpreta ambele optimi egal, adică ca jumătate din o pătrime (așa cum este stabilit în tradiția muzicii europene), nu s-ar forma *swing feeling*.

În opinia lui J. Collier, esența *swingului* rezidă în îmbinarea simultană a diferitor modele ritmice și, în primul rând, ale celor binare și ternare [104, p.154–155]. Mark C. Gridley, în manualul său *Jazz Styles: History and Analysis*, oferă următoarea explicație: „pe de o parte, un tempo constant (spre deosebire de interpretarea în muzica clasică cu diverse schimbări ale *tempoului*) și sunetul coordonat în grup, care creează senzația de accelerare (*groove*) și un spirit specific interpretării; pe de altă parte, o abundență de ritmuri sincopate, bazate pe *patternuri* de *swing* de optimi, care alternează tensiunea și relaxarea în percepția ascultătorului” [57, p. 5].

Precizia desenului ritmic este asigurată, în primul rând, de baterist iar schimbarea accentelor melodice se execută preponderent la toba mică. În același timp, el marchează pulsul, în timp ce gruparea ritmică cu optimi, descrisă mai sus, este de obicei interpretată mai mult sau mai puțin continuu pe creasta cinelului, ca un *ostinato*.

În *era swingului* au existat numeroși muzicieni ce au contribuit la dezvoltarea artei contrabasului. Menționăm aici pe Milt Hinton, Jimmy Blanton, Israel Crosby, Wellman Braud, Billy Taylor, Hayes Alvis. Aportul acestor interpreți a permis contrabasului nu doar formarea unui nou stil în acompaniament, dar l-au pus în același rând cu soliștii.

Milt Hinton (1910-2000) a fost considerat o autoritate în domeniul artei contrabasului de jazz. S-ar putea afirma că datorită lui a fost generalizată întreaga experiență interpretativă precedentă, ce era, într-o măsură sau alta, dezvoltată de predecesori și contemporani. M. Hinton poseda la un nivel egal toate procedeele principale de interpretare la contrabas – *arco*, *pizzicato* și *slapping*. Construind linia basului, muzicianul se baza mai mult pe armonia piesei ce îi permitea să omită șabloanele de acompaniament cum ar fi prima acordului la fiecare început de măsură. Posedând o muzicalitate admirabilă, contrabasistul dezvolta tehnică interpretativă, împrumutând

idei și de la alți instrumentiști cum au fost Fats Waller, James P. Johnson, Teddy Wilson ș.a. A lucrat cu personalități ale jazzului precum Cab Calloway, Lionel Hampton, Billy Holiday, Bing Crosby, Count Basie, Duke Ellington, Louis Armstrong ș.a. Pentru talentul său a fost supranumit *the Judge*.

În piesa *Ebony Silhouette* a lui Cab Calloway (1907-1994) găsim procedeul *call-and-response* între orchestră și contrabas [41]. Piesa dată a fost una din primele unde rolul de solist a fost oferit contrabasului. Compoziția are următoarea structură:

Secțiune	Măsura
Introducere	1-3
A	4-7
A	8-11
B	12-19
A	20-23
C	24-31
A	32-35
D	36-43
A	44-47
coda	48-68

Tabel 1.2.3. Structura piesei *Ebony Silhouette* pe secțiuni:

Introducerea (m. 1-4) începe cu *soloul* contrabasului *arco*, după ce în secțiunile *A,A* (m. 4-11) cântă *pizzicato*. În primele două măsuri din secțiunea *A* contrabasul acompaniază melodia interpretată de trupă, în ultimele două – răspunde cu un solo la *apel*.

Ex. muzical 1.2.6. Cab Calloway, *Ebony Silhouette*. Interacțiunea contrabasului și orchestrei:

În secțiunile *B* (m. 12-19), *A* (m. 20-23) și *C* (m. 24-31) schema de interacțiune se menține: două măsuri revin trupei acompaniate de contrabas, următoarele două măsuri – contrabasul răspunde (*arco* și *pizzicato*). Secțiunea *D* (m. 36-43) poate fi calificată ca interludiu.

Ex. muzical 1.2.7. Cab Calloway, *Ebony Silhouette*. Interludiu:

În fragmentul *solo*, contrabasul cântă cvinte *arco* în diapazon de terță mică. După ultima secțiune *A* (m. 44-47), piesa modulează în *re minor*, în *coda* (m. 56-68), contrabasul continuă ca solist până la finele compoziției. Toată piesa este interpretată cu *swing feeling*.

În *era swingului* a strălucit și renumitul contrabassist Jimmy (James) Blanton (1918-1942). A avut o carieră strălucită, dar scurtă, din cauza morții premature de tuberculoză. Posedând o tehnică interpretativă desăvârșită, J. Blanton s-a remarcat în orchestra lui Duke Ellington, în perioada marilor succese ale acesteia. În doar doi ani, a lăsat o moștenire ce a inspirat contrabasiștii jazzului din deceniile următoare. Inovațiile introduse de J. Blanton nu țin atât de tehnicile noi, cât și de schimbările procedeeleor și trăsăturilor interpretative. Este necesar de menționat calitatea tonului său *pizzicato* care, fiind rezonant și dens, constituia un suport solid pentru orchestră [56]. Anume J. Blanton a început să acompanieze *big bandul* cu linii melodice ale contrabasului, înlocuind standardele de acompaniere timpurii cu procedeul *walking bass* ceea ce era foarte neobișnuit pentru perioada dată. Trebuie de consemnat și faptul că tot J. Blanton a început să aplice și alte forme de acompaniament, interpretând arpegiile acordurilor în piese – o inovație avangardistă la acel timp.

Piesa *In a Mellow Tone*, compusă de Duke Ellington (1899-1974), înregistrată la postul de radio NBC și difuzată *live* în 1940 [49], ne oferă un bun exemplu pentru a examina partida contrabasului și procedeele aplicate. Forma piesei se constituie din introducere de opt măsuri și două secțiuni *a* și *b*, fiecare conținând 16 măsuri:

Secțiune	Nr. Măsurii	Acord	Nr. Măsurii	Acord	Nr. Măsurii	Acord	Nr. Măsurii	Acord

Introducere	1	Tacet	2	Call & Response	3	Tutti	4	Call & Response
	5	Tutti	6	Tutti	7	F7	8	F7
A	1	Bb7	2	Eb7	3	Ab6	4	Ab6
	5	Ab7	6	Ab7	7	Dbmaj7	8	Dbmaj7
	9	Db7	10	Gb7	11	Ab6	12	Fj7
	13	Bb7	14	Bb7	15	Eb7	16	Fb7
B	17	Bb7	18	Eb7	19	Ab	20	Ab
	21	Ebmin7	22	Ab7	23	Dbmaj7	24	Dbmaj7
	25	Db7	26	Do7	27	Ab6	28	F7
	29	Bb7	30	Eb7	31	Ab6	32	Ab6 (F7)

Tabel 1.2.4. Duke Ellington, *In a Mellow Tone*, forma piesei:

În această piesă J. Blaton a folosit două procedee de acompaniament. În primul *chorus* se aplică interpretarea pe primul și al treilea timp ai măsurii *the two feel (TF)*, excepție făcând măsurile 6, 8, 10-12, 15-16, 20, 31 în care se aplică și *walking bass (WB)*.

Ex. muzical 1.2.8. Duke Ellington, *In a Mellow Tone*, procedeeul *the two feel (TF)*

A B^b7 E^b7 A^b6 A^b6 A^b7 A^b7

1 1 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1

Ex. muzical 1.2.9. Duke Ellington, *In a Mellow Tone*, procedeeul *the two feel* cu elemente de *walking bass*:

Dbmaj7 Dbmaj7 Db6 Gb7 Ab6

1 5 1 3 5 1 1 5 3 b7 1 1 1 7 b7

F⁹ B^b7 E^b7 F7

1 b7 5 3 1 1 1 1 1 5 #4 4 3 b9 1 b7 5

Walking bass line (WB) continuă pe tot parcursul piesei:

Ex. muzical 1.2.10. Duke Ellington, *In a Mellow Tone*, exemple walking bass line

Analiza dată ne demonstrează că introducerea conține 8 măsuri unde se aplică două procedee *call-and-response* și *tutti*. În tabelul următor identificăm următoarele:

Nr. măsurii	Acord	Comentariu	Procedeu
1	Bb7	La primul și al treilea timp se cântă tonica acordului	TF
2	Eb7	La primul timp, tonica acordului, la al treilea – cvinta	TF
3	Ab	La primul timp, tonica acordului, la al treilea – cvinta	TF
4	Ab	La primul timp, tonica acordului, la al treilea – cvinta	TF
5	Ab7	La primul timp, tonica acordului, la al treilea – cvinta	TF
6	Ab7	la primul timp, tonica acordului, la al treilea – cvinta la al patrulea – prima acordului	TF
7	Db	La primul timp, tonica acordului, la al treilea – cvinta	TF
8	Db	La primul timp, tonica acordului, la al treilea – terța majoră, la al patrulea – cvinta acordului	TF
9	Db	La primul și al treilea timp se cântă tonica acordului	TF
10	Gb7	La primul timp, cvinta, la al doilea – terța majoră, la al treilea – septima mică, la al patrulea – tonica acordului	WB
11	Ab	La primul timp – tonica, la al doilea timp, pauza de optime ce urmează ce servește ca antecedent sincopat, la al treilea timp al măsurii se interpretează G și la al patrulea – Gb. În acest loc al măsurii observăm o mișcare descendentă cromatică către prima următorului acord	WB
12	F7	Arpeggierea ascendentă a acordului. La primul timp – tonică, la al doilea – septima mică, la al treilea – cvinta și la al patrulea timp – terța majoră al acordului	WB
13	Bb7	La primul și al treilea timp se cântă tonica acordului	TF
14	Bb7	La primul și al treilea timp se cântă tonica acordului	TF
15	Eb	La prima optime al primului timp se interpretează tonica (Eb) acordului, la a doua optime – cvinta (Bb) acordului. Începând cu cel de-al doilea timp al măsurii, observăm o mișcare descendentă cromatică către următorul acord. Timpii doi – A; trei – Ab; patru – G	WB
16	F7	La primul timp – Gb = b9 al septacordului. La al doilea timp – tonica, la prima optime al timpului trei – septima mică (Eb), la a doua optime al timpului trei cvinta (C) acordului legată cu timpul patru. Pe această notă este situat un accent sincopat ce se interpretează <i>tutti</i> cu orchestra	WB
17-32		În mare parte, se repetă același procedeu, <i>two feel</i> , cu interpretarea primei și cvintei acordului concomitent, cu excepția în măsurile:	

		20 – se aplică <i>walking bass</i> de la prima acordului (la primul timp al măsurii), primul tetracord al gamei Ab, ce ne duce direct spre prima acordului Eb7, pe primul timp al măsurii 21; măsura 31 – se aplică <i>WB</i> de la prima acordului Ab (la primul timp al măsurii) observăm o mișcare descendentă cromatică (la timpul 2 – Eb cvinta; măsura 3 – nota D ce nu face parte din tonalitate; măsura 4 – Db cvarta) către terța majoră a acordului Ab, în ultima măsură a acestui <i>chorus</i> .	
33-64		Se utilizează procedeul <i>walking bass line</i> , cu câteva excepții: în măsurile 44, 46, 47, la ultimul timp se interpretează câte două optimi, ultima din grupare cu sens de <i>swing</i> , ce au un efect anticipativ sincopat, ce accentuează primul timp al măsurii următoare. În măsura 48, la primul timp se interpretează două optimi, ultima din grupare cu sens de <i>swing</i> are un efect anticipativ sincopat și produce o schimbare a accentului spre timpul 2 și 4 al acestei măsurii. În măsura 49, peste acordul Eb7 J. Blanton interpretează un pasaj de gamă a modului mixolidic constituit din note optimi cu <i>swing feel</i> . În măsura 64, se interpretează un pasaj constituit din optimi dar în acest caz este tutti cu orchestra. Din punctul de vedere al alegerii sunetelor pentru acompaniament, în mare măsură acestea sunt aplicate în linii ascendente și descendente diatonice care încep cu prima și, doar în cazul a șapte măsuri din 32 (m. 4, 6, 7, 9-12), cu cvinta acordului. De asemenea, este de menționat că sunt interpretate pe larg arpegiile acordice, inclusiv treptele 9, 11, 13 (m. 44-48) și alterațiile acestora (m. 42).	
65-96		Se utilizează procedeul <i>walking bass line</i> cu câteva excepții: găsim în măsurile 65-66 <i>tutti</i> ritmat; în măsurile 87-88 se aplică procedeul <i>two feel</i> ; în măsurile 89-91 tot se aplică <i>two feel</i> , însă acest procedeu aici este amplificat cu o sincopă pe a doua optime a timpului doi	

Tabel 1.2.5. Duke Ellington, *In a Mellow Tone*, analiza procedeelelor utilizate

J. Blanton a început să cânte la contrabas în așa-numita maniera *horn-like* [56]. Prin această expresie se subînțelege că interpretarea era melodică, conținea fraze clare, fiind realizată în modul în care cântau instrumentiștii aerofoni. În anii 1939-1940 J. Blanton a înregistrat o serie de duete cu Duke Ellington, printre care *Pitter Panther Patter* [50], *Sophisticated Lady*, *Mr. J.B.Blues*, *Body and Soul* ș.a.

Piesa *Pitter Panther Patter*, având o formă de *jazz standard*, demonstrează în plină măsură calitățile tehnice și muzicalitatea lui J. Blanton. Este compusă din trei secțiuni – *A*, *B* și *C* – ce sunt ordonate în modul următor:

Secțiune	Nr. Măsurii	Acord	Nr. Măsurii	Acord	Nr. Măsurii	Acord	Nr. Măsurii	Acord
Introducere	1	E \circ 7	2	G	3	E \circ 7	4	G
Introducere	5	E \circ 7	6	G	7	Am7	8	D7
A	1	G/G \circ 7	2	Am7/D7	3	G/G \circ 7	4	Am7/D7
	5	G/G \circ 7	6	Am7/D7	7	D7	8	D7
A	9	G/G \circ 7	10	Am7/D7	11	G/G \circ 7	12	Am7/D7
	13	G/G \circ 7	14	Am7/D7	15	G F7	16	Bb7
B	17	E \flat	18	B \flat	19	E \flat	20	E \flat
	21	D	22	A	23	D7	24	D7
A	25	G/G \circ 7	26	Am7/D7	27	G/G \circ 7	28	Am7/D7
	29	G/G \circ 7	30	Am7/D7	31	G F7	32	G
A	33	G/G \circ 7	34	Am7/D7	35	G/G \circ 7	36	Am7/D7
	37	G/G \circ 7	38	Am7/D7	39	G	40	F7 D7
A	41	G/G \circ 7	42	Am7/D7	43	G/G \circ 7	44	Am7/D7
	45	G/G \circ 7	46	Am7/D7	47	G	48	D7 G
B	49	E \flat	50	B \flat	51	E \flat	52	E \flat
	53	D	54	A	55	D7	56	D7
A	57	G/G \circ 7	58	Am7/D7	59	G/G \circ 7	60	Am7/D7
	61	G/G \circ 7	62	Am7/D7	63	G	64	G
C	65	G	66	B7	67	E	68	E
	69	Am	70	D7	71	G/G \circ 7	80	D7
	73	E \circ 7	90	74	75	E \circ 7	76	G
	77	E \circ 7	78	G	79	Am7	80	D7
A	81	G/G \circ 7	82	Am7/D7	83	G/G \circ 7	84	Am7/D7
	85	G/G \circ 7	86	Am7/D7	87	D7	88	D7
A	89	G/G \circ 7	90	Am7/D7	91	G/G \circ 7	92	Am7/D7
	93	G/G \circ 7	94	Am7/D7	95	G F7	96	Bb7
B	97	E \flat	98	B \flat	99	E \flat	100	E \flat
	101	D	102	A	103	D7	104	D7
A	105	G/G \circ 7	106	Am7/D7	107	G/G \circ 7	108	Am7/D7
	109	G/G \circ 7	110	Am7/D7	111	G D7	136	Ab/ G

Tabel 1.2.6 Duke Ellington, *Pitter Panther Patter* structura piesei pe secțiuni

Introducerea constă din repetarea de trei ori, succesiv, a două măsuri *Edim7* și *Sol major*, ultimele două măsuri *Am* și *D7* consecutiv. Secțiunea *A*, cu durata de 16 măsuri, constă din repetarea ciclică de patru ori a frazei principale, din 4 măsuri, se observă mișcarea pe cercul de cvinte de tip I-II-V.

Ex. muzical 1.2.11. Duke Ellington, *Pitter Panther Patter*. Secțiunea A

1 **A** G G^o Am D⁷ G G^o Am D⁷

5 G G^o Am D⁷ D⁷

În secțiunea B, cu durată de 8 măsuri, în primele 4 are loc inflexiunea în *E_b* și în ultimele 4 – inflexiunea în *D*.

Exemplu muzical 1.2.12. Duke Ellington, *Pitter Panther Patte*, Secțiunea B

17 **B** E_b B_b E_b

21 D A D⁷

Primele 8 măsuri ale secțiunii C în *G*, în prima măsură, prin acordul *B7* (acord de treapta a treia) ce marchează un lanț de septacorduri: *B7 => E7 => A7 => D7 => G*. În ultimele 8 măsuri ale secțiunii C remarcăm mișcarea I-vi^o7-ii-V.

Ex. muzical 1.2.13. Duke Ellington, *Pitter Panther Patte*, Partea C

65 G B E

69 Am D G G^o D⁷

73 E^o7 G E^o7 G

77 E^o7 G Am⁷ D⁷

Tempoul piesei este circa 185 BPM, *swing feeling*, fiind foarte strict executat, menținând starea de *groove*. Rolul principal al contrabasului în perioada *swingului* se reducea la menținerea pulsației ritmice – *time keeping*. Însă, totodată, au început să se dezvolte și alte elemente: procedeul *walking bass*; ornamentarea liniei basului (*mordent*, *Vorschlag*); aplicarea *riff*-urilor ș.a.

1.3. Concluzii la Capitolul 1

- Contrabasul a avut o evoluție complexă și îndelungată: de la instrumentele anterioare, precum *trumscheit* și *violonul mare*, la forma sa contemporană, contrabasul a trecut prin numeroase transformări în ceea ce privește forma, dimensiunile, numărul de corzi și acordajul. Această evoluție a fost condiționată de necesitatea de a adapta instrumentul la cerințele muzicale și la posibilitățile fizice ale interpreților.
- Evoluția tehnologică a influențat profund contrabasul de jazz: electrificarea, sistemele de sonorizare și de înregistrare a sunetului au avut un impact major asupra modului în care a fost utilizat instrumentul. Aceste tehnologii au permis amplificarea sunetului, experimentarea cu noi tehnici și o mai mare flexibilitate în interpretare.
- Unul din cele mai importante repere ale contrabasului în muzica jazz, în această perioadă, a fost tranziția de la rolul său de instrument de acompaniament, la cel solistic. În stilurile *New Orleans* și *Dixieland* contrabasul era utilizat preponderent percusiv, cu accentul pus pe *ritm* și *sincope*, având un rol esențial în menținerea pulsației. Se aplicau activ procedee precum: *pizzicato*, *slapping*, *arco*. Piesa *Mahogany Hall Stomp* compusă de *Louis Armstrong and His Orchestra* demonstrează utilizarea tehnicilor *arco*, *pizzicato* și *slapping* la contrabas de către George Murphy „Pops” Foster în stilul *New Orleans*.
- Și în *Chicago style*, contrabasul transcende rolul său tradițional de acompaniament, asumându-și o funcție melodică accentuată și integrându-se ca instrument solistic cu drepturi egale în cadrul formației. Piesa *Jazz Me Blues*, compusă de Gene Krupa, ce se încadrează în stilul *Chicago*, ne oferă un model de interacțiune a contrabasului cu secțiunea melodică.
- În era *swingului*, *walking bass line* a reprezentat un pas important în evoluția contrabasului, transformându-l într-un instrument capabil să genereze linii melodice complexe și să contribuie activ la crearea facturii muzicale, alături de alte procedee precum *riff*, explorarea unor succesiuni armonice mai elaborate, interpretarea *arpegiilor* acordurilor cu trepte alterate.

- Integrarea contrabasului într-un ansamblu instrumental mai amplu, precum *big band*, contribuie la diversificarea timbrală, oferind simultan un suport ritmic solid și o bază armonică stabilă. Jimmy Blanton, în piesa *In a Mellow Tone* a lui Duke Ellington, demonstrează utilizarea *walking bass* și a altor tehnici inovatoare pentru acea perioadă.

2. TEHNICI SPECIFICE DE INTERPRETARE LA CONTRABAS ÎN JAZZUL MODERN

2.1. Rolul *walking bass* în dezvoltarea stilurilor de jazz (*Bebop, Cool jazz, Hard bop*)

Începând cu anii '40 ai sec. XX în *swing* se resimte o anumită „stagnare” pe plan stilistic, totodată, apare și problema eficacității financiare de întreținere a formațiilor cauzată de scăderea interesului față de orchestrele mari. Muzicienii *big bandurilor*, plictisiți de rutina cotidiană au început să exploreze noi forme de conlucrare în ansamblu: a apărut *bebopul*, care s-a cristalizat ca stil predominant începând cu mijlocul anilor '40 și până la sfârșitul anilor '50 ai sec. XX. Victoria Teacenco menționează că acest stil jazzistic nou „a apărut ca o revoluție estetică și stilistică în domeniul jazzului, ca un pas avansat în dezvoltarea sa. Schimbările conceptuale și sonore au fost atât de semnificative, încât *bebopul* s-a transformat într-o epocă nouă în jazz, care a propus atât o galerie de muzicieni geniali cât și un auditoriu nou, mai intelectual, mai educat, mai elitar” [17, p. 42].

În același timp, pentru formațiile *bebop*, numite *combo*, a fost specifică interpretarea fără amplificare și schimbare substanțială a componenței acestora: spre deosebire de *big band*, care era constituit din circa 10-20 de muzicieni care erau separați în secția ritmică (tobe, pian, chitară, contrabas) și secția melodică (instrumente aerofone de alamă și de lemn), *combo* erau formate din grupuri mai mici de muzicieni, de obicei între 4 și 6 instrumentiști. Componența-standard includea secția ritmică compusă din pian, contrabas, tobe și câțiva soliști, de obicei, la instrumente aerofone. Rolul contrabasului în aceste formații a devenit mult mai accentuat.

Apariția *bebopului* a fost determinată de mai mulți factori, printre care putem numi problemele financiare, discriminarea rasială și stagnarea în domeniu. Este important de menționat că formarea *bebopului* se datorează exclusiv muzicienilor de culoare [104, p. 241].

Mai mulți autori îi numesc printre pionieri ai *bebopului* pe Charlie Parker, saxofon alt; Dizzy Gillespie, trompetă; Bud Powell, piano; Kenny Clarke, percuție; Charlie Christian, chitară; Thelonius Monk, pian ș.a. [23; 57]. Adunându-se în localuri mici, cu puțin public, muzicienii experimentau mult cu tempourile, procedeele interpretative, armonii mai complexe decât cele practicate în *swing*. Acest gen a ocupat un loc dominant în muzica jazz, înlocuind *swingul*.

Printre muzicienii ce au contribuit la dezvoltarea contrabasului în *bebop* am putea evidenția pe Tommy Porter, Oscar Pettiford, Paul Chambers, Ray Brown și Charles Mingus și mulți alții.

David Baker (1931-2016) [28, 29] subliniază câteva caracteristici-cheie care diferențiază *bebopul* de *swing*: armonii complexe; un sunet curat și precis la instrumentele de suflat, asemănător pianului; tendința de a interpreta fără *vibrato*; improvizația bazată mai mult pe armonie decât pe melodie; formatul de trupă mică; un concept extins de substituire a acordurilor; apropierea de tradiția vest-europeană prin accentul pe armonie, facilități instrumentale și elemente muzicale occidentale; o re-evaluare a întregului limbaj jazzistic; poliritmia ca factor important; introducerea unor moduri mai sofisticate, precum gama micșorată (1, 2, b3, 4, b5, b6, 6, 7, 8) [28]. James Lincoln Collier atenționează și construcțiile asimetrice ale *solourilor*, ce se manifestă prin formarea frazelor muzicale de un număr neobișnuit de măsuri, începutul cărora nu este condiționat de începutul de *chorus* și care se întrerup, aparent, în cel mai neașteptat loc [104, p.242].

Schimbări importante au parvenit și în ceea ce privește interacțiunea muzicienilor în cadrul secției ritmice. Datorită tempourilor avansate, accentuarea acordurilor la fiecare timp al măsurii a devenit inutilă. Pianistii și chitariștii își interpretau părțile degajat, accentuau timpul slab al măsurii și durata era condiționată doar de structura armonică a piesei. Percuționistii, de asemenea au încetat să interpreteze *ground beat*. Acest accent a fost mutat mai întâi pe *hi hat* și pe urma pe cinel, fapt ce a permis să diversifice dinamica acestui procedeu. Percuția, din element pur ritmic a devenit unul de accentuare a secțiunilor piesei și a dinamicii interpretării [79, 104].

Factorii expuși mai sus au poziționat contrabasul ca centru ritmic (*timekeeper*) și armonic al ansamblului, acesta devenind, prin urmare, un instrument indispensabil jazzului. După cum a scris James Lincoln Collier în volumul său *The Making of Jazz*: „Soliștii, care până acum se orientau după pianisti, acum ascultă contrabasul. Dar și maniera interpretării la contrabas a început să se schimbe. Pe de o parte, luând ca exemplu pe Blanton, contrabasiștii acompaniau prin linii melodice holistice, nu doar prin conturarea acordurilor. Iar pe de altă parte, contrabasiștii, fiind în centrul ansamblului au început să anticipeze puțin, „a îmboldi”, timpul tare al măsurii pentru a crea senzația de accelerare a *tempoului*” [104, p.251]. Acest procedeu nu consta într-o accelerare propriu-zisă, ci doar crea senzația acesteia.

Charles Thomas Porter (1918-1988) cunoscut ca Tommy Porter, a fost unul dintre pionierii contrabasului în stilul *bebop*. În istoria jazzului s-a remarcat ca membru al „cvintetului clasic” al lui Charlie Parker (1920-1955) în componența căruia s-a aflat în perioada anilor 1947-1950, a participat la mai multe înregistrări și a lăsat o moștenire solidă pentru cercetare în domeniul muzical.

În piesa *Chasin' the Bird* din albumul *Charlie Parker All Stars* înregistrat pe 8 mai 1947 în Harry Smith Studios, New York, observăm un procedeu, aplicat frecvent în *bebop*, și anume procedeul de *contrafact* [45]. Acest termen a fost introdus în anii '40 ai sec. XX de către Bill

Challis, un critic și producător de jazz american, pentru a descrie practica jazzmanilor de a compune noi melodii pe structuri armonice preexistente. Deși conceptul de *contrafact* exista deja în muzica clasică, B. Challis a fost cel care l-a propagat în lumea jazzului.

În calitate de bază pentru *contrafact* este folosită piesa *I Got Rhythm* de George Gershwin. În figura ce urmează este prezentată structura unui *chorus* al piesei *Chasin' the Bird*.

Secțiune	Nr. Măsurii	Acord	Nr. Măsurii	Acord	Nr. Măsurii	Acord	Nr. Măsurii	Acord
A	1	F	2	Gm7 C7	3	F D7	4	Gm7 C7
	5	F F7	6	B b Bdim7	7	F6	8	Gm7 C7
A ₁	9	F	10	Gm7 C7	11	F D7	12	Gm7 C7
	13	F F7	14	B b Bdim7	15	F6	16	F
B	17	A7	18	A7	19	D7	20	D7
	21	G7	22	G7	23	C7	24	C7
A ₂	25	F	26	Gm7 C7	27	F D7	28	Gm7 C7
	29	F F7	30	B b Bdim7	31	FGm7C7	32	FGm7C7

Tabel 2.1.1. Charlie Parker, *Chasin' the Bird*, structura unui chorus al piesei

Tonalitatea piesei este *Fa major*, tempoul – 185 BPM. Componenta ansamblului este următoarea: Miles Davis (trompeta), Charlie Parker (saxofon alto), Bud Powell (pian), Tommy Potter (contrabas), Max Roach (percuție). Piesa conține 4 *chorusuri*, din care în primul se interpretează tema, în al doilea improvizează Charlie Parker, în al treilea Miles Davis improvizează pe secțiunile A și A₁, iar în secțiunile B și A₂ – Bud Powell, în al patrulea *chorus* pe secțiunile A și A₁ se interpretează tema, iar în secțiunea B improvizează Tommy Potter. În ultima secțiune – A₂ – se cântă tema piesei. De la începutul piesei, Tommy Potter aplică procedeul *walking bass*.

Ex. muzical 2.1.1. Charlie Parker, *Chasin' the Bird*, linia contrabasului din *chorusul* piesei:

♩ = 185swing

1

[A] F 1 3 1 Gm7 C7 1 3 13 5 F D7 1 2 5 1 Gm7 C7 3 11 b7 b7

Upright Bass

F F7 Bb Bb7 B07 F6 Gm C7 F

5 1 3 5 1 1 1 1 3 5 6 6 7 1 1 b7 [A₁] 5 4 3 b3(chrom. movem.)

U. Bass

10 Gm7 C7 F D7 Gm7 C7 F F7

1 3 13 5 5 3 5 5 11 3 13 5 1 b7 13 5

U. Bass

14 Bb^7 $B^{\circ 7}$ F Gm C^7 $F^{(add9)}$ F A^7
 1 3 1 5 1 2 2 $b7$ 5 4 3 2 [B]1 1 5 3 1 3 5 1

U. Bass

19 $D^7alt.$ $G^7alt.$ $C^7alt.$ $C^7(\sharp_{11})$
 1 9 3 11 5 1 3 5 1 3 9 1 $b7$ 5 3 5 1 3 5 1

U. Bass

24 $b7$ 5 3 [A₂]3 F Gm^7 C^7 F D^7
 5 1 3 5 7 3 5 3 4 $b7$ $b9$

U. Bass

28 Gm^7 C^7 F F^7/A Bb^7 Bbm^7 F Gm C^7 F Gm C^7
 1 3 13 5 1 5 3 5 1 5 1 3 5 4 2 5 1 7 5 1

U. Bass

Exemplul următor demonstrează cum interacționează pianul cu contrabasul. Cum a fost menționat mai sus, vedem cât de sincopată și degajată este partida lui B. Powell față de cea a basului. T. Potter, la rândul său, accentuează ferm fiecare timp al măsurii, dar și conturează armonia corespunzătoare. Cum afirmă John Goldsby, „Potter s-a immortalizat pe mai multe din cele mai importante imprimări timpurii ale *bebopului* prin liniile basului – solide, dar discrete” [56, p. 61].

Ex. muzical 2.1.2 Charlie Parker, *Chasin' the Bird*, exemplu de interacțiune între contrabas și pian:

$\text{♩} = 185 \text{ swing}$

1 F Gm^7 C^7 F D^7 Gm^7 C^7
 [A]1 1 3 1 1 3 13 5 1 2 5 1 3 11 $b7$ $b7$

Upright Bass

Piano

5 F F^7 Bb Bb^7 $B^{\circ 7}$ F^6 Gm C^7 F
 1 3 5 1 1 1 1 3 5 6 6 7 1 1 $b7$ [A₁] 5 4 3 $b3$ (chrom. movem.)

U. Bass

Pno.

Analizând în continuare linia basului în piesa dată se constată că în timp ce acompaniază, T. Potter conturează armonia piesei, combinând mișcarea treptată pe sunetele gamei cu sunetele acordului. Mai putem observa că la primul timp al măsurii nu apare mereu sunetul tonicii acordului, ce se aplică terțele și cvintele lui. Se întâlnesc și sunete neacordice (m. 12) ce anticipează terța acordului, creând o anumită tensiune ce se rezolvă pe timpul slab.

În secțiunile *A*, *A₁* și *A₂* linia basului este mai lină, legătura dintre acorduri se produce prin pasaje de gamă. De regulă, mișcarea este în secunde și terțe, rareori se întâlnesc intervale de sexte și octave. Toate procedeele folosite în această secțiune a piesei contribuie la o conectare plană între acorduri (deși sunt excepții, m. 3 și 4). Secțiunea *B* demonstrează un alt procedeu de acompaniament și anume *arpeggierea*. Contrabasistul, prin varietatea tehnicilor sale, conferă fiecărei părți a piesei o identitate sonoră distinctă. Această diferențiere ghidează soliștii în structura compoziției. În continuare, Porter interpretează improvizația, în baza secțiunii *B* (m. 17-24), folosind diverse procedee inventate de *beboperi* timpurii [28].

Drept punct de reper pentru improvizație servește armonia și nu tema melodică. Se poate constata că fiecare acord determina modul care stabilește conținutul improvizatoric. În cazul dat se folosește modul *mixolidic*. Durata sunetelor este de optimi și, după cum se observă, frazarea nu este strict legată de timp. Anume în m. 17, la acordul *A7*, fraza începe pe al doilea timp, iar începutul următoarei fraze, la acordul *D7* (m. 19-20), începe în anacruză, în m. 18 sau la a doua optime din m. 19.

Ex. muzical 2.1.3. Charlie Parker, *Chasin' the Bird*, Improvizația contrabasului:

3

U. Bass

U. Bass

U. Bass

U. Bass

Cu siguranță, se poate afirma că fraza ce se improvizează peste acordul *C7* începe în anacruză, în m. 22, pe ultima optime a acesteia. Comparând cu modul de acompaniament al contrabasului din perioada *swingului*, se găsesc diferențe substanțiale în tehnicile interpretative: se aplică sunete nu doar de tonică/cvintă, dar și se arpegiază; improvizațiile sunt construite pe baza armoniei și modului melodic, specific acordului.

Oscar Pettiford (1922-1960) a fost primul contrabasist recunoscut al *bebopului*, care a continuat realizările lui J. Blanton, creând linii contrapunctate perfecte. Percuționiștii *bebopului* au încetat să mai păstreze acel șablon ritmic greoi de patru pătrimi pe toba mare, ceea ce a permis contrabasului să-și etaleze din plin sonoritatea. O. Pettiford și contemporanii săi foloseau corzi fabricate din intestine iar instrumentele lor nu au fost amplificate cu doze, așa cum se practică astăzi. Însă, uneori, sonorizarea contrabasului în cadrul *combo* era realizată cu microfoane, fapt ce a contribuit la evidențierea sa în cadrul ansamblului. Astăzi, contrabasiștii contemporani, în tendința de a obține un sunet mai autentic specific *bebopului*, își sonorizează instrumentele cu microfoane; folosesc corzi din intestine sau din oțel cu o înălțime mai mare în raport cu tastiera.

Schimbările ce au intervenit în stilistica secției ritmice au generat noi procedee interpretative. Cum a fost menționat, percuționiștii nu mai accentuau fiecare pătrimi cu toba mare, înlocuind-o cu un desen repetitiv constant pe cinel. Toba mare și cea mică erau folosite mai mult pentru a accentua acompaniamentul pentru solist. Chitariștii și pianiștii, de asemenea, în loc să folosească desene ritmice repetitive, au început să acompanieze în diferite moduri, prin care se putea contrapuncta partida solistului, dar și pentru a accentua armonia sau aspectele cadențate a piesei respective. În secția ritmică a *bebopului*, contrabasul este singurul instrument care are rolul de *time-keeper*, menținând o pulsație ritmică constantă. Prin această funcție, el ghidează ceilalți muzicieni în desfășurarea discursului sonor.

Fiind „frapați” de noua libertate a *bebopului*, personalități precum Oscar Pettiford, Ray Brown, Charles Mingus, au contribuit la creșterea standardelor tehnice și artistice de interpretare la contrabas. Deși nu s-au detașat de restricțiile jazzului clasic, ei au valorificat noile posibilități și au „responsabilizat” contrabasistul de jazz în cadrul ansamblului. Prin menținerea unor tempouri extrem de rapide, interpretarea unor armonii tot mai complexe, contrabasul a devenit „centrul” ritmico-armonic al întregului *combo*. În același timp, s-a dezvoltat și funcția solistică a contrabasului, care a ajuns la un nivel similar cu virtuozitatea muzicienilor aerofoni.

După J. Goldsby, „Oscar Pettiford a fost a fost un pionier al muzicii *bebop*, a adus o contribuție semnificativă în cadrul acestuia” [56, p. 56] și a reușit să transfere la contrabas, într-o manieră melodică-armonică, tehnicile de improvizație ale saxofonistului Charlie Parker și ale altor muzicieni de jazz.

O. Pettiford este cel care a introdus în muzica *bebopului* violoncelul, el însuși posedând cu iscusință acest instrument. De asemenea, el a colaborat cu mulți dintre cei mai mari muzicieni *bebop* ai vremii, precum Dizzy Gillespie și Charlie Parker și a contribuit la crearea unor piese care au devenit repere ale stilului. Prin abilitățile sale creative și tehnice, Oscar Pettiford a influențat în mare măsură evoluția muzicii jazz și a inspirat mulți alți muzicieni după el. Astfel, el este considerat unul dintre cele mai importante personalități ale jazzului și unul dintre marii pionieri ai muzicii *bebop*.

Piesa *Blues in the Closet* (Tabelul 2.1.2.), compusă de O. Pettiford, înregistrată pe data de 2 iunie, 1960, la Festivalul de Jazz din Essen, Germania, interpretată împreună cu Bud Powell (1924-1966) – pian și Kenny Clarke (1914-1985) – percuție, reprezintă o mostră tipică pentru *bebop*:

Nr măsurii	1	2	3	4
Acord	G	G	G	G7
Nr măsurii	5	6	7	8
Acord	C7	C7	G	G E7
Nr măsurii	9	10	11	12
Acord	Am7	D7	G	G

Tabel 2.1.2. Oscar Pettiford, *Blues in the Closet*, structura unui *chorus* a piesei

Forma piesei – blues, din 12 măsuri. Tempoul piesei este BPM = 205. În total, muzicienii interpretează și improvizează pe parcursul a 21 *chorusuri* ale acestei piese. Tema piesei este interpretată de O. Pettiford și B. Powell în unison, fiind repetată de două ori – la început și la sfârșit, în *chorusurile* A – B și T – U, conform tradiției *bluesului*. Improvizația pianului se desfășoară în *chorusurile* C – H și Q – S, în care contrabasul improvizează în I – P.

Procedeele de acompaniament aplicat de O. Pettiford este *walking bass*. Din punctul de vedere al alegerii sunetelor se detectă următoarele: mișcarea liniei basului are loc în secunde și terțe. Rareori sunt folosite alte intervale (C7 – 00:46, C12 – 00:52, D1-4 – 00:53, F3 – 01:24, G3-5 – 01:38-01:41, G7 – 01:43, H3 – 01:52)¹⁰.

Ex. muzical 2.1.4. Oscar Pettiford, *Blues in the Closet*, mișcarea liniei basului în secunde și terțe:

¹⁰ Litera și cifra sunt semnificația *chorusului* și măsurii din acesta. Cifrele indică timpul unde putem găsi acest moment pe imprimare.

Musical notation for a walking bass line. The notes are D, E, F, G, A, B, C, D. Chords above are G⁶, C⁷, G⁶, Dm⁷, G⁷. A '1' is written below the first measure.

Walking bass presupune mișcarea pe note pătrimi, însă se întâlnesc și ornamentări ritmice cu note optimi (C⁷ – 00:46, D³ – 00:56, F³ – 01:24, G³⁻⁵ – 01:38-01:41, G⁷ – 01:43, H³ – 01:52):

Ex. muzical 2.1.5. Oscar Pettiford, *Blues in the Closet*, walking bass exemplu:

Musical notation for a walking bass line. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. Chords above are G⁶, Dm⁷, G⁷, C⁶, C^{#o7}, G⁶. A '3' is written below the first measure.

Folosirea intervalelor mai mari decât terța coincide și cu ornamentările ritmice, ce la rândul lor, provoacă un efect profund în percepția muzicii. Sunetele ce sunt folosite la acompaniament preponderent sunt treptele septacordului corespunzător. Pentru a face linia contrabasului mai plană se introduc cromatisme și/sau sunete diatonice, neacordice.

Improvizația contrabasului în această piesă ne manifestă aspectul ei asimetric față de forma *chorusului* (Ex. muzical 2.1.6.). Practic doar 1/10 din toate frazele încep pe timpul tare al primei măsurii a *chorusului* (J1 – 02:18; O1 – 03:28; P1 – 03:42), altele încep aleatoriu. Lungimea frazelor nu este legată de forma piesei, însă fiecare din ele, având o logică internă, constituie un tot întreg melodic-ritmic, având lungimi diferite – de la o măsură (I7 – 2:11) la, aproape cinci (J8-12 – 2:26).

Legătura cu planul armonic al piesei este evidentă, prin alegerea sunetelor în improvizație, care în mare măsură se bazează pe acordul ce se arpegiază în mod aleatoriu. Este relevant să precizăm că pentru improvizație se interpretează nu doar treptele de bază ale septacordului, dar și treptele 9, 11, 13, inclusiv alterațiile acestora.

Ex. muzical 2.1.6. Oscar Pettiford, *Blues in the Closet*, improvizația contrabasului:

I

U. Bass

U. Bass

Din punct de vedere ritmic, frazele improvizației denotă câteva structuri caracteristice diferite: începe *off-beat*, iar accentul poate fi pe timpul slab sau tare. Fraza este construită din sunete continue de optimi dar se termină cu sunete mai lungi (pătrimi sau triolete de pătrimi) (I3-4 – 02:06; I5-6 – 02:08; I8-10 – 02:12; J3-4 – 02:20; J5-7 – 02:23), începând pe timpul tare al măsurii, având o structură repetitivă – J1-2 – 02:18; J10 – 02:28; K9 – 02:42; N5 – 03:18; O1-2 – 03:28; O5-6 – 03:33; P1-2 – 03:42; 3-4 – 03:44; 5-6 – 03:47.

Ex. muzical 2.1.7. Oscar Pettiford, *Blues in the Closet*, improvizația contrabasului:

O

U. Bass

U. Bass

Începe *off-beat*, având a structură repetitivă și strictă M1-2 – 03:00; 3-4 – 03:02; 5-6 – 03:05.

Ex. muzical 2.1.8. Oscar Pettiford, *Blues in the Closet*, improvizația contrabasului:

The image shows two staves of musical notation for Upright Bass (U. Bass) in the key of D major. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. A box labeled 'M' is placed above the first measure of the first staff. Chord symbols are written above the notes: G⁶ (measures 1-2), C⁷ (measure 2), G⁶ (measures 3-4), Dm⁷ (measure 4), G⁷ (measure 4), C⁶ (measures 5-6), C^{#07} (measure 6), G⁶ (measures 7-8), G⁶ (measure 8), and G⁰⁷ (measure 8). The notation includes eighth and quarter notes, rests, and slurs.

Analiza stilului interpretativ al lui O. Pettiford a demonstrat în mare măsură importanța procedurii *walking bass* în menținerea ritmului și tempoului, suportul armonic demonstrat prin alegerea sunetelor, dar și posibilitățile solistice ale acestui instrument.

O altă personalitate eminentă a *bebopului*, dar și a stilurilor ulterioare ale jazzului a fost Charles Mingus (1922-1979), contrabasist și pianist, considerat unul dintre cei mai importanți muzicieni și compozitori ai jazzului din istorie. A colaborat cu Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker și Dizzy Gillespie ș.a. Miles Davis arăta, că „[Mingus] a fost unul din cei mai măreți contrabasiști ce au trăit cândva” [46]. A fondat propriul studio de înregistrări și o cooperativă de muzicieni numită *Jazz Composer's Workshop*, ca o încercare de a ocoli mercantilismul exagerat al industriei muzicale.

Influențat de muzica *gospel* și *corală*, de creațiile lui Claude Debussy, Igor Stravinsky, Richard Strauss, Duke Ellington, a scris muzică ce avea legături stilistice puternice cu aceste surse. Unele dintre cele mai faimoase lucrări ale sale sunt *Goodbye Pig Hat*, *Pithecanthropus Erectus* și *The Black Saint and the Sinner*.

Solourile lui Ch. Mingus sunt deosebit de originale și emană autenticitate. El este printre primii care l-au depășit pe J. Blanton și au consacrat conceptul melodic de *bebop*. Totodată, Ch. Mingus a fost foarte modest: într-un interviu revistei *Down Beat* el a mărturisit, că „...doar îi urma pe predecesorii săi. Ei le-au făcut pe toate înaintea mea” [87]. Mingus s-a remarcat și printr-un sunet voluminos al contrabasului.

De asemenea, a continuat să dezvolte noi procedee de interpretare la contrabas combinând *pizzicato*, *arco*, *slapping* pentru a crea diferite sunete și efecte neobișnuite la contrabas. A experimentat cu diferite acordaje, digitații și poziții, extinzând gama posibilităților instrumentului. Toate cele expuse i-au adus renumele uneia dintre cele mai importante figuri din domeniul jazzului anilor '50 și '60 ai secolului trecut.

Ch. Mingus s-a evidențiat nu doar ca interpret și compozitor, dar și ca aranjor talentat. În piesa *Alone Together* compusă de Arthur Schwartz (1900-1984), din albumul *Blue Moods*, înregistrat la *Debut Records*, la 9 iulie 1955, împreună cu Miles Davis – trompetă, Britt Woodman – trombon, Teddy Charles – vibrafon și Elvin Jones – percuție, putem descoperi capacitățile sale de interpret și conducător de formație.

Secțiune	Nr.	Acord	Nr.	Acord	Nr.	Acord	Nr.	Acord
A	1	Dm	2	Em7b5 A7	3	Dm	4	Em7b5 A7
	5	Dm	6	Am7b5 D7b9	7	Gm	8	Gm
	9	Bm E7	10	Gm7 C7	11	Fmaj7	12	Em7b5 A7
	13	Dmaj7	14	Dmaj7				
A1	15	Dm	16	Em7b5 A7	17	Dm	18	Em7b5 A7
	19	Dm	20	Am7b5 D7b9	21	Gm	22	Gm
	23	Bm E7	24	Gm7 C7	25	Fmaj7	26	Em7b5 A7
	27	Dmaj7	28	Dmaj7				
B	29	Am7b5	30	D7b9	31	Gm	32	Gm
	33	Gm7b5	34	C7b9	35	Fmaj7	36	Em7b5 A7
A2	37	Dm	38	Em7b5 A7	39	Dm	40	Em7b5 A7
	41	Dm Bm7b5	42	Bb7b5 A7	43	Dm	44	(Em7b5 A7)

Tabel 2.1.3. Arthur Schwartz, *Alone Together*, structura piesei

Figura de sus ne demonstrează structura piesei, care nu este simetrică, secțiunile piesei nu conțin câte 8 măsuri fiecare, ceea ce este destul de obișnuit pentru standardele de jazz. Secțiunile A și A1 conțin câte 14 măsuri fiecare, secțiunile B și A2 – câte 8 măsuri fiecare. Un *chorus* al piesei este alcătuit din 44 măsuri.

Examinând aranjamentul lui Ch. Mingus, constatăm că această piesă este formată din introducere de 8 măsuri cu *riff* repetitiv de 2 măsuri (similar cu primele 2 măsuri ale temei). Forma și armonia temei în primul *chorus* corespunde conceptului compozitorului. În cel de-al doilea *chorus*, începând cu improvizația lui Miles Davis (exemplul muzical 2.1.9.) din măsura 7, Ch. Mingus a introdus multiple schimbări, ce se manifestă prin: intensificarea mișcării acordice de tip *ii7-V7* (m. 2, 9, 10, 11, 13, 14, 21, 23, 24, 25, 30-31) și *ii-V7-Imaj7-IVmaj7* (m. 7-8) (Figura 2.1.4.); înlocuiri armonice (m. 13, 26, 41, 42); schimbarea formei (secțiunea A1 constă din 13 măsuri, secțiunea A2 constă din 12 măsuri):

Secțiune	Nr.	Acord	Nr.	Acord	Nr.	Acord	Nr.	Acord
A	1	Dm	2	Em7b5 A7	3	Dm	4	Em7b5 A7
	5	Dm	6	Am7b5 D7b9	7	Gm C7	8	Fmaj7 Bmajb7
	9	Bm7b5 E7b9	10	Bmb7 Eb7	11	Em7b5 A7	12	Fmaj7

	13	F#m7b5 B7b9	14	Eb°7 A7(b5)				
A1	15	Dm	16	Em7b5 A7	17	Dm	18	Em7b5 A7
	19	Dm	20	Am7b5 D7b9	21	Gm C7	22	Fmaj7 Bmajb7
	23	Bm7b5 E7b9	24	Bmb7 Eb7	25	Em7b5 A7	26	Fmaj7
	27	Dmaj7						
B	28	Am7b5	29	D7b9	30	D7b9	31	Gm C7
	32	Gm7b5 C7	33	Gm C7	34	Em7b5 A7	35	Ebm9 Ab7
A2	36	Dm	37	Em7b5 A7	38	Dm	39	Em7b5 A7
	40	Dm Bm7b5	41	Em7b5 A7	42	Ebmaj7	43	Dm
	44	Bb°7	45	N.C.	46	A7	47	A7

Tabel 2.1.4. Arthur Schwartz, *Alone Together*, structura *chorusului* improvizației lui Miles Davis

Ex. muzical 2.1.9. Arthur Schwartz, *Alone Together*:¹¹

7 Gm C7 Fmaj7 Bbmaj7 Bm7(b5) E7(b9) Bbm7 Eb7 Em7(b5) A7(b9)

În *chorusurile* 3 și 4, forma piesei revine la cea inițială (Figura 2.1.14). Schimbările în armonie se mențin până la începutul secțiunii A2 a *chorusului* 4. Din acest moment, armonia corespunde celei inițiale. Încheierea piesei rezidă dintr-un *riff* repetitiv pe parcursul ultimelor treisprezece măsuri.

Secțiune	Nr.	Acord	Nr.	Acord	Nr.	Acord	Nr.	Acord
A	1	Dm	2	Em7b5 A7	3	Dm	4	Em7b5 A7
	5	Dm	6	Am7b5 D7b9	7	Gm C7	8	Fmaj7 Bmajb7
	9	Bm7b5 E7b9	10	Bmb7 Eb7	11	Em7b5 A7	12	Fmaj7 Bmajb7
	13	F#m7b5 B7b9	14	Eb°7 A7(b5)				
A1	15	Dm	16	Em7b5 A7	17	Dm	18	Em7b5 A7
	19	Dm	20	Am7b5 D7b9	21	Gm C7	22	Fmaj7 Bmajb7
	23	Bm7b5 E7b9	24	Bmb7 Eb7	25	Em7b5 A7	26	Fmaj7 Bmajb7
	27	Ebm9 Ab7	28	C#m7 F#7				

¹¹ Sursa: albumul *Blue Moods*, înregistrat la Debut Records, 9 iulie 1955

B	29	Fmaj7	30	Am7b5 D7b9	31	Gm Gm(maj7)	32	Gm7 C7
	33	Fm7b5 Bb7	34	Gm C7	35	Em7b5 A7	36	Ebm9 Ab7
A2	37	Dm Gm7	38	Em7b5 A7	39	Dm	40	Em7b5 A7
	41	Dm Gm7	42	Em7b5 A7	43	Ebmaj7	44	Dm

Tabel 2.1.5. Arthur Schwartz, *Alone Together* structura armonică a piesei. *Chorusul 3*

După cum a fost consemnat mai sus, introducerea și secțiunile *A*, *A1* și *A2* ale primului *chorus* la contrabas se interpretează pe un *riff* repetitiv, sunetele căruia corespund armoniei respective. Sunt aplicate treptele 1, 3, 5, 7, 9, 13 ale acordului dat. De asemenea, sunt interpretate și alterațiile treptelor 5, 9, 11, 13 ale acordurilor. Interpretarea la contrabas a acestui *riff* și alegerea sunetelor face ca ritmica în combinație cu armonia introducerii și părților sus-menționate să transmită caracterul sumbru și trist al piesei.

Ex. muzical 2.1.10. Arthur Schwartz, *Alone Together*. *Riff* repetitiv în introducere și secțiunea *A*¹²

The musical score consists of four staves of music in bass clef, 4/4 time, with a tempo of 112.4. The first staff is labeled 'Upright Bass' and shows a repetitive eighth-note riff starting with a Dm7 chord. The second staff is labeled 'U. Bass' and shows the same riff with a section 'A' boxed in, starting with an Em7(b5) chord. The third staff is labeled 'U. Bass' and shows the riff with various chords including Dm7, Em7(b5), A7(b9), Dm, Am7(b5), and D7(b9). The fourth staff is labeled 'U. Bass' and shows the riff with chords Gm, Bm7, E7(b9), Gm7, and C7.

În secțiunea *B* a primului *chorus* contrabasul utilizează procedeul *walking bass*, ce în mod radical schimbă dispoziția perceptivă, aducând un sentiment pozitiv de speranță. Logica alegerii sunetelor în această parte este aproape aceeași ca și în alte părți ale *chorusului*, se folosesc tonurile 1, 3, 5, 7, 9 ale acordului cu alterații.

¹² Sursa: albumul *Blue Moods*, înregistrat la Debut Records, 9 iulie 1955

Ex. muzical 2.1.11. Partida contrabasului din secțiunea B a piesei *Alone Together*:¹³

28 [B] A°7/Gb Am7(b5) D7(b9) Gm Gm

U. Bass

33 [A2] Gm7(b5) C7(b9) Em7(b5) A7(b9) Dm

U. Bass

La improvizațiile lui Miles Davis și Teddy Charles, Charles Mingus adaugă câteva tehnici și procedee diferite. Toate improvizațiile sunt acompaniate folosind procediul *walking bass*, însă alegerea sunetelor este împrumutată din tradiția stilurilor *Chicago* (*chorusurile* 2 și 3, măsurile: 8-11,13, 14, 22-27) și *swing* (*chorusurile* 2 și trei, măsurile: 3-7, 12,15-17). Alegând sunetele de primă și cvintă Ch. Mingus creează o bază solidă și clară pentru armonia complexă a piesei, ce la rândul ei ajută solistul să se orienteze mai ușor în forma piesei.

Ray Brown (1926-2002) a fost un maestru al contrabasului de jazz, care a colaborat cu mulți „titani” ai jazzului, cum au fost Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, Ella Fitzgerald, Milt Jackson și Art Tatum. El impresiona prin tehnica sa interpretativă impecabilă, sunetul cald, solourile sale melodioase. Calitatea sunetului său distinctiv se datora unor setări specifice ale instrumentului precum înălțimea mică a distanței între tastieră și corzi, utilizarea corzilor groase și a unui căluș înalt. A fost de asemenea și un aranjor, compozitor, lider de formații și mentor talentat, care a lăsat o moștenire imensă alcătuită din multiple înregistrări video, audio, manuale și suporturi pentru contrabasiști [37]. R. Brown a ridicat contrabasul în jazz de la un simplu instrument de acompaniament, la unul solistic. Tot el „a preluat limbajul *bebopului* și l-a făcut al său. El a dezvoltat tehnicile lui Jimmy Blanton, etalând sunetul contrabasului și *grooveul swing* cu avantajele tehnice și teoretice ale *beboperilor* Charlie Parker, Dizzy Gillespie și Bud Powell” [56, p. 63].

Ray Brown a explorat de asemenea diferite stiluri, tehnici și instrumente, cum sunt violoncelul și contrabasul electric. Mai mulți cercetători îl consideră un explorator și dezvoltator al procedeeului *walking bass line*, creând un ritm constant și subliniind armonia unei piese. În piesa *Alone Together*, compusă de Arthur Schwartz, interpretată de R. Brown în calitate de solist și acompaniator, putem găsi multiple procedee noi. Piesa a fost înregistrată la 23 noiembrie 1956 în studioul *Radio Recorders*, Hollywood, LA, împreună cu Harry „Sweets” Edison, Conrad Gozzo,

¹³ Sursa: albumul *Blue Moods*, înregistrat la Debut Records, 9 iulie 1955

Ray Linn (trompete); Herbie Harper (trombon); Jack Dulong, Herb Geller (saxofon alto); Jimmy Giuffre (clarinet, saxofon tenor); Bill Holman (saxofon tenor); Jimmie Rowles (pian); Herb Ellis (chitară); Met Lewis (percuție); Marty Paich (aranjor, dirijor) [31].

Structura acestei piese este reflectată în Figura 2.1.11. În această interpretare tonalitatea este *la minor*. În total se interpretează două *chorusuri*, în primul *chorus* R. Brown evoluează ca solist, acompaniat de orchestră și în cel de-al doilea, în secțiunile *A*, *A1* și *B*, ca acompaniator. În ultimul *A2*, din al doilea *chorus*, finalizează ca solist.

În acompaniament, R. Brown aplică *walking bass line*, implementând câteva dintre elementele sale caracteristice. Unul din procedee este fracționarea ritmică a acompaniamentului înainte de timpul slab al măsurii. Tradițional, în *swingul* clasic, se folosește formula „pătrime urmată de două optimi”; R. Brown a inversat această succesiune, prin „pătrime precedată de două optimi”. Accentele ritmice în *bebop* se fac pe timpul slab al măsurii, anume pe 2 și 4 [28]. Aplicarea formulei „pătrime precedată de două optimi” amplifică accentul pătrimilor „slabe” (Ex. muzical 2.1.12.)

Alte procedee implementate de R. Brown la contrabas sunt: mișcări pe intervale mari de: sexte, octave, none, terdecime (ex. muzical 2.1.12.1.); cromatisme (ex. muzical 2.1.12.2); alegerea sunetelor de acompaniament pe timpul tare – se interpretează altele decât cele de tonică, dar care face parte din componența acordului (ex. muzical 2.1.12.3). Combinarea tuturor procedeelelor menționate permite să fie construită ca o linie melodică de bas foarte stabilă, oferind întregii orchestre o bază sonoră.

Ex. muzical 2.1.12. Procedee ale acompaniamentului în piesa *Alone Together*:¹⁴

1)	2)	3)
<p>Bm^{7(b5)} E7(b9)</p> 	<p>8 Dm</p> 	<p>18 Bm^{7(b5)} E7(b9)</p> 

Un alt strălucit muzician, ce a influențat mult dezvoltarea artei contrabasului de jazz a fost Paul Laurence Dunbar Chambers, Jr. sau Paul Chambers (1935-1969), bine cunoscut pentru *solourile* sale interpretate cu arcușul, pentru *time keeping* și intonația impecabilă. El a fost un muzician de jazz care a extins rolul contrabasului dincolo de simpla sa funcție de bază – ritmică și armonică.

¹⁴ Sursa: albumul *Bass Hit!*, înregistrată la 23 noiembrie, 1956 în studioul *Radio Recorders*, Hollywood, LA.

Într-un interviu, contrabasistul Charlie Haden și-a expus admirația pentru P. Chambers: „Primul tip care a fost cu adevărat important pentru mine – pe când aveam 19 ani sau „cam așa” – a fost Paul Chambers, pe care l-am auzit în toate aceste înregistrări *Prestige* și *Riverside*. Este un basist subapreciat! El a interpretat fantastic notele cromatice în liniile de bas. Urca în registrul acut, apoi sărea în jos, legându-le împreună... A avut un sunet puternic și percepția perfectă a timpoului și ritmului” [61].

Stilul propriu și distinctiv al lui Paul Chambers, ce combina elemente de *bebop*, *hard bop* și *modal jazz*, poate fi descris ca o fuziune a stilurilor multor contrabasiști de jazz eminenți. Inspirat de Jimmy Blanton, P. Chambers a fost unul dintre primii contrabasiști care a utilizat *arco* ca procedeu tehnic pentru fragmentele *solo*. Acest lucru i-a permis să creeze un sunet profund și întunecat, care contrasta cu cel *pizzicato*. Cum a fost menționat anterior, P. Chambers, influențat de Oscar Pettiford, Ray Brown, Percy Heath, Milt Hinton și Wendell Marshall, poseda o intonație și un simț ritmic impecabil, ce stabiliza toată secțiunea ritmică. A fost capabil să mențină o linie de bas clară și consistentă, fără a fi prea repetitiv sau previzibil. Prin măiestria lui, Charles Mingus a demonstrat noi căi de extindere a artei contrabasului de jazz.

P. Chambers, fiind un solist inventiv și expresiv, a folosit o varietate de tehnici, precum *glissando*, *double stops*, *ghost notes*, *cromatisme* și *arpegii* [86]. Deși virtuozitatea sa era impresionantă, el nu neglija nici aspectele melodice sau emoționale în solourile sale. „Misterul sunetului lui P.C. vine din propriile sale trăiri și emoții. El a folosit strune din intestine (marca *Golden Spiral*) fără nici o amplificare. Pătrimile liniilor lui de *walking bass* aveau un efect *swing feeling* deosebit de puternic. Puțini interpreți au reușit să atingă nivelul său interpretativ. *Solourile* sale erau atât de cantabile și dansante, molipsitoare pentru ascultători” [56, p. 75].

Prin creația sa, P. Chambers a lăsat o moștenire enormă. În piesa *Mr. PC*, de pe albumul *Giant Steps*, compusă de John Coltrane (1926-1967), care a fost imprimată la studioul *Atlantic Records* în februarie 1960, la care au participat: John Coltrane – saxofon tenor; Tommy Flanagan – pian; Wynton Kelly – pian; Paul Chambers – bas; Art Taylor – percuție; Jimmy Cobb – percuție; Lex Humphries – percuție, putem găsi toate procedeele dezvoltate și aplicate în practică sa interpretativă. Forma piesei este *blues* de 12 măsuri în tonalitatea *do minor*.

Nr. măsuri	1	2	3	4
Acord	Cmin	Dm7b5 G7	Cmin	Gm7b5 C7
Nr. măsuri	5	6	7	8
Acord	Fmin	Dm7b5 G7	Cmin	Cmin
Nr. măsuri	9	10	11	12
Acord	Ab7	G7	Cmin	Cmin

Tabel 2.1.6. John Coltrane *Mr. PC*, Structura unui *chorus* a piesei

Analiza acompaniamentului demonstrează folosirea procedurii *walking bass* pe parcursul întregii piese. Alegerea acestui procedeu se datorează tempoului rapid, circa BPM=270 și necesității de a menține formația în limitele structurii piesei.

Ex. muzical 2.1.13. John Coltrane *Mr. PC*, primul *chorus* al piesei:¹⁵

7 Cm Ab7 G7 Cm G7

La acompaniament, în mare măsură sunt utilizate pasaje pe sunetele gamei. La schimbul acordurilor, la ultimul timp al măsurii precedente, se folosește frecvent intervalul de secundă ascendentă sau descendentă ce anticipează primul timp al următoarei măsurii. Acest procedeu creează o tensiune acută ce necesită rezolvare în următorul acord. Arpegiile acordurilor se interpretează, obișnuit, în măsurile 9 și 11 din *chorus*, când armonia conține o mișcare cromatică descendentă.

Ex. muzical 2.1.14. John Coltrane *Mr. PC*, tip de acompaniament:

45 Ab7 G7 Cmin G7

E de menționat că linia basului este lină și formează o mișcare logică de la un acord la altul. Intervalele mari se aplică în acompaniament doar atunci când armonia nu se schimbă. Putem găsi pasaje diatonice, cromatice și pe arpegiile acordurilor.

De la sfârșitul anilor '50 și până în prezent, contrabasiștii au continuat să redefină rolul contrabasului în jazz, explorând diferite curente ale jazzului modern cum ar fi *cool jazzul*, *hard bopul* și *free jazzul* etc. Figuri emblematice precum Red Mitchell, Charles Mingus și Ray Brown au adus contribuții valoroase, accentuând importanța contrabasului în cadrul ansamblului.

¹⁵ Sursa: albumul *Giant Steps*, înregistrată la *Atlantic Records* în februarie 1960

În această perioadă, tehnica *pizzicato* a câștigat o popularitate crescândă, iar contrabasiștii au început să utilizeze întregul diapazon al instrumentului, explorându-i limitele sonore. Liniile de bas au devenit mai complexe, adesea contrapunctate melodic și ritmic față de celelalte instrumente, manifestând o abordare distinctă a acompaniamentului, care a influențat profund evoluția jazzului.

Cool jazzul, manifestat ca o reacție la efervescenta *bebopului*, a apărut la sfârșitul anilor '40 și începutul anilor '50. Caracterizat printr-o abordare mai introspectivă și o sonoritate mai temperată, acest stil se diferențiază prin următoarele caracteristici: tempo moderat, simplitate armonică, lirism melodic, improvizație controlată, subtilitate dinamică, extindere instrumentală – deși își păstrează o instrumentație similară cu cea a *bebopului*, *cool jazzul* integrează și instrumente mai puțin convenționale în jazz, precum flautul, tuba sau vibrafonul [54, p. 84]. Un factor de influență care poate fi remarcat este muzica clasică europeană. Un alt element important este moștenirea *bebop*. Deși se constituie ca o reacție la *bebop*, *cool jazzul* asimilează anumite elemente ale acestuia, precum improvizația și interacțiunea spontană între muzicieni.

Protagoniști principali ai acestui stil se consideră Miles Davis, Chet Baker, Gerry Mulligan, Dave Brubeck. Contrabasiștii eminente care s-au remarcat în *cool jazz* sunt Percy Heath, membru fondator al *Modern Jazz Quartet*. Și Oscar Pettiford care a adus contribuții importante la dezvoltarea *cool jazz*, în special prin colaborările sale cu Chet Baker și Gerry Mulligan. Red Mitchell a colaborat cu numeroși muzicieni de *cool jazz*, printre care Chet Baker, Gerry Mulligan și Lee Konitz. Deși recunoscut preponderent pentru contribuțiile sale în sfera *hard bopului*, Paul Chambers a manifestat o remarcabilă versatilitate stilistică, extinzându-și activitatea și în domeniul *cool jazzului*. Participarea sa la realizarea albumului *Birth of the Cool* alături de Miles Davis constituie o dovadă concretă a implicării sale în dezvoltarea acestei subcategorii jazzistice. Leroy Vinnegar a colaborat cu Chet Baker, Stan Getz și Shelly Manne, contribuind la definirea *soundului* specific *cool jazzului*.

Hard bopul a apărut la mijlocul anilor '50, ca o „reacție” la *cool jazz*, readucând în prim-plan energia și intensitatea caracteristică *bebopului*, dar cu o abordare mai directă și mai ancorată în *blues* și *gospel*. *Hard bopul* este caracterizat printr-un *groove* puternic și o expresivitate accentuată, cu improvizații viguroase și un *sound* mai agresiv decât în *cool jazz*. *Hard bopul* reia complexitatea armonică specifică *bebopului*, cu acorduri alterate și succesiuni sofisticate. Contrabasul are un rol esențial în definirea *grooveului* specific *hard bopului*, menținând un puls constant și oferind o bază ritmică puternică pentru improvizații. Liniile de *walking bass* sunt o componentă importantă a *hard bopului*, creând o senzație de propulsie ritmică

și armonică. Apare o strânsă sinergie pentru a crea un *groove* dinamic și complex, cu accente și sincope care pun în valoare improvizațiile soliștilor. În *hard bop* s-au manifestat contrabasiști virtuozii care au extins posibilitățile solistice ale instrumentului, precum Paul Chambers și Charles Mingus [78, p. 73].

Free jazzul, apărut la sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60, reprezintă o ruptură radicală de convențiile jazzului tradițional, explorând libertatea totală de improvizație și o expresivitate sonoră neîngrădită. În *free jazz*, muzicienii se eliberează de structurile armonice și ritmice predefinite, improvizând spontan și independent, fără constrângeri stilistice. Armonia tradițională este adesea abandonată în favoarea disonanței și atonalității, creând o sonoritate intensă și provocatoare. *Free jazzul* explorează noi tehnici instrumentale și sonorități neconvenționale, extinzând posibilitățile expresive ale instrumentelor.

În *free jazz*, contrabasul se detașează de rolul său tradițional de acompaniament ritmic și armonic, devenind un instrument solistic cu o voce proprie. Contrabasiștii experimentează cu o gamă largă de sonorități, de la *armonice* și *flageolette* la tehnici percusive și folosirea arcușului în moduri neconvenționale. Contrabasul interacționează liber cu celelalte instrumente, creând un dialog spontan și improvizat, fără o structură predeterminată și contribuie la formarea unor texturi sonore dense și complexe.

Pionieri contrabasiști ai *free jazzului* se consideră Charles Mingus și Charlie Haden, cunoscuți pentru colaborările lor cu Ornette Coleman, Keith Jarrett și Gary Peacock, colaborator frecvent al lui Keith Jarrett și Bill Evans [56, p. 499].

În *free jazz* a fost elaborat și procedeul *non repetitive rhythms* menit să mențină precizia pulsației ritmice, ce se caracterizează prin lipsa unei linii de bas constante și fixe, ce se schimbă mereu, având un desen ritmic fluid și imprezvizibil, adaptat la improvizație și la expresia muzicală; accentele sunt subtile sau absente, creând o senzație de meditare [57 p.490].

Scott LaFaro (1936-1961), Oscar Pettiford (1922-1960), Paul Chambers (1935-1969), Charles Mingus (1922-1979), Ron Carter (1937), Charlie Haden (1937-2014), Niels Ørsted–Henning Pedersen (1946-2005) au fost unii din protagoniștii principali ce au reușit să realizeze aceste viziuni noi, legate de contrabasul de jazz. Astfel, ei au dezvoltat numeroase stiluri de interpretare în cadrul *combo*, care au definit tehnicile secțiunii ritmice actuale și în prezent.

Personalitățile moderne din domeniul contrabasului jazzistic în mod indiscutabil prelungesc tradițiile stabilite. Dave Holland (n. 1946), fost membru a *Miles Davis Group* și *Bill Evans Trio*, este puternic influențat de creația și stilistica lui Charles Mingus. Christian McBride (n. 1972) îl citează pe Ray Brown și Ron Carter, considerându-i ca cei mai importanți contrabasiști ai jazzului, fiind, totodată, atașat și de muzica *pop* și *funk* din anii '60 ai sec. XX. John Patitucci

(n. 1959), un alt instrumentist de jazz celebru, și-a format o manieră interpretativă proprie, axându-se pe școala lui Ray Brown, contribuind mult, prin aplicarea educației sale academice, la dezvoltarea tehnicilor muzicii *fusion*. Marc Johnson (n. 1953), membru al *Bill Evans Trio* la sfârșitul anilor '70 al secolului trecut, este un moștenitor al tezaurului creat de contrabasiștii eminenți din această formație: Scott LaFaro, Chuck Israels (n. 1936) și Eddie Gomez (n. 1944).

La confluența secolelor XX-XXI, contrabasiștii au devenit tot mai captivați de dezvoltarea tehnicilor instrumentului, fiind influențați de chitara bas electrică, tehnicile avansate din muzica academică și de tehnicile preluate de la alte instrumente (chitară, percuție ș.a.). Arta lui Edgar Meyer (n. 1960) și Arni Egilsson (n. 1939) poate fi un exemplu în acest sens: artiștii combină interpretarea modernă academică cu elemente caracteristice improvizației jazzistice.

Posibilitățile actuale de sonorizare a contrabasului au oferit interpreților o mare varietate de sunete disponibile. Acest avantaj a adus însă și mai multe provocări: înainte de a fi sonorizat cu doze și amplificatoare, contrabasul era, de obicei, cel mai slab deslușit printre celelalte instrumente. Muzicianul se baza pe „tehnică pură” precum și pe muzicalitatea celorlalți membri ai formației, pentru a fi auzit. Odată cu implementarea tehnologiilor moderne, sunetul contrabasului a devenit foarte puternic. Sistemele de amplificare și egalizare a sunetului permit nu doar redarea unei game largi de nuanțe, ci și a greșelilor de interpretare. O altă dilemă ce implică noile tehnologii este îmbunătățirea tehnicilor de înregistrare și de post-producere, datorită cărora sunetul contrabasului a devenit chiar mai „atractiv” decât este în realitate: se știe, că la o evoluare *live*, acele tehnici nu pot fi aplicate exact ca în studio. Ascultătorii se așteaptă să audă contrabasul în același mod în care îl aude pe stereo, acasă, și rămân, adesea, dezamăgiți. La acest capitol trebuie să fie găsit un compromis între sunetul natural al instrumentului, așteptările ascultătorilor, dar și între contrabasiști și colegii de ansamblu.

2.2. Îmbinarea procedeelelor melodice, ritmice și de acompaniament: *Slap* și *Drumming Bass*

Deși posibilitățile dinamice și timbrale ale unui șir de alte instrumente depășesc posibilitățile contrabasului, totuși instrumentul este într-o permanentă dezvoltare. Contrabasiștii interacționează unii cu alții, învață de la alți instrumentiști, inventează procedee și metode noi de interpretare. Încă în cadrul *erei swingului*, se formează o nouă tendință: contrabasul își revendică rolul de solist. Menționăm aici pe Slam Stewart (1914-1987) și Jimmy Blanton (1918-1942) care au improvizat cu virtuozitate, folosind tehnicile *arco* și *pizzicato*, în *horn-like manner* [56]. În special s-a remarcat tehnica *pizzicato*, ce a devenit un model pentru soliștii contrabasiști de jazz

ce au activat ulterior. De asemenea, au apărut și diferite elemente percusive, precum bătăile pe diferite părți ale corpului instrumentului, interpretarea așa numitor *muted notes* ș.a., care au îmbogățit posibilitățile de interpretare la contrabasul jazzistic.

Slapul poate fi definit ca un procedeu de interpretare bazat pe fuziunea *pizzicato* cu elementele percusive, ce poate fi auzit în diferite stiluri și forme ale muzicii non-academice, precum *jazzul* (Milt Hinton, Bob Haggart, Wellman Braud), *country/bluegrass* (Kevin Smith), *tejano* (muzică texan-mexicană), *Americana/roots*, *Balcanic roots*, *rockabilly* etc.

Într-o analiză aprofundată a evoluției tehnicilor percusive la contrabasul de jazz, articolul lui Dan Meyers, *New Orleans String Bass Pioneers*, publicat inițial în revista *Wave length* [68], evidențiază originile acestui procedeu în mediul muzical al orașului Crescent City. D. Meyers citează mărturia basistului din New Orleans, Albert Glenny (1870-1958), care afirmă că la începutul carierei sale a abordat aproape exclusiv stilul percusiv [Idem]. Interesant este faptul că, inițial, A. Glenny a manifestat o atitudine de respingere față de aceste tehnici.

Cu toate acestea, odată cu apariția lui Chester Zardis (1900-1990) pe scena jazzistică, se observă o schimbare de paradigmă. Ch. Zardis mărturisește că arcușul era utilizat rar, cu excepția interpretării valsurilor și a pieselor lente; tehnica *slap* era considerată esențială pentru a conferi muzicii o sonoritate jazzistică autentică [Ibidem].

Sursa citată relatează, că M. Hinton îl numește pe Bill Johnson (1872-1975), basistul din New Orleans, ca „tată” a tehnicii *slap*. B. Johnson fusese un basist din New Orleans care, la fel ca și mulți alți muzicieni din New Orleans ai acestei epoci, s-a mutat în cele din urmă la Chicago. Potrivit lui Meyers, B. Johnson a fost considerat cel mai bun basist din Chicago în anii '20 ai sec. XX, ajutându-l pe King Oliver să-și formeze trupa *Creole Jazz Band*.

Autorul citat anterior scrie, că „din spusele martorilor, știm că unii muzicieni din New Orleans deja aplicau *slapul* pe contrabas cu cel puțin o jumătate de deceniu înainte ca fonograful și radioul să ofere stilului *New Orleans* o promovare pe plan național. Ascultătorii și muzicienii își aminteau că Steve Brown aplica *slapul* cu trupa *New Orleans Rhythm Kings* la începutul anilor 1920” [68]. Până în 1926, potrivit lui Meyers, S. Brown înregistrase o serie de piese cu Paul Whiteman și Jean Goldkette. Aceste piese, după cum subliniază D. Meyers, au constituit o „revoluție a basurilor” care s-a răspândit rapid datorită mass-media” [Ibidem].

Pe măsură ce se desfășura *era swingului*, contrabasul a ocupat, cu fermitate, locul tubei în componența *big bandurilor*. Au existat mai mulți basiști notorii din această epocă, cum ar fi Bob Haggart (1914-1998), care a cântat alături de Bob Crosby și *Bob-Cats*. *Big Noise from Winetka*, semnată de Haggart, o piesă de succes din 1938 [85, p.654], a devenit un standard al repertoriului contrabasului *slap*. Wellman Braud (1891-1966), basistul din orchestra lui Duke Ellington, înainte

de anii lui „Blanton/Webster”, a folosit în mod proeminent tehnica *slapului* atât ca acompaniament, în piesa *It Don't Mean a Thing if it Ain't Got That Swing* cât și ca solo, în *Blue Harlem*. Și în cele din urmă, Milt Hinton (1910-2000), care a lucrat cu Cab Calloway a fost unul din cei ce a practicat și dezvoltat acest procedeu. G. Schuller afirmă că „stabilitatea ritmică și energia trupei lui C. Calloway a fost basistul său, Milt Hinton, cu trupa, începând cu 1936 și până când s-a desființat. Niciun basist nu a lucrat mai mult și mai devotat, perfecționându-se constant” [Ibidem].

Fiind popular în perioada *swingului*, *slapul* a trecut în „umbră”, fiind înlocuit de *pizzicato* specific *bebopului*, fără îndoială influențat de stilul improvizatoric al lui Jimmy Blanton. Cu toate acestea, tehnica *slapului* nu a dispărut în totalitate, ci s-a transformat, căpătând forme noi. De exemplu, muzicianul și basistul Willie Dixon (1915-1992) și-a prezentat proeminent tehnica *slap* în înregistrările sale. Bill Black (1926-1965) a utilizat *slapul* în sesiunile *Sun Studio* ale lui Elvis Presley, ce constituie astăzi un etalon pentru basiștii din *Rockabilly* și *Country&Western*. Potrivit lui D. Stokes, tehnica dată a început să fie prezentată și interpretată în diferite genuri până în anii '50 al sec. XX [91, p.9].

Slapul a revenit în lumea *jazzului* în anii '90 ai sec. al XX-lea, datorită unei serii de înregistrări realizate de Milt Hinton. Procedeu s-a reîntors definitiv odată cu lansarea, în 2003, a albumului *Groove, Swing și Harmony*, de către basistul Roland Guerin din New Orleans. În prezent, acest termen, destinat să descrie un procedeu, poate avea interpretări variate, în funcție de interpret. Până în prezent nu sunt stabilite standardele terminologice pentru tehnicile și procedeele *slapului*. Pentru a analiza și discuta această tehnică unică de interpretare la contrabas, este necesar să aducem precizări în acest sens, inclusiv legate de notarea acesteia. Un important punct de referință datează chiar din *era swingului*, când Gunther Schuller a transcris un pasaj din introducerea lui Milt Hinton la *Pluckin* de Roy Eldridge, care „prezintă o tehnică complexă, proprie instrumentiștilor cu coarde – și analogic cu cea dezvoltată de Niccolò Paganini în primii ani ai sec. XIX” [84]. În această transcriere, G. Schuller delimitează termenii *pluck* și *slap* notând *pluck* (cunoscut și sub numele de *pizzicato snap* sau *Bartok pizzicato*) cu un cap de notă tradițional și *slapul* (se execută prin lovirea cu partea interioară a palmei peste corzi și tastieră) cu un „x” pentru un cap de notă, care indică aspectele percusive ale acestei tehnici. Mai mult, G. Schuller separă *slapul* executat cu mâna dreaptă de cel cu mâna stângă prin direcția codiței (codița în sus = palmă dreaptă, codița în jos = palmă stângă).

Cercetările ulterioare privind tehnicile *slap*, ale basistului sârb Djordje Stijepovic și Dr. Donovan Stokes (profesor la *Shenandoah Conservatory*, Winchester, Virginia), au identificat cinci elemente de bază (*snap*, *pluck* și trei variante de *slap*) în interpretare [36; 88; 91; 92]. Identificarea

acestor unități de bază ale tehnicii *slap*, împreună cu precedența notografică stabilită de G. Schuller și J. Goldsby (care a introdus un *solo* transcris de Milt Hinton în cartea sa *The Jazz Bass, Technique and Tradition*) formează o bază pentru un sistem de notare cuantificabil. Vom explica succint cele mai importante procedee.

Procedeeul *slap* cunoscut și sub denumirea de *slap pizzicato* sau *Bartok pizzicato* (Exemplul muzical 3.1.1.) din cvartetul de coarde nr. 4 de B. Bartok și, în cazul lui G. Schuller, *pluck*, „impune” interpretul să ciupească și să tragă coarda în direcția perpendiculară limbii contrabasului, într-o manieră viguroasă, și să elibereze ulterior coarda care se va lovi de limba contrabasului. Ca rezultat, apare combinația dintre un sunet de o anumită înălțime și o figură ritmică specifică. Interpreții numesc acest procedeu, deseori în mod eronat, *single slap*. Termenul *slap* indică implicarea în acest procedeu a unui sunet de o anumită înălțime. În literatura muzicală de tradiție academică, acesta este notat în general în așa mod:

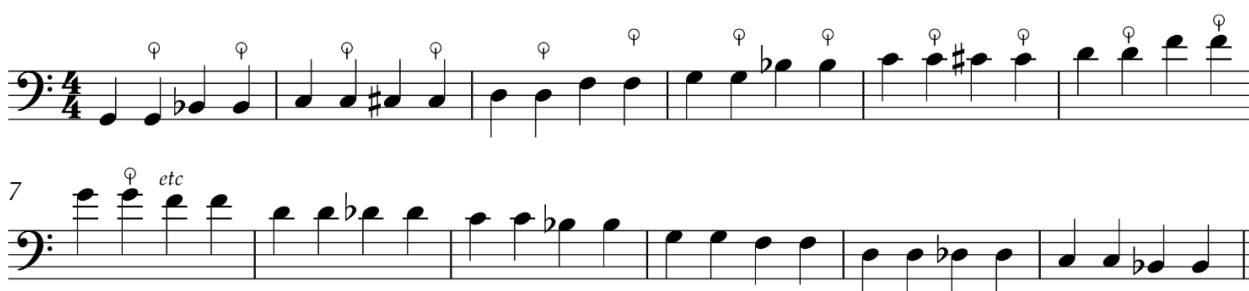
Ex. muzical 2.2.1. *Bartok pizzicato*



D. Stokes folosește această notație în cercetările dedicate *slapului* [91, 92].

Pluck (ciupire de coardă) de asemenea reprezintă un procedeu de natură percusivă. Deși tehnicile standard de *pizzicato* sunt folosite în jazz și rock, *pluckul* este executat într-o manieră similară *slapului* (adică tragerea corzii în direcția perpendiculară limbii contrabasului), însă mult mai lejer. Această tehnică permite un „schimb” rapid între *pluck* și *slap*. Nu există o notație specială pentru *pluck*. Doar în text se menționează modurile speciale de emiterie a sunetului.

Ex. muzical 2.2.2. *Snap* (ciupire a corzii):



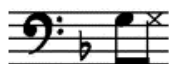
Slapul (Ex. muzicale 2.2.3 – 2.2.18) se execută prin lovirea cu partea interioară a palmei (cel mai des cu cea dreaptă, dar rareori se folosește și cea stângă) asupra corzilor, cu o forță destulă pentru a apăsa coarda spre limba instrumentului:

Ex. muzical 2.2.3. *Single slap* (slap singular) prezintă o singură lovitură peste tastieră (limbă):



Single slap este aproape întotdeauna precedată de un *snap*:

Ex. muzical 2.2.4. *Snap* urmat de *slap*:



Acest procedeu constă în accentuarea timpilor 2 și a 4, pentru a reda așa numita senzație de două bătăi – *two-beat feel*:

Ex. muzical 2.2.5. *Two feel* redat prin *slap*:



În acest caz, capul notei poate fi redat fie printr-un *pizzicato snap* (*pluck*) sau printr-un *pizzicato* obișnuit. Cu toate acestea, în următoarea variantă a *slapului* singular, nota este interpretată *pizzicato snap*:

Ex. muzical 2.2.6. *Slap* singular urmat de *pizzicato snap*:



Acest procedeu poate fi numit *snap/single slap shuffle*, sau, mai simplu, *slap shuffle*. În cazul *soloului* lui M. Hinton, *single slap* este folosit pentru a adăuga componentele percusive în linia basului:

Ex. muzical 2.2.7. Elemente de percuție cu aplicarea *single slap*:



Pentru a crea mai multe pasaje sincopate, M. Hinton folosește procedeul *reverse single slap* (slap singular inversat):

Ex. muzical 2.2.8. *Reverse single slap*:



Ex. muzical 2.2.9. *Double slap*: presupune două lovituri peste tastieră:

Ca și *single slap*, the *double slap* este precedat de un *snap*, de obicei cu durata de o pătrime:

Ex. muzical 2.2.10. *The double slap* este precedat de un *snap*:



Similar cu *single slap*, Hinton folosește acest procedeu pentru a accentua *two-beat feel*:

Ex. muzical 2.2.11. *Two-beat feel* accentuat prin *double slap*:



Triplet slap desemnează *snapul* urmat de două *slapuri*, executate în triolet.

Ex. muzical 2.2.12. *Triplet slap*:



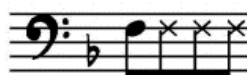
Acest procedeu mai este numit *drag triplet* sau *gallop*. M. Hinton tinde să-l folosească pentru a accentua timpii doi și patru ai măsurii, așa cum se vede în exemplul de mai jos:

Ex. muzical 2.2.13. *Drag triplet*:



Quadruple slap este un *snap* urmat de trei *slapuri* cu durată de optime, executat peste tastieră

Ex. muzical 2.2.14. *Quadruple slap*:



În *soloul* lui M. Hinton, *quadruple slap* se folosește cel mai des la sfârșit de formă, cum ar fi începutul secțiunii a doua a piesei:

Ex. muzical 2.2.15. Combinații de *quadruple slap*:



Mixarea acestor procedee percusive a determinat dezvoltarea diferitor desene ritmice bazate pe șabloane sincopate, în special pe parcursul *erei swingului*. În acest sens prezentăm un exemplu, interpretat de M. Hinton, de *double slap*, a cărei structură este sincopată și are o durată de două pătrimi:

Ex. muzical 2.2.16 *Double slap* sincopat:



O altă modalitate ritmică arată astfel:

Ex. muzical 2.2.17 *Double slap* sincopat, variantă:



Un alt exemplu de combinare a procedeeilor *single slap* și *reverse single slap*, este cel mai des folosit în stilul de *rumbă afro-cubană*:

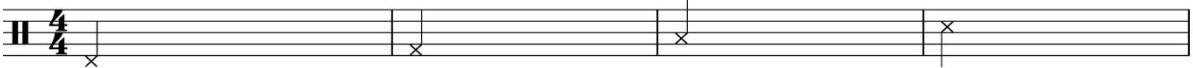

Ex. muzical 2.2.18. Combinare *single slap* și *reverse single slap* folosit în stilul de *rumbă afro-cubană*:



Interpretarea contemporană la contrabas „depășește” tratările tradiționale, adăugând instrumentului încă un procedeu percusiv, numit *drumming bass*¹⁶. Nu doar fața instrumentului este folosită pentru a produce sunete, ci și eclisele și spatele acestuia, fiecare zonă generând o varietate de timbruri și înălțimi. Această tehnică percusivă, adoptată de numeroși artiști contemporani, extinde limitele expresive ale contrabasului, stimulând creativitatea și inovația continuă în rândul instrumentiștilor.

¹⁶ Termen utilizat de Adam Ben Ezra <https://courses.discoverdoublebass.com/courses/enrolled/299999>

Descrierea procedeeelor în limba engleză are menirea de a internaționaliza terminologia folosită. Menționăm, că pentru notația degetelor mâinii drepte, se va aplica sistemul pentru pian în limba engleză. Degetul mare – 1/*Thumb*; arătător – 2/*Index*; mediu și inelar – 3&4/*Snare*. Alte procedee sunt indicate în exemplele ce urmează:

<p>Bass drum (Toba mare) degete 1,2,3,4 lovesc simultan lângă căluș</p>	<p>Thumb (deget mare ori 1)</p>	<p>Index (arătător ori 2)</p>	<p>Snare (Toba mică) degetele 3 și 4 pe partea de sus pe față lângă eclisă</p>
			
<p>Right Rib (eclisa din dreapta) cu palma dreaptă</p>	<p>Hi-Hat (eclisa din stânga) cu palma stângă</p>	<p>Slap Cu palma dreaptă peste corzi</p>	<p>Slap with Note pizzicato cu lovitură simultană pe coardă</p>
			

Ex. muzical 2.2.19. Notație pentru diferite procedee *drumming bass*

Vom explica esența procedeeelor date: 1/*Thumb* – degetul mare al mâinii drepte lovește peste fața contrabasului. Locul unde este produs sunetul se poziționează, reieșind din particularitățile palmei, care formează o linie dreaptă cu antebrațul. Această linie trece prin cot și vârful degetului mijlociu, care, la rândul său, se fixează pe corzi și formează axa în jurul căreia se produce rotația palmei, ce aduce la contactul degetului mare cu cutia, producând un sunet de percuție. Raportul dintre braț și antebraț formează, aproximativ, un unghi de 90-100°.

2/*Index* – degetul arătător. Poziția palmei este similară procedeeului *Thumb*. În acest caz nu este nevoie de rotirea palmei. Sunetul este produs prin mișcarea degetului arătător și contactul vârfului acestuia cu fața contrabasului. Raportul dintre braț și antebraț formează, aproximativ, un unghi de 90-100°.

3&4/*Snare* – degetele inelar și mediu. După cum a fost menționat în tabelul 5, sunetul este produs prin contactul vârfulor degetelor cu fața contrabasului, sus, lângă eclisă. Raportul dintre braț și antebraț formează, aproximativ, un unghi de 90-100°.

Slap with Note (slap cu producere de sunet) – procedeu ce permite emiterea simultană a unui sunet de percuție și a unei note de o anumită înălțime. Este executat printr-o succesiune de mișcări și anume: degetul arătător al mâinii drepte lovește coarda, cu scopul de a obține un sunet de percuție provocat de contactul corzii cu limba; după lovitură, degetul alunecă și permite corzii să vibreze, producând un sunet de o anumită înălțime.

Un exemplu explicit al procedurii *drumming bass* este implementat în piesa *Can't Stop Running* compusă și interpretată de Adam Ben Ezra (n. 1982) [32].

Intro	1	D min	2	Bb	3	D min	4	Bb
	5	D min	6	Bb	7	D min	8	Bb
A	1	D min	2	Bb	3	D min	4	Bb
	5	D min	6	Bb	7	D min	8	Bb
	9	D min	10	Bb	11	D min	12	Bb
	13	D min	14	Bb	15	D min	16	Bb
	17	C	18	C	19	Bb	20	Bmin7 b5
	21	D min	22	Bb	23	D min	24	Bb
	25	D min	26	Bb	27	D min	28	Bb
A1	1	D min	2	Bb	3	D min	4	Bb
	5	D min	6	Bb	7	D min	8	Bb
	9	D min	10	Bb	11	D min	12	Bb
	13	D min	14	Bb	15	D min	16	Bb
	17	C	18	C	19	Bb	20	Bmin7 b5
	21	G F E	22	G A min D min				
B	1	D min E dim	2	F6 G min	3	Bb	4	A min
	5	D min E dim	6	F6 G min	7	Bb	8	A min
	9	D min E dim	10	F6 G min	11	Bb	12	A min
	13	D min E dim	14	F6 G min	15	Bb	16	A min
	17	A min	18	A min	19	A min	20	A min
	21	A min						
C	1	D min	2	Bb	3	D min	4	Bb
	5	D min	6	Bb	7	D min	8	Bb
	9	D min	10	Bb	11	D min	12	Bb
	13	D min	14	Bb	15	D min	16	Bb
	17	D min	18	Bb	19	D min	20	Bb
	21	D min	22	Bb	23	D min	24	Bb
	25	Bb						

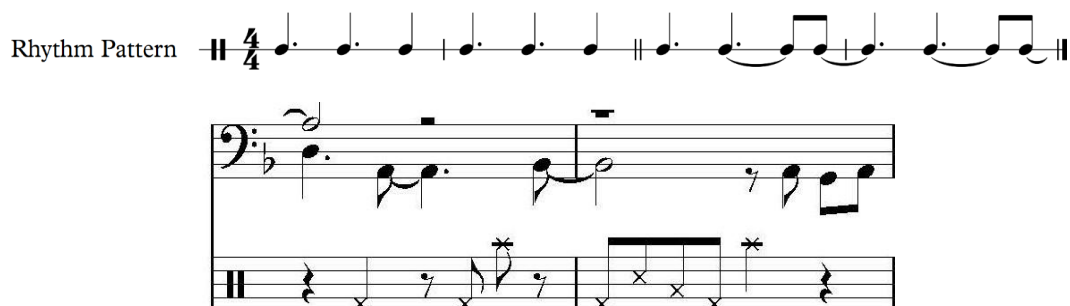
Tabel 2.2.1. Adam Ben Ezra, Structura piesei *Can't Stop Running*

După cum reiese din tabel, piesa constă din patru secțiuni ce sunt ordonate în următoarea succesiune: Introducere / A / A1 / B / A / A1 / B / C / A1. În secțiunea *A* se conține tema principală construită dintr-un motiv repetitiv, ce începe cu un pasaj diatonic ascendent de la *c* octava mică la *f* din prima octavă. Primele patru note sunt optime și se leagă cu nota *f* pătrime. Pasajul, având o

lungime de 8 măsuri, începe cu anacruză; pe parcursul perioadei melodia este descendentă de la *e* prima octavă la *a* octava mică. Melodia este acompaniată de linia basului, având un caracter specific *Son Montuno* cubanez [47, p.6], care este contrapunctată cu un acompaniament percusiv, imitând instrumentele de percuție.

Ex. muzical 2.2.20. Modele ritmice *Son Montuno* și *Can't Stop Running*:

Son Montuno example

Rhythm Pattern 

Sfârșitul secțiunii *A1* marchează apogeul unor sentimente de anxietate și incertitudine, transmise inclusiv prin intermediul acestui procedeu. Emoția este accentuată și prin elementele ritmice caracteristice *Flamenco*, ce se caracterizează prin o succesiune tipică de acorduri, numită *cadenza andaluză* [66] în Spania – o variantă locală a modului frigian, în cazul dat, *G-F-E-G-A min-D min*.

Ex. muzical 2.2.21. Adam Ben Ezra, *Can't stop running* secțiunea *A*, extras:

A

9 

13 

17 

Se observă că elementele percusive conferă conținutului melodic și ritmic un sens aparte. De remarcat, acuratețea în ce privește menținerea metrului piesei, simultan cu completarea melodiei cu sunete ornamentale.

Secțiunea *B* se constituie din motiv repetitiv din 4 masuri (Ex. muzical 2.2.22.). În melodie se interpretează note lungi *flageolette*. Contrapunctul melodiei este prezent în linia basului ce are caracter „caribbean” și conține elemente percusive.

Ex. muzical 2.2.22. Adam Ben Ezra, *Can't stop running* secțiunea *B*, extras:

Secțiunea *C* este o improvizație percusivă, acompaniată de aceeași linie a basului ca în secțiunea *A*, executată cu mâna stângă. Aici găsim o schimbare de roluri: pe prim-plan apare percuția ca element principal și pe fundal se contrapunctează cu acompaniamentul ritmic.

Ex. muzical 2.2.23. Adam Ben Ezra, *Can't stop running* secțiunea *C*, extras:

2.3. Concluzii la Capitolul 2

- Rolul contrabasului s-a modificat odată cu apariția și dezvoltarea unor diverse stiluri de jazz: de la jazzul clasic la *bebop*, *cool jazz*, *hard bop* și *free jazz*, fiecare stil a adus noi provocări și oportunități pentru arta de interpretare la acest instrument. Contrabasul a

evoluat de la un rol preponderent ritmic, de acompaniament, la unul melodic și solistic, cu o complexitate crescândă a liniilor de bas și o mai mare libertate de expresie.

- *Bebopul* a revoluționat jazzul, aducând o serie de inovații majore, inclusiv în ceea ce privește rolul contrabasului. Printre caracteristicile definitorii ale contrabasului în *bebop* se numără interpretarea unor succesiuni armonice sofisticate, cu acorduri ce conțin trepte alterate, extensii și substituții, ceea ce a stimulat extinderea vocabularului armonic și dezvoltarea unei mai mari flexibilități în procesul de interpretare a acestor structuri complexe. Soliștii de contrabas au implementat procedeul *horn-like manner* – similar instrumentelor de suflat, cu accent pe melodie, frazare și improvizație. Astfel, ei nu se mai limitau la improvizații melodice simple, ci explorau posibilitățile armonice ale fiecărui acord, prin *arpegii*, *cromatisme* și sunete neacordice. Aceste realizări s-au manifestat în creația unor muzicieni precum Tommy Potter în *Chasin' the Bird*; Oscar Pettiford, în *Blues in the Closet*; Charles Mingus și Ray Brown în *Alone Together*; Paul Chambers în *Mr. PC* ș.a.
- *Walking bass line* în *bebop* capătă o dimensiune melodică mai accentuată, contrabasiștii folosesc o varietate mai mare de ritmuri, sincope și intervale pentru a crea linii melodice complexe și imprevizibile, în acompaniament și solouri.
- Tehnica *slap*, caracterizată prin combinarea *elementelor percusive* cu cele *pizzicato*, a fost o descoperire marcantă în jazz. Dezvoltată în orașul New Orleans și popularizată în *era swing*, aceasta a influențat stiluri diverse, de la *rockabilly* la *blues*. Artiști precum Milt Hinton și Wellman Braud au practicat *slapul* pentru a îmbogăți factura ritmică și expresivitatea contrabasului.
- Pentru a facilita promovarea și studierea tehnicii *slap*, muzicienii și cercetătorii au dezvoltat sisteme de notație specifice. Exemplele notografice și analizele realizate de Gunther Schuller și alți experți contribuie la standardizarea și internaționalizarea terminologiei, făcând această tehnică mai accesibilă pentru descifrare și interpretare.
- *Drumming bass* este un procedeu percusiv care „depășește” tratările tradiționale la contrabas. Nu doar fața instrumentului este folosită pentru a produce sunete, ci și eclisele și spatele acestuia, fiecare zonă generând o varietate de timbruri și înălțimi.
- Contrabasiștii de jazz celebri au contribuit la dezvoltarea artei de interpretare la acest instrument: Jimmy Blanton, Walter Page, Oscar Pettiford, Charles Mingus și mulți alții au extins limitele instrumentului, au dezvoltat noi tehnici și au redefinit rolul contrabasului în jazz. Ei au contribuit la creșterea standardelor tehnice și artistice, transformând contrabasul într-un instrument solistic de virtuozitate.

- Prin explorarea unor noi tehnici melodice, percusive și de acompaniament, contrabasul a devenit un instrument indispensabil în formațiile de jazz moderne. Această evoluție continuă și astăzi, prin inovațiile aduse de artiști contemporani care continuă să experimenteze, implementând tehnici inovative, precum cele percusive complexe, în care se utilizează întreaga suprafață a instrumentului. Alături de alți muzicieni, Adam Ben Ezra, unul din cei mai importanți contrabasiști din perioada contemporană, combină tehnicile tradiționale cu abordările moderne, fapt ce reflectă adaptabilitatea și potențialul de experimentare al contrabasului la momentul actual.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Rezultatele principial noi obținute în practica artistică și soluționate în teză constau în fundamentarea științifică a procedeelelor de interpretare la contrabas în muzica jazz. Ca membru al grupului cordofonelor cu arcuș, contrabasul a evoluat dintr-o serie de predecesori, precum *violonele da gamba* și *trumscheit*, devenind un instrument consacrat atât în muzica academică, cât și în cea de jazz. În dezvoltarea sa, contrabasul și-a extins diapazonul spre registrul grav, iar diversitatea de forme, acordaje, tehnici și procedee de interpretare reflectă eforturile constante ale lutierilor și muzicienilor de a răspunde provocărilor artistice și tehnice ale muzicii, în contemporaneitate. Atât componenta teoretică, cât și cea practică a cercetării de doctorat completează un spațiu studiat mai puțin în știința muzicală din Republica Moldova, ce se referă la particularitățile artei contrabasului în muzica jazz.

Încă din secolul al XIX-lea, lutierii continuă să perfecționeze instrumentul, îmbunătățind continuu sonoritatea și elementele construcției contrabasului. Contextele artistice și cerințele tehnice crescânde au determinat în timp transformarea contrabasului într-un instrument fundamental al orchestrei simfonice. Repertoriul pentru contrabas, dezvoltat de compozitori precum J. Haydn, L. Beethoven sau B. Bartók, evidențiază potențialul său expresiv și tehnic, în numeroase genuri și forme ale muzicii academice, în cele mai diverse componente orchestrale. Totodată, școlile interpretative europene – italiană, germană, franceză sau cehă – au contribuit la perfecționarea tehnicilor de executare și metodelor de studiu a acestora [12].

În muzica jazz, contrabasul a evoluat semnificativ, procesul fiind determinat de diferiți factori sociali și culturali, precum și de arta unor artiști vizionari care au redefinit în mod inovativ instrumentul. În special, procesele de transformare se referă la două dimensiuni:

- funcțională, în ce privește rolul pe care îl îndeplinește în formație: pe parcursul dezvoltării și perindării unor diverse stiluri de jazz, având inițial o funcție de acompaniament, un rol de suport ritmic, contrabasul a ocupat, treptat, o importantă funcție solistică, devenind membru „cu drepturi depline” în cadrul unor componente instrumentale de jazz contemporane, din cele mai diverse [10; 14].

- tehnică-interpretativă, în care au apărut și s-au dezvoltat, în contextul unor stiluri diverse, numeroase tehnici și procedee noi, specifice contrabasului de jazz, printre care *walking bass*, *slap*, *drumming bass* etc – în stiluri precum *swing*, *bebop* sau *cool jazz*, ce au pus în valoare potențialul de expresivitate al instrumentului [11]. Una din cele mai importante tehnici – *slap*, a „evoluat”, generând mai multe tehnici de interpretare, precum *double slap*, *pluck*, *snap*, *Bartok pizzicato* ș.a.,

promovate de muzicieni celebri, demonstrând adaptabilitatea instrumentului, în contexte stilistice jazzistice diferite. În jazzul contemporan se remarcă popularitatea tehnicii *Drumming bass*, promovată în creația unor interpreți remarcabili precum Adam Ben Ezra, ce demonstrează atât potențialul continuu de dezvoltare creativă a artei de interpretare la acest instrument, cât și extinderea limitelor de expresivitate a muzicii jazz în contemporaneitate [13].

Un loc aparte în arta contrabasului de jazz îl ocupă *improvizația*, ce a devenit posibilă odată cu afirmarea *rolului solistic* al instrumentului. Astfel, măiestria artistică a unor muzicieni-contrabasiști remarcabili a adus arta improvizației jazzistice pe noi culmi artistice, înscriind pagini de aur în istoria contemporană a muzicii jazz.

Noile procedee și tehnici aduse de muzicieni din diferite perioade și stiluri au extins posibilitățile tehnice și interpretative ale contrabasului de jazz contemporan, în care se îmbină tradiția cu experimentarea modernă. Integrarea în arsenalul său de procedee tehnice de interpretare a unor elemente melodice, ritmice și percusive l-a transformat într-un instrument modern cu un înalt potențial artistic. Colaborările creative dintre artiștii de jazz și diversitatea abordărilor stilistice contribuie la dezvoltarea continuă, până în prezent, a acestor tehnici interpretative, consolidând statutul contrabasului ca pilon incontestabil al muzicii jazz, în contemporaneitate. Descifrările, analizele structural-stilistice ale unor mostre din repertoriul artiștilor ce aparțin unor diferite perioade și stiluri, efectuate în cadrul cercetării, cât și interpretarea scenică a unui unor lucrări de jazz reprezentative, demonstrează realizările în domeniul artei contrabasului în muzica jazz.

Recomandări:

- Organizarea unor workshop-uri cu artiști de renume, axate pe perfecționarea abilităților tehnice și creative ale contrabasiștilor de jazz;
- aprofundarea cercetărilor privind tehnicile extinse la contrabasul de jazz contemporan și integrarea acestora în sistemul modern de predare și formare artistică, cu accent pe adaptarea la stilurile contemporane și la cerințele interpretative actuale;
- facilitarea schimbului de cunoștințe între școli și stiluri interpretative diverse (clasic, jazz, experimental), pentru generarea de noi abordări artistice;
- crearea unor resurse educaționale moderne, precum metode audio, video și partituri interactive, pentru a facilita procesul de învățare al contrabasului de jazz;
- standardizarea sistemelor de notație pentru tehnicile interpretative extinse – *slap*, *pizzicato*, tehnici percusive etc., pentru a sprijini implementarea lor în practica artistică;

- susținerea explorării de noi genuri și fuziuni muzicale, pentru a dezvolta potențialul creativ al contrabasului de jazz, sprijinirea artiștilor care abordează instrumentul într-un mod neconvențional, oferindu-le platforme de promovare și recunoaștere;
- integrarea contrabasului în diverse formate muzicale experimentale, încurajarea utilizării contrabasului în roluri solistice în muzica orchestrală, jazz și alte genuri muzicale.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Andrieș A. Dicționar de jazz. București: Editura tehnică, 1998. 426 p.
2. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
3. Babii V. Studiu de organologie. Bălți: Presa universitară bălțeană, 2003. 268 p
4. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974. 353 p.
5. Chelariu T. Jazzul românesc și personalitățile sale. Disponibil: <https://www.edusoft.ro/jazzul-romanescsi-personalitatile-sale/> (accesat: 01.03.2021)
6. Dicționar de termeni muzicali. Red. Gh. Firca. București: Editura științifică și enciclopedică, 1984. 529 p.
7. Garaz O. Jazzul ca sub cultură universală, Disponibil: https://www.academia.edu/12145754/Jazzul_ca_subcultura_universal%C4%83, 40 p. (accesat 12.08.2023).
8. Gîscă N. Tratat de teoria instrumentelor. București: Editura muzicală, 1988. 190 p.
9. Popp M. Armonia aplicativă în improvizația de jazz, pop & rock. București: Nemira, 1998. 110 p. ISBN 973-569-228-7.
10. **Socican I.**, Aspecte ale stilisticii New Orleans și Chicago din perspectiva contrabasului de jazz. In: Învățământul artistic — dimensiuni culturale: Conferința științifică internațională, 15 aprilie 2022. Chișinău: Notograf Prim, 2023. pp. 30-3
11. **Socican I.**, Aspecte inovative în arta de interpretare la contrabasul de jazz în secolul XX. In: Intertext Nr. 2 (2022), Chișinău: ULIM, 2022. pp. 125-130
12. **Socican I.**, Contrabasul: istorie și contemporaneitate. In: Studiul artelor și culturologie, Nr. 1 (42) 2022. Chișinău: Notograf Prim., 2022. pp. 58-64
13. **Socican I.**, Îmbinarea procedeelelor percusive și melodice la contrabas. In: Studiul artelor și culturologie Nr.3 (40), 2021. Chișinău: Notograf Prim, 2021. pp. 57-6
14. **Socican I.**, Rolul contrabasului în era swingului din perioada jazzului clasic. In: Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova. Chișinău: Valinex, 2023. pp. 107-115
15. Tcacenco V. Cu privire la interpretarea noțiunii de swing. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale, 2003, pp.101-104.
16. Tcacenco V. Fenomenul standardului jazzistic în repertoriul formației „UNIVOX VOCAL BAND”. In: Arta. Seria audio-vizuale. Muzică, Teatru, Cinema, 2017, nr. 2, pp. 47-53.

17. Tcacenco V. Istoria Muzicii De Estradă Și Jazz. Prelegeri. Disponibil: https://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_istoria_muzicii_usoare_manual.pdf , 65 p. (Accesat 15.02.2022).
18. Tcacenco V. Jazzul în contextul postmodernismului: repere teoretice. In: Arta. Seria Arte audiovizuale. 2019, nr.2, pp.60-63.
19. Tcacenco V. Jazzul în literatura științifică modernă: trecere în revistă: Ghid metodologic. Disponibil: <https://repository.amtap.md/server/api/core/bitstreams/8a12e3d7-c1af-4449-b026-2764a8a71071/content> 35 p. (Accesat 12.04.2023).
20. Tcacenco V. Unele observații asupra definiției de ethnojazz. In: Arta. Seria Arte Audio Vizuale. 2010, pp. 42-49.
21. Tiberian M. Tehnica improvizației. Vol. I. București: Editura UNMB, 2005. 68 p. ISBN 978- 973-984-180-0.
22. Tiberian M. Tehnica improvizației. Vol. II. București: Tracus Arte, 2010. 126 p. ISBN 978- 606-8126-11-1.

În limba engleză:

23. Aebersold J. Jazz Handbook, Jamey Aebersold Jazz, ASIN B00405JVZQ January 01 1997, 56 p.
24. Allison W. M. One Man's Journey Through the History of Jazz as a Transformative Process, AMAZON, June 26, 2017. ASIN: B073CL7LBN 182 p.
25. Armstrong L. I Can't Give you Anything But Love Baby New York, 03.05.1929, Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=WOLWJUXWDz8> (accesat 26.01.2022).
26. Armstrong L. Mahogany Hall Stomp New York, 05.03. 1929 Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=sUChrvmmH8k&list=PLi0hOBqq5axVfUuO2hRY_GkB9Z0tIoe_Y&index=3 (accesat 26.01.2022).
27. Bacsó K. The Characteristics of Bebop Style Liszt Ferenc Academy of Music, 28th Doctoral School of Arts and Cultural History, Budapest, 2018
28. Baker D. David Baker's Jazz Pedagogy: A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student, Vol. 1, Alfred Music (January 1, 1988) ISBN-10: 0739020404, ISBN-13:978-0739020401; 52 p.
29. Baker D. David Baker's Jazz Pedagogy: A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student Vol. 2, Alfred Music (January 1, 1988)
30. Basie C., John's Idea, Decca 1363 (1937), Lester Young & Walter Page, disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=J6JKAGqSAHw> (accesat 19.03.2022).

31. Bass Hit! Brown Ray - Bass, Label: Verve Records – MG V-8022, Verve Records – MGV-8022, Series: Clef Series Format: Vinyl, LP, Album Country: US Released: 1957
32. Ben Ezra A., The Signature Sounds of Adam Ben Ezra [online], 26 mar. 2018 [accesat aprilie 2018]. Disponibil: <https://courses.discoverdoublebass.com/courses/enrolled/299999>
33. Berendt J.-E. Die Story des Jazz. Vom New Orleans zum Rock Jazz. Stuttgart, Dt. Verlags-Anst., 1975.; 1. Auflage (1 Jan. 1975), ISBN-10: 3811203746; ISBN-13: 978-3811203747, 286 p.
34. Beverley M. C. The Bass As A Melodic Voice In Jazz, Thesis [online] 2010, Florida International University Miami, Florida, Disponibil: https://digitalcommons.fiu.edu/etd/1631/?utm_source=digitalcommons.fiu.edu%2Fetd%2F1631&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (accesat 23.08.2023).
35. Bill Johnson's Louisiana Jug Band Get the "L" On Down The Road Sonic Wave International (1929). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=IKeuK6UF0ds>, (accesat 26.01.2022).
36. Booker, A. Slap Bass Notation. Disponibil: <https://www.artofslapbass.com/adam-booker-slap-bass-notation/> (accesat 20 iunie 2020).
37. Brown R. Most IMPORTANT Advice for Bass players, Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=nNVNH40bPqY> (accesat 10.08.2023).
38. Burgess N. A Study of Compositional Techniques Used in the Fusion of Art Music with Jazz and Popular Music, A thesis submitted in partial fulfilment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Sydney Conservatorium of Music University of Sydney, 2014
39. Burke R. L. Analysis and observations of prelearnt and idiosyncratic elements in improvisation: a reflective study in jazz performance, Sir Zelman Cowen School of Music Monash University Faculty of Arts Melbourne Australia Exegesis and recordings submitted in fulfilment of the requirements for the degree: Doctor of Philosophy (PhD) in Music Performance
40. Butterfield C. The Improvisational Language Of Niels-Henning Ørsted Pedersen Dissertation Prepared for the Degree of DOCTOR OF MUSICAL ARTS UNIVERSITY OF NORTH TEXAS December 2008
41. Calloway Cab & His Orchestra Ebony silhouette, [online]. 16 oct. 2020. [accesat 26.01.2022] Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=bh5XS-NChcg>
42. Cavalli M. Double Bass and Electric Bass: The Case Study of John Patitucci Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia Especialidade: Interpretação, july 2016
43. Clark R. An Analysis Of The Bass Playing Of Scott LaFaro As Part Of The Bill Evans Trio 1959 – 1961, A thesis submitted to Massey University and Victoria University of Wellington in fulfilment of the Master of Music (Performance) New Zealand School of Music, 2014, 202 p.

44. Clarke B. An Investigation Of The Background, Influences And Performance Practices Of Five Sydney Based Jazz Double Bassists, a thesis submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Master of Music (Performance), Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, 2013, 177 p.
45. Contrafacts, Disponibil: <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-progressions/contrafacts/> (accesat 19.12.2021).
46. Davis M., Miles: The Autobiography, with Quincy Troupe New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1989), ISBN-10:0333531957, ISBN-13: 978-0333531952 400 p.
47. Del Puerte C., Vergara S. The True Cuban Bass, Sher Music; Pap/Cas edition (June 1, 2005), ISBN-10: 1883217016; ISBN-13: 978-1883217013, 72 p.
48. Duregger K. Pure Love - The voice of Ella Fitzgerald, 2017 Tag/Traum Filmproduktion (Köln), în cooperare cu SWR și arte. Disponibil: <https://web.archive.org/web/20180116193339/https://www.arte.tv/de/videos/065827-000-A/pure-love-the-voice-of-ella-fitzgerald/> 53 min (accesat 10.08.2023).
49. Ellington Duke and his Famous Orchestra (the Blanton-Webster Band) In a Mellow Tone. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=zbH3_IpOqmU (accesat 26.01.2022)
50. Ellington Duke, Blanton Jimmie Pitter Panther Patter Bass Masters Cristal Records, Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=qBMG4YzfWXQ&list=PL9P6vdOPLUTWs51CodRTJovGeII_VtOqJ&index=3 (accesat 26.01.2022).
51. Encyclopedia Britannica Charles Mingus, Biography, Music, & Facts Britannica, Disponibil: <https://www.britannica.com/biography/Charles-Mingus> UK: Unit S3, Kelham House, 3 Lancaster Street, Sheffield S3 8AF, 2012, ISBN: 978-1-84553-636-7, 430 p. (accesat 27.03.2023).
52. Feather L., Gitler I. The Biographical Encyclopedia of Jazz Oxford University Press, Inc., 1999, ISBN 978-19-532000-8, 739 p.
53. Friberg A., Sundström A. Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern, Music Perception. In: An Interdisciplinary Journal, Vol. 19, No. 3 (Spring 2002), pp. 333-349 Published by: University of California Press, Disponibil: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2002.19.3.333?origin=JSTOR-pdf> (accesat 23.08.2023).
54. Gioia T. The History Of Jazz, Oxford University Press New York Oxford ISBN 0-19-509081-0, 710 p.
55. Gitler I. An Oral History Of the Transition In Jazz In the 1940s Oxfors University Press, New York, May 28, 1987, ISBN-10: 0195050703; ISBN-13: 978-0195050707, 352 p.
56. Goldsby, J. The Jazz Bass Book, Technique and Tradition. San Francisco:Backbeat Books, 2002. ISBN 10: 0879307161, ISBN 13: 9780879307165. 239 pag.

57. Gridley M. *Jazz Styles. History and Analysis*. Prentice Hall, 2000; ISBN 0130145165, 9780130145161; 458 p.
58. Grove G. *A Dictionary of Music and Musicians Vol. 1-4* (Horace Hart, printer to the Oxford University, 1890).
59. Henderson F. *Shanghai Shuffle* Disponibil https://www.youtube.com/watch?v=pCCyE3e_39k (accesat 10.08.2023)
60. Hughes R. *Howard Rumsey's Lighthouse All-Stars- Modern Jazz In California 1948-1959*, Saint Louis University, Fine and Performing Arts, Faculty Member., Disponibil: https://www.academia.edu/31208083/Howard_Rumseys_Lighthouse_All_Stars_Modern_Jazz_In_California_1948_1959_pdf ISBN-10: 0739014854; 76 p. (accesat 11.08.2023)
61. Iverson E. *Interview with Charlie Haden DO THE M@TH* (ethaniverson.com). Disponibil: <https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-charlie-haden/> (accesat 2023.05.14).
62. Kirby John Sextet *Musicomania*, Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=MPSYtLbBvtQ> (accesat 19.03.2022).
63. Koonce D. *Late Jimmy Blanton Bassdom's Greatest* The Metronome Magazine, 1942, Boston USA
64. Levine M. *The Jazz Theory* Sher Music Co, ISBN 1-883217-04-0 526p.
65. Lunceford Jimmie Orchestra, disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=3offCukbBAY> (accesat 19.03.2022).
66. Manuel P. *Analytical Studies in World Music*/Tenzer, Michael. — New York: Oxford University Press, 2006. — P. 96.
67. McCarthy A. *Big Band Jazz. The Definite History of the Origins, Progress, Influence, and Decline of Big Jazz Bands*. New York: Berkley Windhover Books, 1977
68. Meyers D. *New Orleans String Bass Pioneers*, Disponibil: <https://www.artofslapbass.com/new-orleans-string-bass-pioneers/> (accesat 20.06.2020).
69. Morangelli M. *Jazz, A Short History*, [online], [accesat 12.08.2023], Disponibil: <https://www.thereelscore.com/PortfolioStuff/PDFFiles/HistoryJazz.pdf>
70. *New Orleans Jazz National Historical Park A New Orleans Jazz History, 1895-1927* [online]. 14 apr. 2015[accesat: 27.12.2021] Disponibil: https://www.nps.gov/jazz/learn/historyculture/jazz_history.htm
71. Ousley, Jr. *Larry James Solo Techniques For Unaccompanied Pizzicato Jazz Double Bass, A Doctoral Essay*, Disponibil: https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/Solo-Techniques-for-Unaccompanied-Pizzicato-Jazz/991031447340102976?institution=01UOML_INST (accesat 23.08.2023).

72. Palmer R. Mr P.C. The Life and Music of Paul Chambers, Equinox Publishing Ltd.
73. Pareyon G. On Musical Self-Similarity Intersemiosis as Synecdoche and Analogy, *Acta Semiotica Fennica XXXIX*, Semiotic Society of Finland, 2011, ISBN 978-952-5431-32-2, 552 p.
74. Pflleiderer M. ş.a. Inside the Jazzomat, New Perspectives for Jazz Research Schott Music GmbH & Co. K G, Mainz, 2017 ISBN 978-3-95983-125-3, 352 p.
75. Planyavsky A. Geschichte des Konrabasess Tutzing, Germany: Hans Schneider 1970, ISBN-10: 3795204267, ISBN-13: 978-3795204266, 920 p.
76. Pressing J. Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 19, No. 3 (Spring 2002), Disponibil: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2002.19.3.285> (accesat 11.08.2023).
77. Rodriguez S. P. The Controversial Identity Of Flamenco Jazz: A New Historical And Analytical Approach, Dissertation Prepared for the Degree of Doctor Of Musical Arts, May 2016, University Of North Texas, 163 p.
78. Rosenthal D. H. Hard Bop: Jazz and Black Music 1955-1965, Oxford University Press; Reprint edition (September 9, 1993), ISBN-10 9780195085563, ISBN-13 978-0195085563, 224 p.
79. Russell R. Bird Lives! The High Life and Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker, Da Capo Press New York, 1973, ISBN 0306806797 (ISBN13: 9780306806797), 442 p.
80. Sabin R. W. Gary peacock: analysis of progressive double bass improvisation 1963-1965, Program in Jazz Studies Department of Music and Performing Arts Professions Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development New York University 2014
81. Sanchez K. The Double Bass as a Supportive and Melodic Instrument in a Jazz Piano Trio: Extended Program Notes for Thesis Recital, Thesis Florida International University Miami, Florida, Disponibil: https://digitalcommons.fiu.edu/etd/587/?utm_source=digitalcommons.fiu.edu%2Fetd%2F587&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (accesat 23.08.2023).
82. Scaruffi P., A History of Jazz Music 1900-2000, Omniware ISBN-10: 0976553139, ISBN-13 : 978-0976553137 410 p.
83. Schroeder D. The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz: History and Pedagogy, Thesis, Florida International University Miami, Florida, Disponibil: https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/The-Evolving-Role-of-the-Electric/991031447681602976?institution=01UOML_INST (accesat 23.08.2023).
84. Schuller G. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New York, Oxford University Press (1968) 1986.

85. Schuller, G. *The Swing Era. The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989. ISBN-13: 978-0195071405, ISBN-10: 0195071409. 919 .
86. Skinner J. W. *A Comparative Analysis of Three Jazz Bassists' Walking Bass Lines*. Disponibil: <https://digscholarship.unco.edu/dissertations/329> (accesat 08.08.2023).
87. Smith A. J., *Mingus Charles: Developmental Changes*, In: *Down Beat*. January 12, 1978, 22
88. Stijepovic D. *Basic Slap Bass Patterns* Disponibil: <https://www.artofslapbass.com/basic-slap-bass-patterns/> (accesat 20 iunie 2020).
89. Stinson A. W. *Charles Mingus played bass?: rediscovering a jazz soloist through transcription*, a thesis in musicology, University of Missouri Kansas City, Missouri 2014. 95 p.
90. Stokes D. *Introduction to Slap Bass: History, Setup, and Technique*. In: *Bass World* 32, no. 2 (2008), pp. 9-13.
91. Stokes D. *The Lowdown with Dr. D.: Upright Slap Bass (Rockabilly/Psychobilly etc.)* Disponibil: <https://www.notreble.com/buzz/2010/02/01/the-lowdown-with-dr-d-upright-slap-bass-rockabillypsychobilly-etc-intro-part-1-of-3/> (accesat 1 februarie 2020).
92. Stokes D. *The Lowdown with Dr. D.: Upright Slap Bass: Starter tips and etudes* Disponibil: <https://www.notreble.com/buzz/2010/02/15/the-lowdown-with-dr-d-upright-slap-bass-starter-tips-and-etudes/> (accesat 15 februarie 2020).
93. Teschemacher F., *Chicagoans with Gene Krupa Jazz Me Blues*, Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=pK_RvUf0beI (accesat 26.01.2022).
94. Warneke F. *Ad Infinitum: Der Kontrabass, seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung der Kontrabassspiels*, Hamburg 1909, 132 p.
95. Werner C. *An Octatonic System Of Tonal Organization Applied To A Historical Exploration Of Jazz Harmony*, A thesis submitted to the Department of Music of The University of Newcastle upon Tyne in the School of Arts and Cultures. International centre for music studies. 2011, Disponibil: https://www.academia.edu/23488904/an_octatonic_system_of_tonal_organization_applied_to_a_historical_exploration_of_jazz_harmony (accesat 19.06.2021).
96. Werner K. *Effortless Mastery Liberating The Master Musician Within*, JAMEY AEBERSOLD JAZZ, INC. P.O. Box 1244 New Albany, IN 47151 -1244, ISBN 1-56224-003-X, 194 p.

În limba rusă:

97. Абуев С. *Фольклорные основы в генезисе джаза*. В: *Вестник МГУКИ*, № 1 (45), январь февраль 2012, с. 251–254

98. Амирханова С. Джаз как искусство артистического самовыражения. Автореф. на соискание степени кандидата искусствоведения. Уфа, 2009. In: [www.dissercat.com/ content/dzhaz-kak-iskusstvo-artisticheskogo-samovyrazheniya](http://www.dissercat.com/content/dzhaz-kak-iskusstvo-artisticheskogo-samovyrazheniya) (vizitat 10.01.2019)
99. Березовикова Т., Дашевский В. Принципы и методы работы с джазовыми стандартами в процессе импровизации. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1 (36), 2020. Chișinău: Notograf Prim, 2019, с. 38-42. ISSN 2345-1408 (Print). eISSN 2345-1831.
100. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации : для фортепиано. Учебное пособие. Редакция Ю. Холопова. Москва: Советский композитор, 1985. 112 с.
101. Будницкая Т. Проблема стиля в джазовом музыковедении. В: *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. II, с. 39-41. ISSN 1997-292X. Disponibil:<https://www.gramota.net/materials/3/2015/10-2/9.html> (accesat 08.01.2021).
102. Кинус Ю. Аранжировка как фактор композиции в джазе. В: *Южно-российский музыкальный альманах*, 2004. Ростов-на-Дону, РГК им. С. В. Рахманинова, 2005, с. 193–201. ISBN 5-7509-0284-6. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/v/aranzhirovka-kak-faktorkompozitsii-v-dzhaze> (accesat 03.03.2020).
103. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе. Автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-наДону: 2008. 30 р
104. Колльер Дж. Л. Становление Джаза, Москва 1984, Издательство Радуга, 390 р.
105. Конен В. Рождение джаза. Москва: Советский композитор, 1984. 310 с.
106. Конен В. Пути американской музыки. Москва: Советский композитор, 1977. 447
107. Конен В. Третий пласт. În: *Советская музыка*, 1990, №4, р.75-83.
108. Контрабас. Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2, 960 с
109. Корнев П. Джаз в культурном пространстве XX века. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/dzhaz-v-kulturnom-prostranstve-xx-veka#ixzz5XJDOUQjD> (accesat 12.04.2019)
110. Королев О. Краткий энциклопедический словарь джаз, рок и поп-музыки. Термины и понятия. Москва: Музыка, 2014. 168 р. ISMN/ISBN 5-7140-0982-7
111. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с.
112. Маркин Ю. Школа джазовой импровизации. Ч. 1. Москва: Издатель Михаил Диков, 2008. 140 с. ISBN 5-902176-02-6.

113. Музыкальная энциклопедия (1973—1982) в 6-ти томах, Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, Disponibil: <https://www.musenc.ru/html/k/kontrabas.html> ISBN 5-94865-152-5. (Accesat 14.02.2022).
114. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
115. Овчинников Е. Архаический джаз. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 55 р.
116. Овчинников Е. История джаза. Выпуск 1. Москва, Музыка, 1994. 240 р. 58. Овчинников Е. От классического джаза к свингу. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 62 р.
117. Огородова А. Этноджаз как социокультурный феномен: автореф. Дисс канд. философских наук: Белгород, 2008. 26 с.
118. Огородова А., Биляр Ю., Шебанова Е., Киселев А. Творчество как основа джаза. В: Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 1 (63). Тамбов: Грамота, 2016, с. 118-122.
119. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград: Музыка, 1979. 128 с.
120. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке. In: Конен В. Пути американской музыки, Москва: Музыка, 1977. 446 р.
121. Раков Л. История контрабасового искусства. Москва: Издательский дом Композитор, 2004., ISBN 5-85285-503-0 312 р.
122. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва, Музыка, 1987, 296 р.
123. Советский джаз. Сб. статей. Москва: Советский композитор, 1987. 592 с. 92
124. Финкельстайн С. Импровизация в джазе. В: Финкельстайн С. Джаз – народная музыка. (Finkelstein S. Jazz: A People's Music. New York: International Publishers, 1988. 180 p.). Перевод О. Баршая. Disponibil: <http://tubastas.ru/book-201> (accesat 11.01.2021).
125. Чернышов А. Джаз и музыка профессионально европейской традиции. Автореф. диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва, 2009. 32 р.
126. Шак Ф. Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону. 2008, 22 р.
127. Шулин В. Некоторые особенности трактовки инструментов в джазе. In: Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2018. № 2 (48). Disponibil: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/5551> (accesat 19.02.2021).

ANEXE

Anexa 1

LISTA ABREVIERILOR

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

BPM – beats per minute (bătăi pe minut)

bs – saxofon bariton

C – do major

cm – centimetru

d – tobe

D – re major

dr. – doctor

DVD – Digital Versatile Disc

eng. – engleză

Es – mi bemol major

ex. – exemplu

F – fa major

fr. – franceză

Fis – Fa diez major

G – sol major

germ. – germană

gt – chitară

h – oră

ital. – italiană

m. – măsură

mun. – municipiul

nr. – număr

p – Pian

pag. – pagină

prof. – profesor

S – Subdominantă

s.a. – și alții

sec. – secol

ș.a. – și altele/alții

ș.a.m.d. – și așa mai departe

SUA – Statele Unite ale Americii

T – tonică

TF – two feel

TIC – tehnologia informației și comunicațiilor

tp – trompetă

tromb. – Trombon

ts – saxofon tenor

univ. – universitar

vol. – volum

WB – walking bass

vs. – versus

Anexa 2

COMPONENTA PRACTICĂ A TEZEI DE DOCTORAT PROGRAMELE RECITALURILOR

Recital nr. 1

8 august 2020, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Blocul II

Igor Socican – contrabas, chitară

Nicolai Andrus – pian

Petru Hăruță – trompetă, percutie

1. Nat Adderley. *Work Song*
2. Johann Pachelbel & Eric Clapton. *Tears for Pachebel*
3. Paul Desmond. *Take Five*
4. The Beatles & Miles Davis. *Come Together & So what*
5. Kurt Weill. *Mack, The Knife*
6. Leonard Kohen. *A Thousand Kisses Deep*
7. Tania Maria. *Yatra-Ta*
8. Henry Mancini. *Moon River*
9. Adam Ben Ezra. *Can't Stop Running*
10. Daniel Stelter & Christoph Moschberger. *Kleimond*
11. The Beatles. *Something*
12. Pink Floyd. *Money*
13. J. S. Bach. *Air on Strings*.

Recital nr. 2

30 ianuarie, 2022, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Blocul II

Igor Socican – contrabas, chitară

Veaceslav Dașevschi – pian

1. Thelonious Monk. *Blue Monk*
2. Thelonious Monk. *I Mean You*
3. Thelonious Monk. *Blue Monk*
4. Antonio Carlos Jobim. *How Insensitive*
5. Clifford Brown. *Sandu*
6. Thelonious Monk. *Pannonica*
7. Charlie Parker. *Now's The Time*
8. Sonny Rollins. *St. Thomas*
9. Victor Young. *Stella by Starlight*
10. Kenny Dorham. *Blue Bossa*

11. Richard Rodgers. *My Funny Valentine*
12. Slava Dashevsky. *No Blues*
13. Miles Davis. *Nardis*
14. Freddie Hubbard. *Little Sunflower*.

Recital nr. 3

24 aprilie 2023, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Blocul II

Igor Socican – contrabas solo

1. Mercer Ellington. *Things Ain't What They Used To Be*.
2. Charles Mingus. *Goodbye Pork Pie Hat*
3. Adam Ben Ezra. *Can't Stop Running*
4. Henry Mancini. *Pink Panther*
5. Nenad Vasilic. *Vranjanka*
6. Duke Ellington. *Pitter Panther Patter*
7. Thelonious Monk. *Straight No Chaser*
8. Matt Dennis & Earl Brent. *Angel Eyes*
9. Lakis Tzimkas. *Walking In the City*
10. Miles Davis. *All Blues*
11. The Beatles. *Norwegian Wood*
12. Charlie Haden. *Waltz for Ruth*
13. Don Raye și Gene de Paul. *You Don't Know What Love Is*.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, Socican Igor, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez, că în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Data

Socican Igor

Semnătura