

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. VALENTINA SANDU-DEDIU

Doctorand:

IONUȚ BÎCA

2016

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**PIANISTICA ÎN JAZZ ȘI LEGĂTURILE SALE CU MUZICA
CULTĂ A SECOLULUI AL XX-LEA**

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. VALENTINA SANDU-DEDIU

Doctorand:

IONUȚ BÎCA

2016

Cuprins

INTRODUCERE	5
CAPITOLUL I	15
INFLUENȚE ALE JAZZ-ULUI ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DE MUZICĂ CULTĂ DIN SECOLUL AL XX-LEA	15
1.1.Darius Milhaud și afinitățile sale cu jazz-ul.....	15
1.2.Studiu de caz I: Darius Milhaud, <i>Sonata pentru vioară și pian op.3 nr.1</i>	19
1.3.Claude Debussy și jazz-ul.....	29
1.4.Studiu de caz II: Claude Debussy, <i>Sonata pentru vioară și pian în sol minor</i>	31
1.5.Studiu de caz III: George Enescu, <i>Sonata pentru pian op.24 nr.1</i>	40
1.6.Studiu de caz IV: Maurice Ravel, <i>Sonata pentru vioară și pian, nr.2 în sol major</i>	47
1.7.Studiu de caz V: Francis Poulenc, <i>Sonata pentru vioară și pian FP 119</i>	57
CAPITOLUL II	71
PUNȚI STILISTICE ÎNTRE MUZICA CULTĂ ȘI JAZZ	71
2.1.George Gershwin, Nikolai Kapustin și curentul <i>Third Stream</i>	71
2.1.1.Între clasic și jazz, un drum cu două sensuri.....	71
2.1.2.George Gershwin.....	71
2.1.3.Nikolai Kapustin.....	73
2.1.4.Curentul muzical <i>Third Stream</i>	76
2.1.4.1.John Lewis și <i>Modern Jazz Quartet</i>	83
CAPITOLUL III	86
PIANISTICA ÎN JAZZ	86
3.1.Considerații generale.....	86
3.2.Concepții improvizatorice pianistice și analize stilistice.....	89
3.2.1.Bill Evans.....	89
3.2.1.1. <i>Kind of Blue</i>	92
3.2.2.Ahmad Jamal.....	99
3.2.3.Dimensiuni modale în jazz: John Coltrane și McCoy Tyner.....	101
3.2.3.1. <i>A Love Supreme</i>	115

CAPITOLUL IV	121
REFLECȚII INTERPRETATIVE ÎN REPERTORIUL CULT ȘI JAZZISTIC	121
4.1.Influențe jazzistice în interpretarea lucrărilor culte din secolul al XX-lea.....	121
4.2.Influențe ale muzicii culte în practica jazzistică.....	127
SUMMARY	131
BIBLIOGRAFIE	137
ANEXE	145

INTRODUCERE

Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea se conturează drept o perioadă marcată de dorința de a găsi noi forme și mijloace de expresie moderne, pentru a ieși din impasul în care se afla arta, datorită conformismului și tendințelor clasicizante ale romantismului târziu. Astfel, începutul secolului al XX-lea surprinde două direcții distincte, și anume compozitori care scriu ca reacție la muzica secolului al XIX-lea, sau care o îmbrățișează, creând extensii ale sale, cu schimbări ce țin de limbajul muzical. Se dezvoltă astfel noi tehnici precum bitonalismul, politonalismul, atonalismul și dodecafonismul serial, care au avut drept consecință imediată dizolvarea tonalității și a scării diatonice. Din punct de vedere stilistic, orientările compozitorilor nu mai sunt unidirecționale, de aceea, în creația aceluiași muzician se pot găsi direcții de facturi diferite.

În același timp, în Statele Unite, un nou limbaj muzical bazat pe o cu totul altă tradiție, una orală improvizată, cu rădăcini pe continentul african, se afla în stadiul de incubație. În anii 1890, două stiluri noi de muzică ajung în New Orleans, reprezentând cărămizile de bază a ceea ce avea să fie numit *jazz*. Este vorba de *rag-time*, creat de pianiști afro-americani, ce combină melodii folk europene, marșuri militare și cântece afro-americane religioase numite *spirituals*, într-o muzică sincopată. Cea de a doua componentă vine sub forma muzicii *blues* provenită de pe plantațiile deltei Mississippi, stil caracterizat de narativitatea discursului muzical expus prin procedeul întrebare-răspuns în maniera *lamento*, precum și de sonoritatea scării de *blues*.

În jazz-ul timpuriu din primele trei decade ale secolului al XX-lea se observă îmbinarea în egală măsură a tradițiilor africană și europeană. Pe plan ritmic, forța pulsației, întrebuițarea poliritmiei și conceptul inovativ de a cânta melodia separat de metrică, sunt idei muzicale ce provin din cultura africană, spre a crea leagănul ritmic caracteristic jazz-ului, iar cadrilul francez, valsul, mazurca sau polka sunt structuri ritmice de dans europene. Planurile armonice și melodice își au de asemenea rădăcinile în ambele culturi, notele *blue*, scara pentatonică, procedeul întrebare-răspuns și accentul pus pe timbralitate, aparțin filierei africane, iar conceptele armonice convenționale și structurile formale se leagă de muzica cultă europeană.

Jazz-ul modern începe odată cu apariția stilului *be-bop* la începutul anilor '40, cu principalii inovatori, saxofonistul Charlie Parker, trompetistul Dizzy Gillespie, bateriștii Kenny Clarke și Max Roach și pianiștii Thelonious Monk și Bud Powell facilitând metamorfoza jazz-ului de la o muzică populară de dans către un stil complex, solistic, apropiat instrumentistului. Ca reacție la energia debordantă, tensiunea, complexitatea și densitatea armonică ale *be-bop*-ului și *hard bop*-ului, apar la finele anilor '40 și '50 curente *cool jazz*, respectiv *modal jazz*. Acestea sunt caracterizate de o tendință spre calm și relache, folosind un număr restrâns de moduri care favorizează linii melodice lungi și liniare. În cazul jazz-ului *cool* sunt utilizate și aranjamente orchestrale, incluzând elemente din muzica clasică ce țin de formă sau de concepția polifonică. Totodată, principiul progresiilor armonice este regândit de muzicieni precum Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans sau McCoy Tyner, care își concep improvizațiile pe scări și moduri în locul progresiilor acordice. Este vorba de modurile ce au stat la baza muzicii medievale și renescentiste, reutilizate de compozitorii impresionisti la cumpăna dintre secolele XIX și XX. Această abordare a condus la efecte stilistice noi, precum flexibilitatea melodică în improvizații și atmosfera contemplativă creată de lipsa tensiunilor și rezolvărilor.

Alături de neoclasicism și impresionism, în muzica franceză a sfârșitului de secol XIX și a începutului de secol XX pătrunde noua influență jazzistică, ce se reflectă în lucrări aparținând lui Claude Debussy, și anume *Golliwogg's Cake-Walk* din *Children's Corner* (1908), *Blues*, în *Sonata pentru vioară și pian* (1923-1927) de Maurice Ravel și în opera lui Darius Milhaud intitulată *La Création du Monde* (1923). Se remarcă, în unele cazuri, fenomenul de anticipație, înfățișat de prezența coincidentă a unor elemente muzicale, precum sincoparea și notele *blue* din *Golliwogg's Cake-Walk*, ce vor deveni abia peste câțiva ani simboluri ale muzicii jazz. Debussy încorporează stilul *rag-time* în preludiile pentru pian (1910) și *Général Lavine – eccentric* (1913), muzica sa și a celorlalți exponenți impresionisti devenind, la rândul ei, o influență importantă în cadrul stilurilor ulterioare de jazz.

În cazul muzicienilor de jazz, inovațiile propuse de ei, ce au schimbat decisiv parcursul istoriei jazz-ului, precum și influența muzicii culte moderne resimțită în stilul unora, sunt motivele care m-au determinat să îi aleg pentru o analiză amănunțită. Este vorba de lirismul și complexitatea armonică ale lui Bill Evans, conceptele de *big-band* transpuse în formația de trio și jocul dinamic ale lui Ahmad Jamal, viziunea modală a lui McCoy Tyner și John Coltrane, și fuziunea dintre clasic și jazz realizată de John Lewis și formația sa *Modern*

Jazz Quartet. Principalul vehicul folosit în aprofundarea și identificarea elementelor caracteristice stilului fiecărui muzician de jazz este *transcrierea*. Transcripția unei piese poate elucida mai multe aspecte concomitent, de la tehnici de aranjament ale temei, concepție armonică și tipuri de fraze în improvizație, până la particularități de articulație.

Sub aspect metodologic, procesul analitic întrebuițat în decodificarea lucrărilor culte conține două dimensiuni. Prima reprezintă analiza formală, tematică, motivică ce facilitează o logică asimilare a textului muzical. Dimensiunea jazzistică reprezintă cealaltă perspectivă analitică, ce se concentrează pe elementele de limbaj melodice, ritmice și armonice specifice jazz-ului, prezente în lucrările culte suspuse analizei. Ea are la bază cele trei tipuri de armonie de jazz: majoră, minoră și micșorată, cu modurile și acordurile inerente. Așadar, acestea reprezintă mijloacele jazzistice de analiză cu ajutorul cărora planul armonic al lucrărilor culte și de jazz se dezvăluie.

*

Capitolul I, *Influențe ale jazz-ului în creația compozitorilor de muzică cultă din secolul al XX-lea* conține cinci studii de caz în vederea identificării elementelor jazzistice prezente, folosind grila de analiză descrisă mai sus. Este vorba de *Sonata pentru vioară și pian op.3 nr.1* ce-i aparține lui Darius Milhaud, *Sonata pentru vioară și pian în sol minor* de Claude Debussy, *Sonata pentru pian op.24 nr.1* scrisă de George Enescu, *Sonata pentru vioară și pian nr.2* a lui Maurice Ravel și *Sonata pentru vioară și pian FP.119* de Francis Poulenc.

Subcapitolul *Darius Milhaud și afinitățile sale cu jazz-ul* deschide primul capitol, având ca scop evidențierea direcțiilor estetice ale compozitorului francez, dar mai ales factorii ce au determinat apropierea sa de sfera muzicii jazz. De la alăturarea sa *Grupului celor șase*, trecând prin incursiunea în muzica braziliană concretizată în lucrarea *Saudades do Brasil*, până la perioada influențată de idiomul jazzistic, fenomen datorat contactului luat la începutul anilor 1920 cu muzica de jazz din New York. Această experiență începe să înflorească în plan stilistic și compozițional odată cu baletul *La Création du monde*, inspirat de mitologia africană, continuând în Statele Unite ale Americii unde devine profesor de compoziție la Mills College în Oakland, în California, traseul său intersectându-se cu cel al pianistului de jazz Dave Brubeck, exponent important al jazz-ului *cool* de pe coasta de vest.

Primul studiu de caz are ca obiect de analiză una din primele lucrări ale lui Darius Milhaud, *Sonata pentru vioară și pian op.3 nr.1*, scrisă în 1911, pe structură tripartită. Legătura lui Milhaud cu limbajul jazzistic este sugerată de structurile armonice de tip II-V și de abundența acordurilor dominantice cu diferite note de coloratură. Rolul acordurilor dominantice cu septimă poate fi acela de punct de plecare spre cromatism și în același timp primul pas spre atonalism. De asemenea, pentatonismul pare a fi o componentă de limbaj importantă, în special în lucrările de factură braziliană și de jazz ale compozitorului, dar și în partea a treia a *Sonatei pentru vioară și pian*.

Sonata pentru vioară și pian nr.1 op.3 se numără printre lucrările timpurii ale compozitorului și înfățișează multiple influențe, de la impresionism, neoclasicism până la jazz, sugerând faptul că autorul se afla încă în căutarea unei identități și a unei forme de exprimare care să coincidă caracterului său muzical. Influența impresionistă, în special cea debussytă se resimte fără îndoială, astfel încât stilul său componistic timpuriu poate fi încadrat în sfera romantismului târziu și a impresionismului.¹ Darius Milhaud devine primul muzician și compozitor de muzică cultă care manifestă un real interes pentru jazz, apreciindu-l ca pe o veritabilă formă de artă. Majoritatea compozitorilor de până atunci, preocupați de noua formă de exprimare muzicală ce lua naștere pe continentul nord-american, s-au limitat la a interpreta limbajul de jazz, recreând ritmuri și formule ritmice, precum *rag-time* și *swing*. În schimb, Milhaud merge mai departe în a încorpora și sintetiza aspecte ce țin de timbralitate, instrumentație, sau scări specifice stilurilor *rag-time*, *blues* și *New-Orleans*². De asemenea, asimilează elemente de limbaj jazzistic în lucrările sale culte, încercând să surprindă emoția și spiritul jazz-ului, în special izul melancolic și inflexiunile vocale ale *blues*-ului.

Subcapitolul *Claude Debussy și jazz-ul* pune în lumină elementele străine muzicii europene de până atunci, încorporate de compozitorul francez în lucrările *Général Lavine—eccentric: Dans le style et le mouvement d'un Cakewalk* din al doilea volum de *Preludii* (1912-1913) și *Golliwog's Cakewalk* din suita pentru pian *Children's Corner* (1908). Este vorba de ritmul și sincoparea specifice formei muzicale *cakewalk*, precursor al stilului *rag-time*. Deși împărtășesc influențe și origini, melodiile *cakewalk*, notate în măsura 2/4, sunt mai puțin sincopate și nu la fel de sofisticate din punct de vedere melodic și armonic precum

¹ Darius Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, p.25.

² New Orleans jazz, sau Dixieland, reprezintă jazz-ul timpuriu din a treia decadă a secolului al XX-lea ce a luat naștere în orașul ce îi poartă numele, de pe malurile râului Mississippi.

clasicele piese *rag* scrise de Scott Joplin. Cele două miniaturi muzicale ale lui Debussy includ aceste elemente specifice, folosind în construcția melodiilor sincopate moduri pentatonice, acorduri cu septimă și extensii armonice, precum nona, progresii de tip V7-I, iar acompaniamentul mâinii stângi alternează notă în bas și acord, tehnică ce va fi ulterior specifică stilului *stride piano*.³

Pe de altă parte, limbajul impresionist al compozitorului francez are o profundă influență în dezvoltarea jazz-ului modern, prin adoptarea conceptelor sale legate de armonie, și modalism, respectiv folosirea scărilor hexatonale și a armoniilor modale, spre a evoca o atmosferă încețoșată, ambiguă. De asemenea, valorile impresioniste se regăsesc și în stilul *modal jazz* de la finele anilor 1950, caracterizat de utilizarea modurilor muzicale alături de scările pentatonice, în defavoarea complexelor progresii armonice din precedenta eră *be-bop*. Albuțele *Milestones* (1957) și *Kind of Blue* (1959), aparținând trompetistului Miles Davis sau martore în acest sens, la fel și stilul pianistic aerisit al lui Ahmad Jamal.

Studiul de caz II continuă procesul analitic având în prim plan *Sonata pentru vioară și pian în sol minor* (1917) a lui Claude Debussy. Formată din trei părți: *Allegro vivo*, *Intermède* și *Finale*, Sonata este ultima lucrare majoră din creația compozitorului, fiind totodată a treia din ciclul de șase planificate. Părțile întâi și a doua conțin o vastă paletă de acorduri dominantice cu note de coloratură adăugate, potențate de contrastele dinamice. Pe parcursul întregii lucrări se întâlnesc numeroase schimbări ale tonalității, însă nici una din aceste armonii nu este funcțională și nu aparține structurii convenționale a formei de sonată. În ciuda acestui fapt, natura ciclică a materialului oferă coerență, alături de o claritate și franchețe în exprimarea ideilor muzicale.

În continuare, *Sonata pentru pian op.24 nr.1* (1924) de George Enescu face obiectul *Studiului de caz III*, într-o analiză ce își propune deslușirea dimensiunii arhitecturale și armonice. Folclorul lăutăresc este principalul fond muzical din care Enescu se inspiră, apărând sub forme din ce în ce mai stilizate și complexe, fenomen ce transpare prin prezența policordurilor și a conglomeratelor cu note de coloratură adăugate, prin folosirea eterofoniei și a unor moduri special construite. Astfel că investigarea Sonatei în cheie jazzistică nu poate decât să faciliteze descoperirea a noi aspecte, mărind gradul de înțelegere a mesajului compozitorului și creativitatea în ceea ce privește interpretarea.

³ *Stride piano* se referă la stilul pianistic din anii 1920-1930, caracterizat de salturile mâinii stângi care punctează alternativ fundamentala și acordul structurii armonice a piesei, în timp ce mâna dreaptă descrie cu virtuozitate linia melodică.

Influențe de jazz, în special de *blues* se evidențiază în *Studiul de caz IV* al *Sonatei pentru vioară și pian nr.2* (1923-1927) scrisă de Maurice Ravel. Această ultimă lucrare camerală a compozitorului este caracterizată de o organizare deosebită și de voința de a individualiza cele două instrumente în registrele lor expresive, rezultând combinații sonore inedite. Cele trei părți ale Sonatei reflectă mixtura stilistică, de la idiomul de *blues* al părții secunde, până la *perpetuum mobile* al mișcării finale. Elementele de jazz sunt prezente prin utilizarea cu preponderență a acordurilor de septimă, nonă, a ritmurilor punctate care fac trimitere la *swing*, și a notelor *blue*, specifice limbajului de *blues*.

Primul capitol se încheie cu *Studiul de caz V* ce tratează *Sonata pentru vioară și pian FP.119* scrisă de Francis Poulenc între anii 1942-1943. Sonata este dedicată memoriei poetului spaniol Federico Garcia Lorca, împușcat de falanga fascistă în anul 1936, în timpul Războiului Civil din Spania. Asocierea dintre Sonată și moartea tragică a poetului se evidențiază în titlul părții finale, *Presto tragico*, și în citatul care prefațează partea secundă, *La guitare fait pleurer les songes*, aluzie la cântecele spaniole pe care Lorca le interpreta, acompaniindu-se cu chitara. Fără echivoc, atmosfera tensionată, întunecată a războiului se reflectă în Sonată la nivel artistic, potențată și de construcția neobișnuită a acesteia. De asemenea, raporturile între instrumente sunt atent gândite, fiind diferite față de cele din sonatele franceze ale secolului al XIX-lea, care erau construite în jurul melodiei viorii. În schimb, Poulenc, influențat de modelele compozitorilor Johannes Brahms și Claude Debussy, dorește egalizarea balanței dintre vioară și pian, două instrumente în esență diferite, tratându-le în mod egal. Din punct de vedere al construcției, compozitorul operează cu multiple segmente ce conțin o temă proprie, pe care le unește folosind candența *V7-Im* colorată cu ajutorul sonorităților jazzistice date de notele adăugate.

Capitolul II, *Punți stilistice între muzica cultă și jazz* reliefează uniunea celor două sfere muzicale prin creațiile lui George Gershwin și Nikolai Kapustin, tratând subiectul din perspectivă jazzistică deopotrivă, cu referire la curentul *Third stream* și la ansamblul *Modern Jazz Quartet*. Subcapitolul *Între clasic și jazz, un drum cu două sensuri* susține ideea compozitorilor clasici, Darius Milhaud și Maurice Ravel, de a realiza contactul cu jazz-ul, redând în lucrările lor caracteristici ale stilului. Se manifestă un schimb reciproc de elemente, și anume Debussy și Ravel căutând inspirație în jazz, iar improvizatori precum Art Tatum, Bill Evans, Miles Davis conștientizând moștenirea muzicii clasice în stilul lor. Muzica clasică europeană contribuie indirect la modelarea muzicii populare americane a primei părți a

secolului al XX-lea fie prin compozitori europeni ce emigrează în Statele Unite ale Americii, fie prin compozitori americani ce se perfecționează în cadrul școlilor europene, precum Irving Berlin, Kurt Weill, Cole Porter și Jerome Kern.

Subcapitolul ce poartă numele compozitorului american George Gershwin, face o sinteză a lucrărilor semnificative din creația sa, precum *An American in Paris* (1928), ce captează ambianța urbană și atmosfera franceză deopotrivă, și opera *Porgy and Bess*, încercarea sa de a reda spiritul regiunii de sud a Statelor Unite folosind limbaje muzicale afro-americe, în particular ritmica de *blues* și jazz. În continuare, atenția se îndreaptă către cea mai cunoscută lucrare a compozitorului american, ce își datorează numele *blue-notei* și stării de nostalgie de pe parcurs, și anume *Rhapsody in Blue*. Încă de la introducerea clarinetului, influențele *blues* sunt evidente, în ceea ce privește linia melodică cromatizată cu aceste note expresive, terța coborâtă și cvarta mărită. Muzica populară americană și cea cultă, dau dovadă de o fină împletire a tehnicilor de compoziție și a formelor clasice, cu o parte din cărămizile ce stau la baza muzicii jazz, precum ritmurile sincopate și notele *blue*, ce transcend utilizarea superficială, cel mult imitativă din unele lucrări aparținând altor compozitori americani ai timpului.

Subcapitolul următor îl are în prim plan pe compozitorul rus Nikolai Kapustin, pianist clasic ce se apropie cel mai mult de idiomul jazzistic. Dimensiunea compozițională a lui ilustrează profunda înțelegere a tradiției muzicale clasice, el optând în a înrăma ideile și elementele de limbaj jazzistic în forme clasice, sonate, concerte, studii sau alte miniaturi muzicale, cum ar fi cele *10 Bagatele op 59* (1991) pentru pian. Acestea sunt exemplul fuziunii dintre muzica clasică și jazz, în demersul compozitorului de a-și crea propriul stil.

Influența jazzistică se face simțită prin enunțarea unei melodii urmată de improvizația altor variațiuni pe structura armonică inițială. Lucru ciudat din perspectiva jazz-ului, deoarece notarea muzicii improvizate duce la pierderea spontaneității autentice. Totuși, lipsa improvizației nu trebuie privită ca un neajuns, meritul lui Kapustin constând în abilitatea de a recrea o stare foarte apropiată procesului improvizatoric. Muzica sa conține figurații melodice detaliate, care pe de o parte ar putea face muzicienii de factură improvizatorică să se simtă constrânși de minuția partiturii, iar pe de altă parte, pianiștii clasici să exploreze idiomul jazzistic în cadrul unei structuri scrise. În ciuda lipsei componentei improvizatorice, muzica sa se încadrează în granițele idiomului jazzistic, mai ales din perspectiva planului armonic și al celui tehnic, pianistic.

Manifestarea artistică definită de fuziunea dintre clasic și jazz este observată în subcapitolul *Curentul muzical Third stream*. Gunther Schuller și John Lewis sunt muzicienii care pun bazele noului stil la începutul anilor 1950, prin combinarea elementelor de limbaj jazzistic cu aspecte din sfera muzicii culte, în principal structură, arhitectură și procedee polifonice. Factorii culturali care contribuie la dezvoltarea acestui curent sunt reprezentați de noua direcție jazzistică denumită *cool jazz*, caracterizată de calmarea expresiei, diminuarea complexității planului armonic, sonoritatea camerală, aranjamentele muzicale clasice, și de apariția instituțiilor de învățământ de muzică improvizată și jazz, făcând posibile muzicienilor afro-americani perfecționarea artistică și lărgirea orizonturilor muzicale prin studierea literaturii clasice. În același timp, muzicienii clasici acordă o atenție sporită idiomului jazzistic, astfel că frontiera dintre clasic și jazz începe să se estompeze tot mai mult în climatul artistic ce poartă numele de *third stream*. Termenul a fost inventat de compozitorul Gunther Schuller (1925-2015) și consemnat pentru prima oară în 1957 în cadrul unui curs la Universitatea Brandeis, desemnând simbioza dintre muzica clasică și jazz.⁴

Subcapitolul *John Lewis și Modern Jazz Quartet* detaliază aspectele stilistice ale *Third stream*-ului, printr-o privire îndeaproape a cvartetului. John Lewis (1920-2001) este o personalitate muzicală complexă, fiind un excelent pianist, compozitor, aranjor, dar și fondator, în 1952, al grupului *Modern Jazz Quartet*. Deoarece concepția muzicală și stilul componistic ale acestuia se confundă cu muzica ansamblului *Modern Jazz Quartet*, amprenta asupra sunetului îi aparține, Lewis fiind responsabil de compozițiile și aranjamentele ce reflectă precizie, subtilitate, relaxare, valori apropiate stilului *cool jazz*, toate acestea înveșmântate într-un sunet cameral. Stilistic, Lewis împletește tradiția *blues* și *be-bop* cu practici improvizatorice baroce, precum canoane și fugi, muzica grupului fiind astfel o sinteză între educația sa în muzica clasică și concepția armonică și ritmică a jazz-ului.

Capitolul III, *Pianistica în jazz* deschide secțiunea de jazz a tezei trasând principalele coordonate ale muzicii improvizate și valoarea acestuia în comparație cu muzica scrisă. De asemenea, identifică tipurile de improvizație și procesul ce stă în spatele evenimentelor muzicale create în același timp cu transmiterea lor către public. Este vorba de modalități de dezvoltare a discursului improvizat, de repere în construcția frazelor muzicale și nu în ultimul rând de gradul de comunicare dintre membrii participanți la actul creator, ce poartă numele de

⁴<http://www.bruceduffie.com/schuller.html> accesat la data de 05/08/2016.

interplay, o anumită stare de grație artistică în care acțiunile muzicienilor se influențează reciproc.

Subcapitolul *Concepții improvizatorice pianistice și analize stilistice* se referă la pianiști care au avut un rol marcant în dezvoltarea pianisticii de jazz și care, totodată, s-au raportat la valorile muzicii culte. Bill Evans găsește afinități în sonoritățile muzicii franceze prin lirismul liniilor polifonice, paleta largă de armonii cu note de coloratură, prin texturi și poziții acordice, amprenta impresionistă fiind puternic conturată în stilul său. Evans inovează atât în planul armonic al acordurilor sau *voicing*-urilor de jazz, precum și în teritoriul cântatului în formula de trio, marșând pentru democratizarea instrumentelor și pentru o abordare interactivă între cei trei membrii. Dezvoltarea dimensiunii modale în stilul său a favorizat colaborarea cu trompetistul Miles Davis, care își dorea o astfel de direcție. Evans participă, așadar, la realizarea unuia dintre cele mai importante albume din istoria jazz-ului, *Kind of Blue*, înregistrat în 1959 și care se încadrează în curentul *modal jazz*.

Considerat unul din cei mai influenți muzicieni în arta improvizatorică a jazz-ului modern de după anul 1945, pianistul Ahmad Jamal are un puternic impact asupra idiomului jazzistic, prin stilul său distinct. Reinventarea interacțiunii dintre solist, contrabas și baterie, paleta bogată de texturi, și integrarea în formula de trio a principiilor specifice muzicii de *big-band* reprezintă cele mai importante contribuții ale sale. În aceeași ordine de idei, reliefaarea planurilor sonore se datorează abordării pianistice minimaliste, dar nu simpliste a lui Jamal, utilizând mai puține note, alternate cu momente de pauză. Contrastele dinamice, ornamentările minimale și exploatarea procedurii tensiune-rezolvare poartă un rol la fel de important în acest demers. Un orchestrator și aranșor unic, Ahmad Jamal realizează aceste lucruri în mod spontan, în timpul desfășurării evenimentelor muzicale, modelând texturile sonore într-o permanentă dezvoltare. Se poate spune că Ahmad Jamal a fost catalizatorul revoluției modale în jazz, înaintea binecunoscuților exponenți Miles Davis sau John Coltrane, anticipând idei și concepte a căror scânteie se va materializa ulterior în repere discografice și stilistice marcante de pe parcursul istoriei jazz-ului.

Anii 1940 și cea mai mare parte a anilor '50 au fost dominați de practicile *bop*, caracterizate de complexitate armonică, vitalitate ritmică și virtuozitate. Printre primii muzicieni și, poate, cel mai cunoscut, care să se opună acestor aspecte stilistice, a fost trompetistul și compozitorul Miles Davis, aflat într-un continuu proces de căutare și înnoire a limbajului jazzistic.

În anul 1960 saxofonistul John Coltrane își formează propriul cvartet care, după câteva schimbări de componență, se stabilizează la cunoscuta formulă, avându-i alături pe McCoy Tyner la pian, Jimmy Garrison la contrabas și Elvin Jones la baterie. Pe parcursul următorilor cinci ani, grupul va aprofunda universul modal și spiritual, conducându-l în cele din urmă pe Coltrane la jazz-ul de avangardă, fuzionat cu influențe din culturile orientale și africane.

Capitolul IV, *Reflecții interpretative în repertoriul cult și jazzistic* tratează în cele două subcapitole contribuțiile reciproce ale celor două sfere muzicale, clasică și jazz, în domeniul interpretării și al execuției tehnice. Subcapitolul *Influențe jazzistice în planul interpretării lucrărilor culte din secolul al XX-lea* stabilește principalele coordonate ale actului interpretativ, definindu-l ca proces de relaționare cu o lucrare muzicală, care conține demersul de execuție și cel al decodificării mesajului de către ascultător. În etapa descifrării textului, muzica trebuie însoțită de intențiile interpretative ce țin de frazare, dinamică și articulație. O bună cunoaștere a planului armonic va facilita asumarea textului și transmiterea semanticii, cu atât mai mult cu cât nivelul de complexitate al limbajului muzical modern, folosit de către compozitorii francezi și nu numai, este unul superior. În completarea tabloului interpretării unei lucrări, aportul personal al muzicianului este binevenit, atât timp cât ideile propuse pot fi justificate și asumate muzical. Astfel, aceste coordonate se materializează într-un produs final compus din finul echilibru dintre elementele interpretabile, stilul și intenția compozitorului.

Cu siguranță, cunoștințele jazzistice își spun cuvântul în interpretarea lucrărilor compuse începând cu a doua parte a anilor '20, datorită contactului facilitat între cele două sfere muzicale, cu atât mai mult în cazul *Sonatei pentru vioară și pian nr.2*, terminată de Maurice Ravel în 1927, și a cărei parte secundă face trimitere directă la idiomul *blues*. În cazul lucrărilor timpurii, precum *Sonata pentru pian op.24 nr.1* (1924) de George Enescu, sau *Sonata pentru vioară și pian* (1917) de Claude Debussy, coincidențele muzicale reprezentate de elemente ce vor înflori în idiomul jazzistic, precum și complexitatea dimenisunii armonice justifică o privire detaliată cu ajutorul grilei de analiză jazzistică.

Pe cealaltă parte, studiul muzicii clasice întregeste în mod categoric viziunea oricărui muzician, cu atât mai mult pe cea a unuia care se exprimă în cadrul muzicii improvizate. Spunem acest lucru deoarece el operează în timp real cu noțiuni ce țin de compoziție, armonie, melodie și ritm, iar un bagaj de cunoștințe muzicale superioare nu poate decât să susțină acest proces. Stăpânirea procedeeleor compoziționale ale muzicii culte completează

mijloacele de creație ale muzicii improvizate, oferind structură și cadru arhitectural în care frazele muzicale se pot dezvolta în mai multe direcții, fie simetric, asimetric, periodic, sau motivic. Totodată, așezarea corectă a mâinii pe claviatură determină tușeul, dexteritatea tehnică și articulația, atât de importantă în jazz, deoarece aceasta din urmă influențează frazarea și balansul ritmic. Astfel, cu cât un muzician este mai experimentat și deține mai multe informații și argumente, cu atât se va exprima mai liber.

*

În urma cercetării se evidențiază similitudini între muzica cultă a secolului al XX-lea și jazz, la nivel armonic, melodic, ritmic și arhitectural. Pe de o parte, unii compozitori precum Claude Debussy, Darius Milhaud și George Enescu anticipă concepte dezvoltate ulterior în sfera jazzistică, iar alții, ca Maurice Ravel, Francis Poulenc, George Gershwin și Nikolai Kapustin se inspiră în mod direct și încorporează în lucrările lor elemente specifice jazz-ului. Pe de altă parte, unii muzicieni de jazz își manifestă dorința de legitimizare muzicală prin studiul muzicii clasice, extinzând în acest mod granițele muzicii improvizate prin adoptarea principiilor compoziționale și de formă ale muzicii culte.

Teza realizează o punte între clasic și jazz prin analiza în cheie jazzistică a lucrărilor culte de la începutul secolului al XX-lea, oferind justificări armonice, melodice, ritmice și formale în contextul complex al limbajului muzical modern. Pe plan jazzistic, analiza stilistică a unor importanți exponenți ai genului relevă inovații și particularități, alături de elemente conexe cu muzica clasică. De asemenea, capitolul *Reflecții interpretative în repertoriul cult și jazzistic* evidențiază aportul jazzistic în repertoriul clasic, prezentând indicații subtile de execuție, dar și informații legate de articulație, ritmică și frazare în pianistica de jazz.

BIBLIOGRAFIE

1. **ALLDIS, Dominic**, *A Classical Approach to Jazz Piano Improvisation*, Hal Leonard Publishing Company, Milwaukee, 2003.
2. **AUDEL, Stephane**, *Francis Poulenc. Moi et mes amis*, La Palatine Ligugé, Paris, 1963.
3. **BAILEY, Derek**, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Perseus Books Group, Cambridge, 1993.
4. **BARRETT, Samuel**. *Kind of Blue and the economy of modal jazz, in Popular Music*, Cambridge, 2006.
5. **BASINGER, Simon**, *Les Cahiers de Francis Poulenc*, Collectif de l'Association Francis Poulenc, Paris, 2008.
6. **BENTOIU, Pascal**, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984.
7. **BERG, Shelton**, *Jazz Improvisation: The Goal-Note*, Method, Kendor Music, Inc., Delavan, NY, USA, 1998.
8. **BERNAC, Pierre**, *Francis Poulenc et ses melodies*, Buchet-Chastel, Paris, 1978.
9. **BERENDT, Joachim E.**, *Le jazz des ses origines a nos jours*, Payot, Paris, 1963.
10. **BLOCH, Francine**, *Phonographie de Francis Poulenc*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1984.
11. **BRUYR, Jose**, *Maurice Ravel ou le Lyrisme et les sortileges*, Amour de la Musique, Plon, Paris, 1950.
12. **BUCKLAND, Sidney, Myriam, Chimènes**, eds. *Poulenc: Music, Art and Literature*, Ashgate, Aldershot, 1999.
13. **BURNETT, James**, *Ravel*, Omnibus Press, London, 1987.
14. **BUSSY, Pascal**, *Coltrane*, Editura Charmides, Bistrița, 2013.
15. **CARUSO, Frank Mollison Karl**, *Piano Improvisation: A Powerful Practical System*, Radiance Multimedia, Naperville, 2010.
16. **COBBETT, Walter Willson**, *Dictionnaire encyclopédique de la musique de chambre*, Ed. Robert Laffont, S.A. Paris, 1999.
17. **COOK, Nicholas; POPLER, Anthony**, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

18. **COMAN, Lavinia**, *Pianistica modernă*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2006.
19. **CORTOT, Alfred**, *Muzica franceză pentru pian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1966.
20. **COZMA, Romeo**, *Universul Jazz-ului*, Editura Artes, Iași, 2006.
21. **DANIEL, Keith, W.**, *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor: UMI Research Press, Michigan, 1982.
22. **FEATHER, Leonard**, *The New Encyclopedia of Jazz*, Horizon Press, Philadelphia, 1960.
23. **GARDNER, Jeff**, *Jazz Piano*, Edition Henry Lemoine, Paris, 1996.
24. **GILLESPIE, Luke**, *Stylistic voicings for keyboardists*, Jamey Aebersold Jazz, Inc., New Albany, USA, 2000.
25. **GRIDLEY, Mark**, *The Concise Guide to Jazz*, Prentice Hall, Inc., Upper Saddle River, NJ, 1998.
26. **GOSS, Madeleine**, *Bolero: The Life of Maurice Ravel*, Tudor Publishing, New York, 1940.
27. **HAERLE, Dan**, *Jazz Piano Voicing Skills*, Jamey Aebersold Jazz, Inc., New Albany, IN, 1994.
28. **HELL, Henri**, *Francis Poulenc*, Fayard, Paris, 1978.
29. **ILIUȚ, Vasile**, *De la Wagner la contemporani, vol.III, Muzica secolului al XX-lea*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1997.
30. **ILIUȚ, Vasile**, *De la Wagner la contemporani, vol. V*, Editura Universității Naționale de Muzică din București, București, 2001.
31. **IVRY, Benjamine**, *Francis Poulenc*, Phaidon Press Limited, London, 1996.
32. **JANKELEVITCH, Vladimir**, *Maurice Ravel*, Seuil, Paris, 1939.
33. **KECK, George, Russel**, *Francis Poulenc: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, New York, 1990.
34. **KRAUSZ, Michael**, *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Clarendon Press, New York, 1995.
35. **LACOMBE, Herve**, *Francis Poulenc*, Fayard, Paris, 2013.
36. **LANDOWSKA, Wanda Ana**, *Maurice Ravel: Sa Vie, son oeuvre*, La Vie et les oeuvres des grandes musiciens, Grasset, Paris, 1938..
37. **LEVINE, Mark**, *The Jazz Theory Book*, Sher Music Co., Petaluma, CA., 1995.

38. **LEVINE, Mark**, *The Jazz Piano Book*, Sher Music Co., Petaluma, CA., 1998.
39. **LEVY, Roland Alexis Manuel**, *Maurice Ravel et son Oeuvre*, Durnad, Paris, 1914.
40. **LEVY, Roland Alexis Manuel**, *Maurice Ravel et son Oeuvre Dramatique*, Collection des grandes oeuvres musicales, Les Editions musicales de la Librairie de France, Paris, 1928.
41. **LIEBMAN, David**, *A Chromatic Aproach to Jazz Harmony and Melody*, Advance Music Rottenburg N. Germany, 1991.
42. **LIEBMAN, David**, *Self Portrait of a Jazz Artist*, Advance Music Rottenburg N. Germany, 1998.
43. **MAWER, Deborah**, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge Companions to Music, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
44. **MEGILL, Donald D.; DEMORY, Richard**, *Introduction to Jazz History*, Prentice Hall, Inc., Upper Saddle River, NJ., 2001.
45. **MELLERS, Wilfrid**, *Francis Poulenc*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1993.
46. **MILHAUD, Darius**, *Notes without music: An autobiography*, Knopf; First Edition, New York, 1953.
47. **MILHAUD, Darius**, *Notes sur la musique: Essais et chroniques (Harmoniques)*, Flammarion, Paris, 1982.
48. **MILHAUD, Darius**, *My Happy Life-An Autobiogrphy*, Marion Boyars Publishers Ltd., 1994.
49. **OJA, Carol J.**, *Making Music Modern. New York in the 1920s*, Oxford University Press, New York, USA, 2000.
50. **PARKER, Charlie**, *Omnibook*, Atlantic Music Corp., Lynbrook, NY., 1978.
51. **POLLACK, Howard**, *George Gershwin: his life and work*, The Regent of University of California, LA., 2006.
52. **POPP, Marius**, *Armonia aplicativă în improvizația de jazz, pop & rock*, Editura Nemira, București, 1988.
53. **RAMAUT, Alban**, *Francis Poulenc et la voix*, Symétrie, Lyon, 2005.
54. **RENAUD, Machart**, *Poulenc*, Seuil, Paris, 1995.
55. **ROY, Jean**, *Francis Poulenc*, Seghers, Paris, 1964.
56. **SANDU-DEDIU, Valentina**, *Octave paralele*, Editura Humanitas, București, 2014.
57. **SANTISI, Ray**, *Berklee Jazz Piano*, Berklee Press, Boston, MA, 2009.

- 58. SCHIFF, David**, *Gershwin. Rhapsody in blue*, Cambridge University Press, United Kingdom, 1997.
- 59. SOUTHON, Nicolas**, *Francis Poulenc, J'écris ce qui me chante, textes et entretiens, réunis, présentés et annotés*, Fayard, Paris, 2011.
- 60. SCHMIDT, Carl, B.**, *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Pendragon Press, London, 2001.
- 61. TIBERIAN, Mircea**, *Cartea de muzică*, Editura Tracus Arte, București, 2008.
- 62. TIBERIAN, Mircea**, *Jazz Inside Out*, Editura Tracus Arte, București, 2013.
- 63. TIBERIAN, Mircea**, *Notes on Music, and Music Notes*, Editura Charmides, Bistrița, 2005.
- 64. TIBERIAN, Mircea**, *Sunetul de referință*, Nemira Publishing House, București, 2013.
- 65. TIBERIAN, Mircea**, *Tehnica improvizației în muzica de jazz, Curs practic, vol. I*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005.
- 66. TIBERIAN, Mircea**, *Tehnica improvizației, Curs practic, vol.II*, Editura Tracus Arte, București, 2010.
- 67. TRANCHEFORT, François-Renè**, *Guide de la Musique de Chambre*, Fayard, Paris, 1989.
- 68. TREZISE, Simon**, *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- 69. YANG, Sandra Sedman**, *The composer and dance collaboration in the twentieth century: Darius Milhaud's ballets, 1918-1958*, PhD Dissertation, Dept. of Musicology, UCLA, 1997.
- 70. ZANK, Stephen**, *Maurice Ravel, A Guide to Research*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2005.
- 71. ***"Hommage à Milhaud,"** Bender Room, Carnegie Library, Mills College. In conjunction with the Milhaud Festival of 1963.
- 72. ***Miles Davis, Kind of Blue**, Transcribed scores, Hal Leonard Corporation, 2000.
- 73. ***The Ahmad Jamal Collection**, Artist Piano Transcriptions, Hal Leonard Corporation.
- 74. ***The 105th Anniversary of Darius Milhaud (1892–1974) and The Darius Milhaud Collection at Mills College**, Featuring a sampling of materials from The Darius Milhaud Collection.
- 75. *** Jazz Compas**, Revistă de Jazz și Muzică Improvizată, Iulie, 2013.

76. *****Jazz Compas**, Revistă de Jazz și Muzică Improvizată, Toamnă, 2013.
77. *****Jazz Compas**, Revistă de Jazz și Muzică Improvizată, Primăvară 2014.
- 78.***”**La création du monde**” (of Darius Milhaud, English language), Pomona College, Department of Music, 1999.
- 79.*****The New Real Book**, vol. I, II & III, Sher Music Co., Pentaluma, CA, 1991.

Webografie:

<http://arts.gov/honors/jazz/ahmad-jamal>

<http://dickstrawser.blogspot.ro/2013/07/a-path-not-taken-claude-debussys-violin.html>

<http://jazz-piano.org/pianists/mccoy-tyner/>

<http://music.tutsplus.com/tutorials/getting-to-know-altered-chords-part-1-altered-v--audio-7955>

<http://musicians.allaboutjazz.com/ahmadjamal>

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/George_Enescu

<http://nextbop.com/blog/resolutionacriticalanalysisofcovers>

<http://www.allmusic.com/composition/sonata-for-violin-piano-fp-119-mc0002369795>

http://www.bbc.co.uk/radio3/classical/tchaikovsky/atoz/strav_j.shtml

<http://www.britannica.com/biography/Claude-Debussy>

<http://www.britannica.com/biography/Darius-Milhaud>

<https://www.britannica.com/biography/McCoy-Tyner>

<http://www.bruceduffie.com/schuller.html>

http://www.centerforjazzarts.org/classical_2c.html

<http://www.elloramanagement.com/reviews.html>

<http://www.gotomidori.com/english/musicnote-200302/musicnote-33ravel.html>

<http://www.jazzcenter.org/index.htm?http://www.jazzcenter.org/tyner/bio.htm>

<http://www.jazzstandards.com/theory/blues.htm>

<http://www.lydianchromaticconcept.com/faq.html>

<http://www.mapiano.com/cl-jazz.htm>

<http://www.masieproductions.com/theatre-broadway/current/american-in-paris>

http://www.musicweb-international.com/Mark_Morris/France.htm

http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.553612&catNum=553613.2&filetype=About%20this%20Recording&language=English

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Claude_Debussy

<http://www.npr.org/2011/06/20/4541538/ahmad-jamal-ahmad-jamal-at-the-pershing-but-not-for-me>

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=94547798>

<http://www.ragtimepiano.ca/rags/cakewalk.htm>

http://www.scena.org/lsm/sm8-3/Modal_Jazz.htm

<http://www.sonic.net/~jazz4/us.html>

<http://www.theguardian.com/music/2013/feb/01/ahmad-jamal-discover-mozart-in-you>

<http://www.wnorton.com/college/music/jazz/ch/14/outline.aspx>

https://en.wikipedia.org/wiki/George_Gershwin

https://en.wikipedia.org/wiki/Irving_Berlin

https://en.wikipedia.org/wiki/Cole_Porter

https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Kapustin

https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Ravel

https://en.wikipedia.org/?title=Claude_Debussy

https://en.wikipedia.org/wiki/Ahmad_Jamal

[https://en.wikipedia.org/wiki/Maiden_Voyage_\(composition\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maiden_Voyage_(composition))

https://en.wikipedia.org/wiki/John_Coltrane

https://en.wikipedia.org/wiki/McCoy_Tyner

https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Poulenc

https://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Evans

https://en.wikipedia.org/wiki/Ahmad_Jamal

[https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_\(Debussy\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_(Debussy))

<https://musicians.allaboutjazz.com/johncoltrane>

<https://musicians.allaboutjazz.com/mccoytyner>

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=94547798>

<https://notesfromapianist.wordpress.com/2012/11/30/s-is-for-sonata-debussys-sonata-for-violin-and-piano/>

<https://quizlet.com/37671305/chapter-14-the-modality-of-miles-davis-and-john-coltrane-flash-cards/>

<http://m.dexonline.ro/definitie/ethos>

<https://www.allaboutjazz.com/a-love-supreme-john-coltrane-impulse-review-by-robert-spencer.php?width=1366>

<https://www.allaboutjazz.com/mccoy-tyner-mccoy-tyner-by-aaj-staff.php>

<http://www.wqxr.org/#!/story/gunther-schuller-pioneer-third-stream-jazz-classical-dies-89/>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZFGAAxwLp1w>

<http://www.billevans.nl/Timeline.htm>

<https://www.youtube.com/watch?v=Xn51F3qhPUQ>

[http/http://cpciasi.wordpress.com/.](http/http://cpciasi.wordpress.com/)