TROMPETA DE JAZZ: UNELE ASPECTE ALE TEHNICII DE INTERPRETARE ÎN BIG BAND

<https://doi.org/10.52673/18570461.21.3-62.18>

CZU: 788.1:785.161.03

Lector universitar **Petru HĂRUȚĂ**

E-mail: trompetru@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3099-286X>

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

JAZZ TRUMPET: SOME ASPECTS OF BIG BAND INTERPRETATION TECHNIQUE

Summary. The jazz trumpet has a well-pronounced specifics that is performed in the solo, ensemble and orchestral interpretive practice. A sound rich in nuances, various technical and expressive options, diverse procedures for sound emission, articulations, special ornaments – all this gives the trumpet an irreplaceable role in jazz music. The article examines the main aspects of jazz trumpet playing technique in a big band.

Keywords: articulation, big band, ornamentation, special effect, sound emission, score, trumpet, trumpet section.

Rezumat. Trompeta de jazz are un specific bine pronunțat care se realizează în practica interpretativă solistică, ansamblistică și orchestrală. Sonoritatea bogată în nuanțe, posibilitățile tehnice și expresive variate, diversele procedee de emisie a sunetului, articulațiile, ornamentele speciale – toate acestea îi atribuie trompetei un rol de neînlocuit în muzica de jazz. În articol sunt examinate aspectele principale ale tehnicii de interpretare la trompetă de jazz în big band.

Cuvinte-cheie: articulație, big band, efect special, emiterea sunetului, ornamentică, partitură, trompetă, secțiunea de trompete.

INTRODUCERE

Trompeta se consideră unul dintre cele mai solistice instrumente în muzica de jazz. După cum susține criticul de artă S. Finkelstein, „trompeta a devenit instrumentul principal al jazzului de la New Orleans. Timbrul zornăitor, sunetul puternic, efectele explozive, chiar percutante, combinate cu o sonoritate moale, melodioasă au făcut trompeta cea mai potrivită pentru un rol de frunte într-un ansamblu de jazz” [1]¹. Grație posibilităților sale tehnice și expresive, trompeta este pe deplin folosită atât în ansambluri, cât și în orchestre, evoluând și în calitate de instrument solistic.

Mulți maeștri ai trompetei s-au manifestat ca personalități proeminente în istoria jazzului universal. Păstrând tradițiile trecutului, ei au căutat propriile sale căi de evoluție, iar unii, ca Louis Armstrong, „Dizzy” Gillespie sau Miles Davis, au fost inițiatorii importanțelor schimbări stilistice în domeniul jazzului. Un număr foarte mare de trompetiști au dezvoltat tehnica interpretativă la trompetă, participând în calitate de membri și lideri ai numeroaselor orchestre de jazz.

¹Aici și în continuare traducerea din limbi străine în limba română aparține autorului.

Cu toate că tehnica de interpretare la trompetă în muzica academică, populară sau de jazz se bazează în fond pe aceleași principii, în domeniul jazzului aceasta are un specific aparte. Cele menționate se referă inclusiv la trompeta din cadrul big bandurilor moderne, ale căror conducători sunt preocupați de căutarea unei sonorități originale, ceea ce se definește în teoria jazzului prin noțiunea de *sound* – „o gamă largă a mijloacelor specifice de producere a sunetului și de frazare de care dispun interpreții la diferite instrumente” [2, p. 20]. Studiul de față dezvăluie principalele metode de interpretare la trompeta de jazz, unele dintre ele fiind exemplificate prin fragmente ale partiturilor pentru big band.

TROMPETA ȘI VARIETĂȚILE EI ÎN MUZICA DE JAZZ

Trompeta în zilele noastre este un instrument cromatic cu trei pistoane, având un tub lung, curbat, ce se îngustează ușor la muștiuc și se extinde în celălalt capăt sub formă de pavilion. Muștiucul trompetei are forma unei căni mici și puțin adânci. Trompeta posedă o sonoritate „strălucitoare, luminoasă, puternică, dar în același timp lejeră și flexibilă” [3, p. 310]. Cea mai mare răspândire a căpătat-o trompeta *in B*, dar

uneori sunt întâlnite și trompetele cu acordaj *in C* ce posedă sunetul mai deschis.

Mai multe varietăți ale trompetei sunt folosite în jazz, dintre cele mai cunoscute fiind cornetul (fr., *cornet à pistons* – cornul cu pistoane) – un instrument asemănător trompetei, dar mai mic ca dimensiuni și având un muștiuc mai adânc. „Acesta are forma tubului mai conică în comparație cu tubul trompetei care este mai degrabă cilindric. Tubul principal, împreună cu îndoiturile adiționale, îi conferă cornetului o sonoritate mai moale” [4, p. 17]. Muzicienii din perioada înainte de swing, precum „Buddy” Bolden, „King” Oliver, Freddie Keppard, „Nick” LaRocca ș.a., au utilizat anume *cornet à pistons*, deoarece acesta „era mai accesibil, fiind folosit în cadrul fanfarelor militare [...]”. Pe măsură ce jazzul s-a îndepărtat de ragtime și marș proprii orchestrelor stradale timpurii, sunetul cornetului nu mai corespundea cerințelor hot-jazzului – nu asigura expresivitatea, caracterul deschis și claritatea corespunzătoare. [...] Primul care a îndrăznit să treacă la trompetă a fost L. Armstrong” [5, pp. 1-2].

În domeniul jazzului se mai folosește și fligornul *in B*, care se deosebește de trompetă printr-o o măsură mai largă și un sunet mai moale și mai înăbușit. Interpreți cunoscuți la acest instrument sunt Clark Terry, Thad Jones, „Chuck” Mangione, Donald Byrd, Tom Harrell, James Morrison, David Goloșciokin, Gherman Lukianov, Arkady Shilkloper, Alex Sipiagin ș.a.

Un instrument mai rar utilizat este trompetă bas. Potrivit lui N. Gâscă, aceasta a fost creată la mijlocul sec. al XIX-lea de către C. W. Moritz după indicațiile lui Richard Wagner, având denumirea de „trompetă wagneriană”. Este un instrument „cu o sonoritate plină, amplă” [6, p. 132], care sună cu o octavă mai jos decât trompetă obișnuită. Potrivit unor surse, „Cy Touff a fost un pionier în introducerea trompetei bas în muzica de jazz – până atunci, rolul ei revenea în primul rând trombonului cu valve. Elliot Mason din trupa lui Wynton Marsalis de la *Lincoln Center* este bine cunoscut pentru utilizarea trompetei bas, iar Rashawn Ross a făcut și înregistrări la acest instrument” [7]. Unul dintre renumiții interpreți la trompetă bas a fost Johnny Mandel – compozitor, aranșor și instrumentist, autorul celebrului cântec *The Shadow of Your Smile* [8].

D. Muedinov menționează că în secolele XX–XXI s-au înregistrat un șir de experimente privind „perfectarea construcției trompetei, utilizarea diferitelor dispozitive, precum și căutări în domeniul procedeeleor netradiționale de emiterie a sunetului” [9, p. 84]. Cercetătorul se referă la astfel de instrumente ca trompetă cu două pavilioane, „trompetă-hibrid extinsă” (cu adăugarea la ventile a unor tuburi din cauciuc) etc. Inovațiile au pătruns și în domeniul jazzului – este su-

ficient să menționăm forma „ciudată” a unor trompete, îndoite în sus, începând cu cea a lui Dizzy Gillespie și continuând cu cele ale lui William Thomas, Don Ellis sau Christian Scott. În urma experimentelor tehnice au apărut trompetă cu amplificatoare electrice a lui Miles Davis, „trompetă electrofonică” și trompetă cu o supapă suplimentară pentru emiteriea intervalelor de pătrimi de ton inventate de Don Ellis [10]. De menționat și unele instrumente hibride, ca *mellophone*, care a îmbinat calitățile cornului, trompetei și trombonului, utilizat în orchestra lui Stan Kenton, sau *flumpet* – fligorn unit cu trompetă construit de David Monette pentru Art Farmer [11] etc.

TEHNICA INTERPRETATIVĂ LA TROMPETA DE JAZZ

Toate metodele utilizate în arta interpretării jazzistice la trompetă pot fi divizate convențional în trei grupuri: a) procedee de articulație; b) procedee specifice de emiterie a sunetului; 3) ornamente².

Articulațiile. Un aspect extrem de important al tehnicii interpretative la trompetă de jazz ține de procedeele de articulație, care contribuie substanțial la expresivitatea sonoră, asigurând atât frazarea specifică, cât și *sound*-ul deosebit. Articulația la trompetă reprezintă diferite modalități de atac, încheiere și conexiune a sunetelor, fiind bazată în primul rând pe tehnica limbii. Printre articulațiile de importanță majoră se remarcă *staccato*, *legato*, *détaché* și *marcato*. Ele sunt folosite atât în muzica academică, cât și în cea de jazz, dar tehnica executării nu este aceeași. O viziune comparată asupra tehnicii articulațiilor principale în aceste două domenii este prezentată în tabelul 1.

În afară de metodele menționate în tabel, sunt pe larg utilizate diverse tipuri de *glissando* (*long gliss up*, *short gliss up*, *scoop*, *squeeze* sau *long lift*, *short lift*, *long fall*, *long spill*, *long gliss down*, *short fall*, *short spill*, *short gliss down*, *drop into a note* etc). Un procedeu specific foarte răspândit este *doit* (engl. – fleac): o ascendență bruscă și rapidă de la o notă la alta nedeterminată ca înălțime, cu diminuarea volumului în măsura ridicării sunetului. La trompetă se execută atât cu supapele deschise, cât și cu cele întredeschise. O varietate de *glissando* executat în detrimentul notei precedente îl reprezintă procedeu *bend* (din engl. *bending* – îndoire) – un fel de *portamento* de la un sunet la altul realizat într-un interval îngust, ton sau semiton.

² Reprezentarea grafică a procedeeleor interpretative descrise mai jos poate fi consultată în sursele publicate [12, p. 17; 13, pp. 362-363]. Unele procedee sunt prezentate în fragmentele din partiturile citate în articolul în cauză.

Tabelul 1

Articulațiile principale în muzica academică și în cea de jazz

Articulație	În muzica academică	În muzica de jazz
Staccato (it. <i>staccato</i> = sacadat)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Emiterea sunetului scurt cu atac tare și terminație clară; sfârșitul sunetului se execută cu ajutorul limbii care oprește brusc oscilația buzelor. ▪ Nota marcată cu semnul <i>staccato</i> se interpretează de două ori mai scurt: o optime devine șaisprezecime, o pătrime durează ca optime etc., iar locul rămas îl ocupă pauza. ▪ Un procedeu specific este <i>staccato</i> dublu și triplu care sună foarte distinct și clar. ▪ <i>Staccatissimo</i> reprezintă o varietate a articulației <i>staccato</i> – un procedeu de emitere a sunetelor separate, maxim sacadate. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ De regulă, emiterea sunetului se face cu un ușor accent și corespunde silabei dit. Terminarea sunetului se efectuează cu ajutorul limbii, ceea ce permite producerea unui sfârșit brusc al sunetului. ▪ Optimize și pătrimile indicate cu <i>staccato</i> practic sunt sunete de aceeași lungime. ▪ Folosirea articulației <i>staccato</i> este preferată în finalizarea frazelor muzicale care se termină cu o notă scurtă – indiferent, o pătrime sau o optime, fiind plasată pe timpul tare sau slab. ▪ O varietate de <i>staccato</i> este <i>Heavy staccato accent</i> – sunet accentuat scurt, sfârșitul căruia se realizează cu ajutorul limbii. Este cea mai răspândită indicație a notelor scurte în partiturile pentru big band, corespunzând silabei dot. Durata sunetului este un pic mai mare decât la <i>staccato</i>, și la fel nu depinde de nota indicată, optimea și pătrimea sunând identic. ▪ O formă specifică de <i>staccato</i> egală cu <i>staccatissimo</i> – un accent puternic cu prescurtarea cât e posibilă a duratei sunetului.
Détaché (fr. <i>détacher</i> = a separa)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Executarea unor sunete separate de durată deplină, realizată printr-un ghiont distinct (dar nu prea puternic) al limbii și printr-o expirare uniformă și netedă a aerului. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Poate avea un grad diferit de duritate de atac. ▪ În interpretarea solistică atacul poate fi mai moale, iar interpretarea în orchestră necesită un atac mai dur pentru atingerea sincronității în cadrul grupului de instrumente.
Legato (it. <i>legato</i> = legat)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Îmbinarea maximă a sunetelor fără ajutorul limbii (limba participă doar în emiterea primului sunet) prin acțiunile coordonate ale aparatului de respirație, degetelor și buzelor interpretului. ▪ Conexiunea sunetelor cu ajutorul articulației <i>legato</i> este utilizată foarte des, aproape întotdeauna când este nevoie de interpretarea unei succesiuni coerente de note. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pentru conexiunea legată a notelor este utilizată articulația <i>legato tongue</i> care reprezintă un fenomen intermediar între <i>legato</i> și <i>détaché</i>. Poate fi reprezentată printr-o cratimă deasupra notei, care, de altfel, poate și lipsi, deoarece este o articulație de bază în jazz. Durata sunetului se respectă integral. ▪ La interpretarea articulației <i>legato</i> se utilizează atacul moale sau mijlociu cu ajutorul limbii, limba fiind moale și rotundă, ca pentru pronunțarea silabelor <i>do</i>, <i>doon</i> și doar puțin se atinge de dinții de sus. ▪ Dacă frazele muzicale sunt unite printr-un legato de frazare, atunci acestea urmează a fi interpretate cu articulația <i>legato tongue</i>, adică sunetele din interiorul frazei vor fi executate cu atac moale. ▪ În procesul interpretării optimilor sau notelor cu valori mai mari cu <i>legato tongue</i>, sunetul trompetei trebuie diminuat ușor, la fel ca și sunetul contrabasului. ▪ <i>Legato</i> fără participarea limbii poate fi utilizat pentru conexiunea optimilor, nu mai mult de trei la număr, sau pentru redarea pasajelor în tempo avansat (dar și în aceste cazuri interpretii virtuozii reușesc să introducă atacul cu limba).
Marcato (it. <i>marcato</i> = marcat, evidențiat)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Emiterea sunetului accentuat cu diminuare ușoară a intensității spre sfârșitul sunării. ▪ Se realizează prin atacul tare și o expirație activă. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Heavy accent</i> – reprezintă un sunet accentuat. Sunetul începe cu atac tare realizat printr-un impuls puternic al respirației. Corespunde silabelor: <i>ta</i>, <i>da</i>. ▪ În procesul interpretării cu <i>heavy accent</i> sunetul se diminuează puțin mai mult decât la <i>legato tongue</i>. ▪ În unele cazuri, când se utilizează pentru începutul frazelor, poate să nu fie reprezentat în textul notografic.

Exemplul 1. G. Goodwin. *High Maintenance*

a) short gliss down (m. 1); doit (m. 5)

b) short gliss up (m. 2); long gliss down (m. 9); long gliss up (m. 17)

c) long spill (m. 4)

Exemplificăm aplicarea unor *glissando* și a lui *doit* în secțiunea de trompete cu fragmente din partitura piesei *High Maintenance* de Gordon Goodwin pentru big band (exemplul 1).

Procedee specifice de emiteră a sunetului, efecte sonore. Printre procedeele de emiteră a sunetului care produc diferite efecte sonore menționăm în primul rând *vibrato*, efectuat la trompeta de jazz cu ajutorul mișcărilor mandibulei inferioare sau prin balansarea instrumentului. În ceea ce privește utilizarea acestei tehnici în big band, ea, de regulă, depinde de stilul și de perioada istorică a realizării aranjamentului. Astfel, *vibrato*-ul în cadrul unei secțiuni a fost folosit mai intens în practica orchestrală timpurie. În partiturile moderne pentru big band nu este utilizat foarte des, fiind un procedeu dificil pentru interpretarea colectivă corectă și sincronizată.

Un alt procedeu ar fi *flutter-tonguing*, similar unui *frullato* în muzica academică. Este un fel de „hârâit” la instrument, un efect de tremolo, care se realizează cu

ajutorul vibrației vârfului limbii, pronunțând litera „r”, sau un procedeu asociat cu o „gargară” („*frullato* de gât”). Merită să fie menționat și *growl* (engl. – a hârâi): „un procedeu original de emiteră a sunetului pe instrumente de suflat (mai des din alamă) care dă efectul unui sunet răgușit. Se realizează cu ajutorul surdinelor sau prin tehnicile *vibrato* și *frullato*” [14, p. 35]. Este tipic pentru așa-numitul *jungle style* (stil de junglă) dezvoltat de trompetiștii „Bubber” Miley și „Cootie” Williams, membrii orchestrei lui Duke Ellington.

Pentru a diversifica calitatea sunetului, în muzica de jazz este folosit un procedeu care se numește *false-fingering* (poziții false). Acest tip de digitație se bazează pe faptul că una și aceeași notă poate fi emisă la trompetă cu ajutorul diferitelor pistoane. Se utilizează pentru a obține sunetele care diferă un pic între ele ca înălțime și culoare timbrală (în astfel de cazuri digitația este marcată în partitură). Observăm asemenea procedeu în piesa *Avenue 'R'* de Rob Vuono Jr. (exemplul 2).

Exemplul 2. R. Vuono Jr. Avenue 'R' – *false fingering* (m. 3-4)

Ornamente (melisme). Printre ornamente se evidențiază în primul rând diferite tipuri de tril. În afară de trilul obișnuit, sunt utilizate cele specifice jazzului: *shake* (succedarea tonului de bază cu cel auxiliar aflat la o terță mai sus), *wide shake* (un *shake* mai lent și mai amplu ca ambitus – de fapt, o vibrație rară și largă), *lip trill* (tril de buze), *wide lip trill* (tril de buze larg). Unele dintre ele sunt executate atât prin intermediul buzelor, cât și prin balansarea instrumentului.

Ca și în muzică academică, în practica jazzistică sunt utilizate astfel de melisme precum *mordent* și *gruppetto*. *Mordentul* reprezintă un scurt tril prin care se interpretează tonul de bază, apoi o treap-

tă superioară, și iarăși se revine la tonul de bază. *Mordentul* tăiat (inferior) se realizează prin mișcare melodică descendentă. *Gruppetto* (numit în engleză *turn*) se interpretează ca îmbinare a *mordentului* superior cu cel inferior. Se întâlnește și interpretarea *gruppetto*-ului în oglindă (mai întâi inferior, iar apoi superior).

Un procedeu specific utilizat în jazz este *flip* – modalitatea de îmbinare a notelor aflate la o distanță de terță, combinarea particularităților de *glissando* și *mordent*. La interpretarea procedurii *flip* sunetul se ridică până la treapta superioară, apoi se „aruncă” către treapta inferioară indicată în note.

Exemplul 3. J. Lennon, P. McCartney. *Can't Buy Me Love*

a) *heavy accent, turn* (m. 7-8), *long fall* (m. 8)

b) *grace note* (m. 3, 11), *glissando ascendent* (m. 15)

c) *scoop* (m. 4), *squeeze, short fall* (m. 14)

d) short fall (m. 1-4)

e) long spill (m. 2)

f) bending (m. 1)

B. Kaper. *On Green Dolphin Street* – flip (m. 1), shake (m. 6)

M. Davis, V. Feldman. *Seven Steps to Heaven* – ghost notes (m. 2)

Printre procedeele folosite în jazz, precum și în muzica academică, pot fi numite diferite tipuri de apogiaturi. Este de menționat apogiatura scurtă *grace note* ce anticipează tonul de bază și se interpretează din contul notei sau pauzei anterioare. În muzică de jazz în cele mai dese cazuri se întâlnește apogiatura ascendentă.

O apogiatură originală jazzistică se numește *ghost note* (sunetul-fantom). Ea se interpretează cu ajutorul unei respirații brusc relaxate: nota parcă este „înghițită”, corespunzând silabei *dn*. Poate fi indicată la capul notei sub forma literei „x”, însă la instrumentele aerofone de obicei se scrie o notă în paranteze, înălțimea sunetului obținut fiind astfel una exactă (exemplul 3).

Surdine. Pentru a modifica intensitatea și timbrul sunetului trompetei, sunt aplicate diferite surdine ce se introduc în pavilionul instrumentului. „Surdinele, scrie V. Crețu, procedeu expresiv dezvoltat enorm de către jazz, sunt într-o mare varietate din punctul de vedere al materialului de construcție: din metal, din carton, din material fibros (nimic nu îi împiedică pe trompetiștii contemporani să imagineze și să implementeze noi și noi surdine, felurite ca formă și material) etc. În mod direct, materialul din care sunt executate determină timbrul obținut: mai «metalic» dacă sunt din metal, mai dulce, mai catifelat dacă sunt din carton etc.” [15, p. 43]. Trompetiștii de jazz folosesc o mare varietate de surdine, precum *straight*,

harmon, wow-wow, wah-wah, hush, buzz-wow, clear tone, plunger, derby, velvet-tone etc. Cu ajutorul lor sunt obținute diferite efecte sonore, cum ar fi răcnet, orăcăit, efecte de ecou, *wop, wow-wow* etc.

În compozițiile de jazz destinate big bandului destul de des este folosită surdina *harmon*. Drept exemplu poate servi piesa *Maria* în aranjamentul lui M. Ferguson (introducerea și *background*-ul la prima expunere a temei) unde utilizarea surdinei *harmon* face sonoritatea orchestrei deosebit de moale. Este memorabilă includerea trompetei solo cu surdina *cup mute* la începutul piesei *Tuxedo Junction* din repertoriul orchestrei lui Glenn Miller (16, p. 87). Un efect special *du wah* se realizează la trompetă folosind închiderea și deschiderea alternativă a pavilionului cu o surdină specială sau cu mâna – putem cita în acest sens acordurile executate cu surdinele *plunger* în piesa *Night Train* de Jimmy Forrest în aranjamentul lui Gordon Goodwin.

Vom exemplifica utilizarea unor procedee de interpretare în secțiunea de trompete, demonstrând fragmente din partiturile pentru big band.

CONCLUZII

Tehnica interpretării la trompetă este destul de variată, instrumentul fiind capabil să execute pasaje diatonice și cromatice, arpegii, fraze melodice de lungă durată, procedee ca *trill, tremolo, frullato, glissando* etc. În domeniul jazzului tehnica interpretării la trompetă are un specific aparte. Cele mai importante metode utilizate la trompetă de jazz sunt articulațiile, procedeele specifice de emiteră a sunetului și ornamentele.

Rolul articulațiilor în procesul de interpretare în cadrul big bandului derivă din importanța majoră acordată sincronizării și clarității atacului sunetului, precum și finalizării acestuia. Printre articulațiile principale ce se utilizează la trompetă de jazz, se remarcă *heavy staccato accent (tongue stop)*, *legato tongue* (un procedeu intermediar între *legato* și *détaché*), *heavy accent* etc. Sunetele de obicei sunt oprite cu ajutorul limbii, fiind astfel prescurtate în comparație cu practica solistică. Cu toate acestea, sunt folosite și diferite tipuri de *glissando*, atât la atac (*long gliss up, short gliss up, scoop, squeeze, long lift, short lift, drop*), cât și la sfârșitul sunetelor (în afară de *glissando* obișnuit ce leagă două sunete diferite, întâlnim astfel de procedee ca *short fall, short spill, short gliss down, doit, bend*).

Există o anumită diferență în utilizarea procedeelelor specifice trompetei de jazz în interpretarea solistică și în executarea unei partide orchestrale. Fiecare trompetist-solist experimentat posedă de obicei o manieră aparte, fiind destul de liber, dezvoltând o sonoritate

originală și propria metodă de articulare. În ceea ce ține de secțiunea de trompete a big bandului, rolul articulațiilor în procesul de interpretare în majoritatea cazurilor este determinat de necesitatea sincronizării atacului sunetului, precum și a finalizării acestuia.

Remarcăm faptul că aranjorii uneori nu indică în partiturile orchestrale toate procedeele de interpretare (ci doar cele necorespunzătoare standardelor), lăsând executarea lor pe seama interpreților care trebuie să se orienteze la regulile stabilite. Astfel, articulația *détaché* într-un grup de instrumente trebuie să fie mai clară și lizibilă decât în practica solistică. Pentru a atinge precizia ritmică necesară, toate tipurile de atac trebuie executate cu ajutorul respirației, și anume prin mișcări sacadate ale diafragmei. Atacul puternic pe silaba *ta* în grupul de trompete va fi folosit doar la începutul frazei muzicale și după pauză, iar în interiorul frazelor muzicale se utilizează atacul moale pe silaba *da*.

În ceea ce privește finalizarea sunetelor, cea mai importantă regulă este următoarea: ultimele sunete dintr-o frază muzicală se interpretează foarte scurt și se accentuează, indiferent pe ce timp al măsurii se află. Sfârșiturile de fraze vor fi astupate, ceea ce permite oprirea bruscă a sunetului efectuată cu ajutorul limbii care are rol de clapă, închizând accesul aerului către muștiucul instrumentului. În interpretarea la trompetă solo acest procedeu este considerat un efect specific și nu se utilizează prea des, iar în big band, din contra, este un fenomen foarte răspândit, permițând sincronizarea maximă a executării de acorduri de către un grup de trompete, ceea ce face posibilă atingerea lizibilității formulelor ritmice.

Cele mai vulnerabile din punctul de vedere al interpretării sincrone sunt unele „aruncări” lungi ale sunetului (*long fall, long spill, long gliss down*). Pentru a stabili începutul și sfârșitul lor, pot fi făcute unele însemnări în partitură, indicând prin cifre timpul când începe și când trebuie să se termine „aruncarea” sunetului.

În toate situațiile menționate este foarte important rolul conducătorului bandului, care va atrage o atenție specială respectării exactității ritmice, frazării, articulațiilor, asigurând astfel sincronismul și uniformitatea interpretării atât a fiecărui grup, cât și a orchestrei în întregime.

BIBLIOGRAFIE

1. Finkel'stayn S. Improvizatsiya v dzhaze. In: Finkel'stayn S. Dzhaz – narodnaya muzyka. (Finkelstein S. Jazz: A People's Music. New York: International Publishers, 1988. 180 p.). Perevod O. Barshaya. [on-line] <http://tubastas.ru/book-201> (vizitat la 11.01.2021).

2. Kinus Yu. Improvizatsiya i kompozitsiya v dzhaze. Avtoref. dis. ... kand. isk. Rostov-na-Donu, 2008. 30 p.
3. Zryakovskiy N. Obshchiy kurs instrumentovedeniya. Moskva: Muzyka, 1976. 473 p.
4. Deac L. Cvintetul de alamă în muzica secolului XX. Cluj-Napoca: Media Muzica, 2017. 123 p.
5. Shulin V. Nekotorye osobennosti traktovki instrumentov v dzhaze. In: Universum: filologiya i iskusstvovedenie : elektron. nauchn. zhurn. 2018, nr. 2 (48). [on-line] <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/5551> (vizitat la 19.02.2021).
6. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. Acustica muzicală. Instrumente de suflat. [București: Editura Muzicală, 1988]. Tipografia din Leova.
7. The Bass Trumpet : Where it came from and where it is now. [on-line] <https://www.musikalessons.com/blog/2016/04/the-bass-trumpet/> (vizitat la 19.02.2021).
8. Johnny Mandel. Composer, Arranger, Trumpeter, Trombonist [on-line] <https://www.arts.gov/honors/jazz/johnny-mandel> (vizitat la 19.02.2021).
9. Muedinov D. Netraditsionnye priemy zvukoizvlecheniya na trube: istoriya i sovremennost'. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. 2016. nr. 3, pp. 83-88. [on-line] <https://cutt.ly/7j1STXv> (vizitat la 01.12.2020).
10. Don Ellis. Talking in Berlin. [on-line] http://www.jazzprofessional.com/interviews/Don%20Ellis_1.htm (vizitat la 01.08.2021).
11. Monette Flumpet. [on-line] <http://www.middlehornleader.com/Flumpet%20Review.htm> (vizitat la 07.06.2021).
12. Bay W. Complete Jazz Trumpet Book. St. Louis: Mel Bay Publications Inc., 2015. 144 p.
13. Braslavskiy D. Aranzhirovka dlya estradnykh ansambley i orkestrov. Moskva: Muzyka, 1974. 392 p.
14. Korolev O. Kratkiy entsiklopedicheskiy slovar' dzhaz, rok i pop-muzyki. Terminy i ponyatiya. Moskva: Muzyka, 2014. 168 p.
15. Crețu V. Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație. București: Editura Fundației România de Măine, 2007. 127 p.
16. Glenn Miller's method for orchestral arranging. New York: Mutual Music Society Inc., 1943. 139 p.

Florentin Leancă. *Chișinăul vechi, str. Pruncului 2*, 2015, u. p., 52 × 44 cm.