IMPROVIZAȚIA DE JAZZ CA FENOMEN AL ARTEI MUZICALE

<https://doi.org/10.52673/18570461.21.3-62.17>

CZU: 785.161.03

Doctorand Veaceslav DAȘEVSCII

E-mail: dashinn777@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2357-5360>

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

JAZZ IMPROVISATION AS A PHENOMENON OF MUSIC ART

Summary. This article examines a series of theoretical issues of jazz improvisation. The author analyzes various definitions and emphasizes the main features of jazz improvisation, reveals a number of ways of processing jazz standards. A special aspect represents the character of dialogue proper to this type of musical creation, the typology of improvisation and the relationship between improvisation and composition.

Keywords: harmony, composition, dialogue, jazz, improvisation, spontaneity, jazz standard, typology of improvisation.

Rezumat. În articolul de față sunt examinate un șir de probleme teoretice ale improvizației de jazz. Autorul analizează diferite definiții și scoate în evidență principalele trăsături ale improvizației jazzistice, relevă procedee de prelucrare a temelor standardelor de jazz. Aspecte aparte reprezintă caracterul de dialog propriu acestui tip de creație muzicală, tipologia improvizației și raportul dintre improvizație și compoziție.

Cuvinte-cheie: armonie, compoziție, dialog, jazz, improvizație, spontaneitate, standard de jazz, tipologia improvizației.

INTRODUCERE

Improvizația este considerată piatra de temelie a artei jazzului, „sufletul” interpretării jazzistice. În opinia lui V. Konen, „spre deosebire de creația compozițională profesională de tradiție europeană, a cărei bază reprezintă sunetele fixate prin notație, jazzul este o artă principal improvizatorică” [1, p. 95]¹. În cei circa o sută de ani ai istoriei sale, jazzul nu doar și-a păstrat caracterul imanent improvizatoric, ci și-a consolidat și dezvoltat această calitate. Încercările de a înlocui improvizația cu orice tehnică compozițională transformă jazzul într-un alt tip de muzică. Această idee este importantă atât pentru activitatea artistică a unui muzician de jazz, cât și pentru practica pedagogică contemporană.

Improvizația de jazz este un fenomen polivalent, divers din punctul de vedere al formelor estetice și tehnice ale manifestărilor sale. Dezvoltându-se de-a lungul deceniilor, acesta a asimilat particularitățile caracteristice diferitelor culturi etnice și perioade istorice, schimbând de fiecare dată formele sale concrete de manifestare, dar păstrând, totodată, calitățile care îi determină esența.

IMPROVIZAȚIA CA GEN DE CREAȚIE ARTISTICĂ

Conceptul de „improvizație” se referă la diverse domenii ale activității umane, fiind caracteristic în mod deosebit creației artistice. Potrivit definițiilor disponibile în diferite surse enciclopedice, improvizația (fr. *improvisation*, it. *improvvisazione*, din latina *improvisus* – neașteptat, brusc) este: „crearea unei opere de artă direct în procesul de execuție a acesteia” [2]; „un gen aparte de creație artistică, în care o operă apare direct în procesul de execuție” [3]; „compunerea poeziei, muzicii etc. în timpul interpretării; evoluarea cu ceva nepregătit în prealabil; o lucrare creată în acest fel” [4]; „arta de a interpreta muzică spontan, fără ajutorul manuscrisului, schițării sau memoriei. De asemenea, într-un sens mai restrâns, arta de a introduce detalii improvizate în compozițiile scrise” [5, p. 404]; „1. arta sau actul de a improviza, compune, rosti, interpreta sau aranja ceva fără o pregătire prealabilă: *Improvizația muzicală implică imaginație și creativitate*; 2. ceva ce este improvizat: *Improvizația actorului din actul al doilea a fost neașteptată și surprinzătoare*” [6].

Improvizația a existat din cele mai vechi timpuri în folclorul muzical și în culturile tradiționale ale diferitelor popoare ale lumii, precum și în muzica de tradiție academică. Acest fenomen își trage originea din cântările bisericești medievale, din arta menestre-

¹ Aici și în continuare traducerea din alte limbi aparține autorului articolului.

lilor, jonglerilor și spielmanilor, găsindu-și continuarea în arta improvizatorilor Renașterii, în improvizațiile instrumentale ale barocului, în cadențele concertelor pentru diferite instrumente din perioada clasicismului, în practica improvizatorică a interpreților virtuosi ai epocii romantismului. Odată cu dezvoltarea culturii scrise, după cum remarcă M. Saponov, „deprinderile improvizatorice se perimau în mod constant” [7, p. 4] și până la sfârșitul secolului al XIX-lea acest fenomen și-a pierdut semnificația de odinioară în muzica europeană.

Totodată, în secolul al XX-lea a apărut un nou val de interes pentru improvizație, aceasta fiind folosită ca una dintre tehnicile componistice în creația muzicală academică. Unele schimbări au intervenit și în practica artistică a interpreților, care, în opinia lui A. Serdyukov, „demonstrează libertate și imaginație față de sursa scrisă, realizând variațiuni-stilizări improvizatorice” [8, p. 54]. Însă în niciun domeniu probabil improvizația nu are o asemenea importanță esențială precum în cel al jazzului, unde între noțiunile de „jazz” și „improvizație” uneori se pune semnul de egalitate².

Analiza definițiilor improvizației de jazz („crearea muzicii în procesul de interpretare” [10, p. 11], „metoda creației, care presupune compunerea unei opere de artă în mod improvizat, fără pregătire preliminară”, „expresie muzicală spontană” [9, p. 8], „un gen de creație muzicală în care o operă apare spontan, direct în procesul de interpretare” [11, p. 58] etc.) dă dovadă de similitudinea lor fundamentală cu definițiile improvizației din muzica academică. Totodată, unii autori nu se limitează la afirmarea proprietăților „generice” evidente ale improvizației de jazz, completând caracteristicile acesteia cu o serie de calități „specifice”: „baza fundamentală a jazzului, a cărei specificitate se manifestă în procesul de joc cu swing” (D. Livshits [10, p. 12]); se realizează grație „*off-bit*-ului bazat pe o deviere constantă de la pulsația metrică” (Yu. Kinus [9, p. 9]) etc.

Definițiile „generice” ale improvizației denotă două fenomene diferite, strâns legate între ele: pe de o parte, o operă de artă, care este creată direct în timpul interpretării și, pe de alta, însuși procesul de creare a acesteia. Astfel, improvizația de jazz este un gen aparte de activitate artistică, în care compozitorul și interpretul sunt întruniți în una și aceeași persoană (figura 1).

²Unii autori avertizează asupra supraestimării rolului improvizației în jazz. Astfel, Yu. Kinus consideră că „apartența la jazz este determinată, în primul rând, de natura limbajului muzical-interpretativ, de trăsăturile sale intonațional-ritmice, precum și de o serie de alți factori. Printre aceștia se numără și improvizația, care nu este un scop în sine, ci doar unul dintre mijloacele de formare a unui întreg muzical” [9, p. 8]. Drept exemplu cercetătorul citează creația lui Duke Ellington.

Figura 1. Interacțiunea între improvizator, compozitor și interpret în improvizația de jazz.

Dacă în muzica academică funcția interpretului este de a reproduce în mod adecvat conceptul compozitorului fixat în textul muzical (introducând în el, bineînțeles, o anumită doză de creativitate), atunci în improvizația de jazz însuși textul muzical apare în procesul interpretării. Caracterul său este dependent de mai mulți factori, precum stilul compoziției, instrumentul la care este interpretat, gradul de compatibilitate și înțelegerea reciprocă a membrilor echipei de creație, atmosfera specială a sălii, contactul interpreților cu publicul, nivelul de pregătire al ascultătorilor etc. Un rol extrem de important îl joacă maniera individuală a muzicianului și calitățile lui personale – muzicalitate, intelect, temperament, particularitățile gândirii muzicale, cultura generală, preferințele artistice, cunoștințele, abilitățile, experiența, imaginația, starea psihologică etc.

„Piesa” propriu-zisă în improvizația jazzistică este, de fapt, efemeră, momentană: ea există doar în momentul interpretării, *hic et nunc* (lat: aici și acum). Fiind repetată exact, nu mai este o improvizație, dar fiind improvizată din nou, este deja o altă lucrare. Cu toate acestea, conceptul artistic al lucrării de jazz nu reprezintă o „împărăție a stihiei nestăvilite”, ci este o unitate dialectică dintre componentele mobile și stabile, dintre momentan și bine pregătit, schimbător și neschimbat. Apărută la joncțiunea culturilor artistice afro-americane și europene, improvizația de jazz a unit în sine, pe de o parte, imprezibilitatea liberă caracteristică artei tradiționale africane, iar pe de alta, normativitatea standard provenită din legitățile seculare ale muzicii europene.

IMPROVIZAȚIE ȘI COMPOZIȚIE

În majoritatea stilurilor de jazz spontaneitatea improvizației este limitată de o serie de factori stabilizatori, în primul rând, de un astfel de fenomen precum compoziția. D. Liebman consideră compoziția în jazz drept tehnică avansată care „ajută la obținerea unei clarități mai mari în gândirea muzicală” [12, p. 45].

O idee asemănătoare exprimă V. Konen: „Jazzul improvizatoric apare pe baza unui «scenariu» muzical creat anterior. [...] Principiul improvizational stimulează permanent imaginația și generează multe nuanțe noi

în formă, în sonoritatea instrumentelor și în tehnici de interpretare. Dar toate aceste descoperiri artistice libere se încadrează într-o anumită structură” [13, p. 315].

În opinia teoreticienilor jazzului, între improvizație și compoziție, cu diferența evidentă dintre aceste fenomene, există mai multe asemănări decât pare la prima vedere. Potrivit lui L. Pereverzev, „bluesul și jazzul, reînviind arhetipurile de bază ale practicii muzicale, ar putea aduce o reînnoire improvizatorică doar în măsura în care au afirmat și principiul compozițional – cel care aduce ordine, previziune și constanță” [14, p. 4]. Această idee este dezvoltată de Yu. Kinus, care consideră că una dintre verigile importante în interacțiunea improvizației și compoziției în jazz este aranjamentul ce „intervine activ în limbajul muzical, asigură o dezvoltare semnificativă a materialului original” [9, p. 17].

În crearea unei compoziții de jazz o mare importanță are forma muzicală: ea direcționează imaginația, organizează gândirea muzicală a improvizatorului și a partenerilor săi și oferă ascultătorului posibilitatea de a urmări, cu un anumit grad de previziune, „evenimentele” muzicale. Dar nu doar forma-structura joacă rolul unui principiu organizatoric în improvizația de jazz, ci și forma în sensul larg al cuvântului, considerată drept ansamblu de mijloace de expresie muzicală.

TEMA ȘI PRELUCRAREA EI ÎNTR-O COMPOZIȚIE DE JAZZ

În repertoriul jazzmenilor un loc important îl ocupă temele așa-numitelor standarde de jazz – melodii răspândite ce le permit interpreților să comunice între ei în procesul de evoluare pe scena concertistică, în studio, în cadrul unor *jam sessions*, unde se întâlnesc adesea muzicieni care nu se cunosc. Procesul de prelucrare a unui standard de jazz reprezintă expunerea temei și modificările ulterioare ale acesteia în procesul de construire a unei compoziții de jazz. Există o gamă largă de abordări în expunerea temei – de la respectarea strictă a versiunii autorului până la introducerea modificărilor cardinale melodice, armonice, ritmice, texturate.

Celebrii jazzmeni folosesc întotdeauna temele standardelor drept un prilej de a crea un produs final original. Construirea unei compoziții bazate pe un standard de jazz reprezintă, de regulă, un proces de variere a temei date: după expunerea temei urmează o serie de chorusuri, în cadrul cărora tema este modificată într-un anumit mod. Întrucât compoziția de jazz bazată pe un standard, în terminologia teoriei academice a muzicii, este construită în forma temei cu variațiuni, una dintre cele mai importante probleme ale compoziției este combinarea elementelor constante și variabile.

Elementele constante în dezvoltarea unei teme sunt forma și armonia (deși și ele permit unele căutări și experimente). O temă de jazz standard este de obicei structurată într-o formă de 32 de măsuri (AABA) sau în forma unui blues din 12 măsuri. Chorusurile de improvizație care o urmează reprezintă prelucrarea temei: complicarea liniei melodice, a desenului ritmic, acordurilor, texturii, mișcarea de la varierea ornamentală la compunerea unei noi melodii etc. Astfel, se creează o linie unică de dezvoltare, care duce de obicei la un punct culminant general. Una și aceeași temă poate deveni bază pentru un număr mare de diverse compoziții.

Melodia joacă rolul cel mai important în improvizația de jazz. Există două principii fundamentale ale variației melodice. Unul este folosit pentru „colorarea cosmetică” a melodiei, care își păstrează punctele sale principale de contur intacte. Această metodă este asemănătoare cu variațiunile ornamentale clasice și este cea mai caracteristică jazzului tradițional – drept exemplu poate fi citat stilul lui Ben Webster. Cel de-al doilea principiu presupune schimbări mai semnificative, până la construirea unei noi melodii pe baza schemei armonice date. O astfel de abordare este caracteristică stilurilor moderne, începând cu bebop-ul, un exemplu în acest sens fiind improvizațiile lui John Coltrane.

Analiza improvizațiilor faimoșilor muzicieni face posibilă descoperirea celor mai diverse abordări în prelucrarea temelor standardelor de jazz. De exemplu, stilul pianistului Bill Evans se caracterizează prin construirea rațională a melodiei. „El nu numai că conduce melodia, cum ar fi Parker sau Powell, colorând-o cu revirimente neașteptate și melisme, scrie J. L. Collier, dar încearcă să conecteze organic fragmente separate între ele. În general, linia sa melodică este formată din fraze scurte – de una sau două măsuri – pe care el tinde să le combine într-un singur întreg” [15, pp. 185-186]. Bill Evans însuși a spus că pentru a pătrunde în taina compunerii unei melodii, „un muzician trebuie să aibă mai multe vieți” [15, p. 186].

Unul dintre cele mai importante mijloace de prelucrare a standardelor de jazz este metroritmul. Exemple originale de interpretare a acestuia oferă creația lui Thelonious Monk. În pofida prezenței unui puls metric clar, în interpretarea sa se sesizează unele devieri de la metru. Aceasta se datorează atât pasajelor melodice care sună parcă *ad libitum*, cât și modului de a menține pauze lungi între sunete și structura specifică a frazelor (este suficient să amintim tema *Straight, No Chaser*, în care deplasarea frazelor „pe orizontală” ascunde timpii tari, producând impresia unui metru non-pătrat).

Baza armonică a temei, care deseori rămâne intactă pe parcursul întregii compoziții, poate fi îmbogățită prin procedeul de rearmonizare, utilizând alterarea acordurilor, completarea lor cu none, undecime, terțdecime, introducerea unor acorduri noi etc. Un mijloc răspândit este metoda „substituirilor armonice”, când unele acorduri de bază sunt înlocuite cu alte acorduri, care nu au fost prevăzute inițial de către autor. Este cunoscută iscusința lui Bill Evans în aplicarea substituirilor armonice – exemple în acest sens pot fi găsite în studiul lui J. Reilly [16], care conține, în special, analiza mostrelor de armonizare de către pianist a temelor standardelor de jazz. Este, de asemenea, semnificativ stilul armonic al pianistului Art Tatum: J. L. Collier scrie că lui „îi plăcea să înlocuiască acordurile standard, cu care erau deprinși interpreții la instrumente de suflat, cu acorduri noi, neobișnuite. [...] Capacitatea lui Tatum de a armoniza melodia cu succesiunile de acorduri non-standard, fără a denatura linia melodică, îi uimea pe colegi” [15, p. 178].

Creația improvizatorului se bazează pe numeroase modele, tehnici, clișee ce țin de limbaj muzical, care s-au dezvoltat de-a lungul istoriei artei jazzistice și sunt folosite de multe generații de muzicieni. În procesul de improvizare, creatorul-interpret selectează anumite elemente de expresie muzicală, așa-numitele *pattern*-uri (eng. *pattern* – model, șablon) și le combină între ele, creând pe această bază țesătura muzicală a compoziției. „Pattern-urile, scrie M. Tiberian, sunt și parte integrantă a vocabularului improvizatoric, prin aceasta căpătând un rol bine determinat în discurs, prezența lor putând fi ușor semnalată de către orice muzician de jazz instruit” [17, p. 88]. Oricât ar părea de paradoxal, efectul noutății în acest caz depinde de faptul, pe cât de ferm a asimilat muzicianul elementele primare. „Numai cu atingerea automatismului complet în reproducerea lor, – menționează O. Korolev, – este posibilă unirea cu adevărat

liberă – adică fără participarea conștiinței (la nivelul sub-senzorial) – a oricărui elemente între ele. Deoarece numărul combinațiilor posibile este practic infinit, nu este surprinzător faptul că multe dintre acestea create în mod inconștient se dovedesc a fi neașteptate pentru improvizatorul însuși. Așa apare noul” [11, pp. 59-60].

ASPECTE TIPOLOGICE ALE IMPROVIZAȚIEI DE JAZZ

Una dintre problemele abordate în literatura de specialitate este tipologia improvizației de jazz. Astfel, D. Livshits pune la baza tipologiei procesul improvizational (impulsul inițial, direcția, natura și rezultatul acestuia) [10, pp. 12-13] (figura 2).

În afară de aceasta, cercetătorul identifică un șir de tipuri de improvizație stabilite istoric: 1) improvizație pe o temă; 2) improvizație pe un chorus; 3) improvizație pe un mod; 4) improvizație liberă; 5) improvizație pe un stil [10, p. 13].

Mai multe clasificări ale improvizației de jazz aparțin lui Yu. Kinus. Una dintre ele se bazează pe raportul dintre principiile improvizationale și compoziționale într-o operă de jazz. În acest sens, se disting: 1) improvizație; 2) improvizație-compoziție; 3) compoziție-improvizație; 4) compoziție. Această clasificare reflectă, astfel, „mișcarea de la improvizația «pură» (absența totală a fixării scrise) la compoziția «pură» (absența totală a unei baze orale)” [9, pp. 24-25]. Într-un alt caz, cercetătorul construiește o tipologie a improvizației de jazz reieșind din următorii patru factori: „gradul de pregătire a improvizației, numărul de interpreți ai acesteia, baza sa tehnologică și gradul de libertate în acțiunea muzicianului-improvizator” [9, p. 10] (figura 3).

O. Korolev împarte solo-urile improvizationale în patru tipuri, propunând în calitate de criteriu gradul de libertate și pregătire: 1) compus într-un mod rațional, memorat și interpretat în viitor fără a se abate de

Figura 2. Tipologia improvizației jazzistice în viziunea lui D. Livshits.

Figura 3. Tipologia improvizației de jazz după Yu. Kinus.

la textul original (cvasi-improvizație); 2) compus într-un mod rațional, memorat și executat cu unele abateri de la text; 3) având fragmente pregătite care pot fi înlocuite cu altele noi în timpul evoluării; 4) spontan de la început până la sfârșit, fără a utiliza fragmente pregătite [11, p. 59].

Clasificarea originală a improvizatorilor de jazz a fost realizată de A. Kozlov. El împarte toți muzicienii în trei tipuri: 1) cei care creează stiluri, adică propriul lor sistem de gândire, un limbaj pe care nimeni nu l-a mai vorbit (un tip destul de rar); 2) adepții lor care au stăpânit un anumit limbaj și îl utilizează, fie repetând sursa originală, fie reproducând-o în propriul mod (cel mai răspândit tip); 3) improvizatori puri care „creează muzică din mers” fără a stabili noi reguli de limbaj și fără a întemeia ceea ce poate fi numit școală (cel mai rar tip) [18].

Bazându-se pe preferințele de stil ale muzicienilor, M. Williams distinge două tipuri de interpreți de jazz: 1) „improvizatori intuitivi”, personificând rădăcinile afro-americane și utilizând preponderent limbajul blues-ului (L. Armstrong și C. Parker) și 2) „compozitori sintetizatori” apropiați tradiției artistice europene (D. Ellington și T. Monk) [19, p. 5]. V. Syrov îi menționează la primul tip pe J. Coltrane, M. Davis și H. Hancock, iar la al doilea pe J.R. Morton, J. Lewis, C. Mingus și C. Corea [20, p. 5].

IMPROVIZAȚIE ȘI DIALOG

O particularitate elocventă a improvizației de jazz este caracterul ei dialogal. Utilizând o temă ce aparține unui anumit stil, improvizatorul, conștient sau inconștient, participă la un dialog virtual cu personalitatea celui care a creat această temă sau reprezintă stilul corespunzător („dialog condiționat” potrivit lui D. Livshits). Evoluând în cadrul unui ansamblu, interpretul se află într-o interacțiune de competiție cu colegii, iar cântând solo, dialoghează cu sine însuși. În

sfârșit, în procesul evoluărilor publice apare un gen special de dialog – cel cu ascultătorul. Și dacă până acum vorbeam despre raportul în actul de improvizație a funcțiilor compozitorului și interpretului, care reprezintă primele două verigi ale cunoscutei triade „compozitor – interpret – ascultător”, atunci și celei de-a treia verigi a situației comunicative – publicul –, i se atribuie un rol important și chiar unic.

Publicul în domeniul jazzului devine un fel de partener pentru interpret. O manifestare specifică a dialogului dintre interpret și sală este reacția publicului: aplauze, strigăte, exclamații, fluierături în timpul evoluării, fie după finalizarea unui solo reușit, la recunoașterea unei teme sau a unui citat împletit cu iscusință în improvizație. Acest dialog cu publicul, care nu are analogie în muzica academică, creează o atmosferă specială de comunicare directă, fiind o sursă de inspirație pentru un interpret de jazz. În același timp, potrivit lui A. Kozlov, principalul lucru în psihologia comunicării improvizatorului cu publicul este „convingerea interioară a muzicianului că tot ceea ce cântă este minunat. Și este și mai important ca lui însuși să-i placă ceea ce face” [18].

CONCLUZII

1. Improvizația de jazz, ca o categorie aparte a activității muzicale, reprezintă crearea muzicii în procesul de interpretare, precum și rezultatul final al acestei activități.

2. Apărută drept rezultat al unor sinteze etnoculturale, improvizația de jazz a preluat, pe de o parte, spontaneitatea specifică artei tradiționale africane, iar pe de alta – caracterul normativ al muzicii europene. Caracterul spontan al improvizației de jazz este limitat de un șir de factori, în primul rând, de fenomenul compoziției. Factorul principal al compoziției de jazz este forma ce organizează gândirea muzicală a improvizatorului și îl ghidează în cadrul limitelor trasate de tradiție.

3. Improvizația de jazz devine obiect al mai multor clasificări bazate pe diferite criterii. Tipologiile existente demonstrează o mare diversitate în ceea ce privește procesul de improvizare, formele improvizațiilor, precum și tipurile interpreților-improvizatori.

4. Un aspect aparte al improvizației jazzistice constituie fenomenul dialogului ce atribuie jazzului calități comunicative unice, fiind o sursă de atractivitate a acestei arte pentru milioane de melomani din întreaga lume.

BIBLIOGRAFIE

1. Konen V. Tretiy plast. Novye massovye zhanry v muzyke KhKh veka. Moskva: Muzyka, 1994. 160 p.
2. Improvizatsiya. In: Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. Moskva: BSE, 2012. [on-line] <https://slovar.cc/enc/bse/1999163.html> (vizitat la 15.01.2021).
3. Yampol'skiy I. Improvizatsiya. In: Muzykal'naya entsiklopediya. Tom 2. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1974, pp. 508-510.
4. Improvizatsiya. In: Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar'. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1982. 1600 p.
5. Improvisation. In: Harvard Dictionary of Music. [on-line] <https://cutt.ly/djmvVB4> (vizitat la 15.05.2021).
6. Improvisation. In: Collins English Dictionary. Complete & Unabridged 2012. Digital Edition: William Collins Sons & Co. Ltd. 1979, 1986. [on-line] <https://cutt.ly/zjUUIhM> (vizitat la 15.05.2021).
7. Saponov M. Iskustvo improvizatsii: Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya. Moskva: Muzyka, 1982. 77 p.
8. Serdyukov A. Traditsii improvizatsii v sovremennoy akademicheskoy muzykal'noy kul'ture. Avtoref. diss... kand. pedagogicheskikh nauk. Rostov-na-Donu: 2017. 34 p.
9. Kinus Yu. Improvizatsiya i kompozitsiya v dzhaze. Avtoref. diss... kand. iskusstvovedeniya. Rostov-na-Donu, 2006. 31 p.
10. Livshits D. Fenomen improvizatsii v dzhaze. Avtoref. diss... kand. iskusstvov. Nizhniy Novgorod: 2003. 25 p.
11. Korolev O. Kratkiy entsiklopedicheskiy slovar' dzhaza, rok- i pop-muzyki: Terminy i ponyatiya. Moskva: Muzyka, 2006. 168 p.
12. Liebman D. Self Portrait of a Jazz Artist: Musical thoughts and realities. Rottenburg: Advance Music, 1988. 96 p.
13. Konen V. Puti amerikanskoy muzyki. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1977. 447 p.
14. Pereverzev L. Improvizatsiya versus kompozitsiya. Vokal'no-instrumental'nye arkhetypy i cherno-belyy dualizm dzhaza. In: Muzykal'naya akademiya, nr. 1, 1998, pp. 125-133.
15. Kollier Dzh. L. Stanovlenie dzhaza. Moskva: Raduga, 1984. 411 p.
16. Reilly J. The Harmony of Bill Evans. Brooklyn: Uni-chrom LTD, 1992. 60 p.
17. Tiberian M. Tehnica improvizației. Vol. II. București: Tracus Arte, 2010. 126 p.
18. Kozlov A. Nekotorye soobrazheniya otnositel'no iskusstva improvizatsii. [on-line] <https://cutt.ly/FjmPHzu> (vizitat la 05.01.2021).
19. Williams M. The Jazz Tradition : Second Revised Edition. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. 321 p.
20. Syrov V. Evropeyskiy kontekst v dzhaze. In: «Svoe» i «chuzhoe» v evropeyskoy kul'turnoy traditsii : Literatura. Yazyk. Muzyka : Sbornik dokladov uchastnikov nauch. konf. Nizhniy Novgorod: Dekom, 2000, pp. 340-346.

Florentin Leancă. *Ritual*, 2018, u. p., 99 × 99 cm.