



Universitatea
Transilvania
din Braşov

FACULTATEA DE MUZICĂ

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

**JAZZUL ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI ŞI PIANISTULUI
MICHEL PETRUCCIANI**

**Coordonator științific:
Prof.univ.dr. Ignàc Csaba FILIP**

**Doctorand:
BĂLAN Florin**

**BRAŞOV
2023**

Jazzul în viziunea compozitorului și pianistului

Michel Petrucciani

CUPRINSUL REZUMATULUI TEZEI DE DOCTORAT

CUPRINSUL TEZEI DE DOCTORAT.....	3
CUVINTE CHEIE.....	4
INTRODUCERE.....	4
PREZENTARE SINTETICĂ A CAPITOLELOR TEZEI.....	10
CONCLUZII ȘI RECOMANDĂRI FINALE.....	24
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....	25

CAPITOLUL I

EVOLUTIA STILURILOR DE JAZZ DE LA ORIGINI PÂNĂ ÎN SECOLUL XX

CAPITOLUL II

**PORTRET MUZICAL AL COMPOZITORULUI ȘI PIANISTULUI MICHEL
PETRUCCIANI**

CAPITOLUL III

**ELEMENTE COMUNE ÎN INTERPRETAREA ȘI CREAȚIA LUI MICHEL
PETRUCCIANI ȘI A PIANISTILOR DE JAZZ CONTEMPORANI CU EL**

CAPITOLUL IV

**ÎNCOTRO SE ÎNDREAPTĂ JAZZUL SECOLULUI XXI? TENDINȚE, EVOLUȚIE
CONCLUZIE FINALĂ GENERALĂ
BIBLIOGRAFIE**

Jazzul în viziunea compozitorului și pianistului Michel Petrucciani

CUVINTE CHEIE

Jazz, etape evolutive, pianiști, stiluri, armonie, improvizație, linii melodice, frazare, Michel Petrucciani, Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett, comparații stilistice, elemente comune, substituții, inventivitate creativă, evoluții moderne secolul XXI, generația actuală, tendințe generale.

INTRODUCERE

Începând cu primele formații din vechiul New Orleans, de la Duke Ellington la John Coltrane, de la Miles Davis la Chick Corea, jazzul s-a impus încet dar sigur ca fiind unul dintre evenimentele majore ale secolului XX. Prezența fenomenului ca obiect de studiu în cadrul instituțiilor universitare, certifică dovada unui statut de legitimitate, dobândit (poate) un pic târziu, dar care nu suscită absolut nicio controversă. Această recunoaștere unanimă, recentă, nu a permis însă pe deplin construcția unei discipline de învățământ etalată precum alte domenii de învățământ superior.

Lucrarea de față se dorește a fi în același timp una istorică, care parcurge etapele evolutive ale fenomenului jazz, dar și una estetică care prin prisma detaliilor și analizelor amănunțite până la stadiul actual (și nu numai) să incite către aprofundare și asimilare personală. Perpetuarea și înțelegerea acestei arte, a performanței în genere, a acestui segment muzical complex, al cărui viteză evolutivă (uneori) razantă, nu încetează să impresioneze.

Scopul final este acela de a propune instrumentul cu claviatură (pian) spre o reflecție coerentă asupra fenomenului jazz, act care nu necesită o cunoaștere amănunțită în prealabil. Este destinată atât muzicienilor, cât și plasticienilor, amatorilor de artă și a mizei acesteia, celor care caută repere într-un domeniu pe cât de des citat, atât de rar analizat.

Jazzul se naște din confluența a doua culturi, una africană, considerată nativă și spontană și una occidentală, fondată pe idealismul moștenit din Grecia antică, clasică. Așadar „folclorul afro-american izvorât în New Orleans” la începutul secolului XX, se

impune și se universalizează sub denumirea de cultură artistică-jazz, grație apariției mijloacelor tehnice noi.

Studiul tezei vizează și sistematizează primordial definiția unui fenomen muzical marcat de deportarea masivă a sclavilor africani, ale cărui calități native ar fi sunetul și ritmul. Dacă preistoria este în esență una africană, parcursul fenomenului este unul pur american, desfășurat între New Orleans și marile metropole americane de pe coasta de vest sau de est a continentului nord american, care asistă de-a lungul anilor la nașterea blues-ului *big-band*-urilor, *bebop*-ului și spre final a *free-jazz*-ului. Astfel, mesajul care se desprinde prin simplitatea și originalitatea sa, reprezintă o reflecție adâncă asupra locului de baștină al jazzului, o referință estetică a secolului XX.

Muzică urbană într-o permanentă căutare a spontaneității, strigăt înăbușit al poporului american de culoare, act de rezistență, jazzul reprezintă fără echivoc trecerea obligatorie către momentul meditativ asupra artei moderne.

MOTIVAȚIA CERCETĂRII

Așa cum am amintit în introducere, speranța personală prin alegerea geniului Michel Petrucciani ca figură centrală a tezei, analizele melódico-rítmică și armonice ale temelor și improvizațiilor sale, să constituie realizarea accederii către o conturare, sistematizare modernă, referitor la conceptul componistico-improvizatoric jazzistic.

Având în vedere că actual, nu se conturează nici un trend nou în lumea jazzului, nici un instrumentist posesor al ideii „sclipitoare”, premergătoare unui stil, maniere noi, intentionez (măcar) realizarea unei retrospective ample până *dato*, referitor la materia jazz-piano.

Pentru un următor pas/lucrare îmi pot imagina o sistematizare algorítmică a tipologiei improvizatorice moderne, exprimarea artistică a elementelor tipice stilurilor anterioare, compilarea acestora cu cele noi, sau (doar) simpla ordonare a celor noi în funcție de contextul armonic, ritmic, sau melodic.

Jazzul este un atribut inerent al libertății. La nivel muzical, libertatea se manifestă în improvizație; astfel muzicienii de jazz sunt, îndeobște, personalități cu un spirit de libertate foarte

pregnant. Să nu uităm că jazzul vine din *Black Culture*, experiență care a avut mereu o așa-zisă problemă cu libertatea în sine.

Anterior, în România anilor 1965-1989, muzica de jazz era o supapă, un fel de dizidență culturală, care era amplificată de lipsa altor alternative. După revoluție în momentul în care s-au produs remanierele în societatea românească, începând cu anii 1990, s-a stabilit o altă ierarhie a valorilor, în care jazzul nu și-a mai găsit succesul de masă anterior. Acest fenomen se extinde și la celelalte forme de cultură: teatrul, literatura, pictura, sculptura, în general toate artele, nu au mai cooptat în jurul lor aceleași cercuri de amatori sau specialiști, de critici și astfel, totul s-a deteriorat la nivelul audienței de masă.

Toate ființele umane au de la natură un dar pe care trebuie, mai întâi, să îl descopere, să îl recunoască și să-l accepte. Apoi, individual, fiecare trebuie să caute modalități de a-l perfecționa, prelucra, finisa, de a-l canaliza spre o finalitate care să-i garanteze perentatea: stadiul continuității, transmiterii, mai departe, a acumulărilor în planul experienței și cunoașterii.

Personal, căutându-mi propria viziune de ansamblu asupra muzicii și întâlnindu-mă cu diferiți muzicieni, din diverse colțuri ale lumii, interpretând împreună cu aceștia, am schimbat ulterior idei și impresii, elemente de real câștig în clarificarea propriilor mele concepții. A urmat, inevitabil, studiul individual, perseverența, onestitatea profesională, cunoașterea de sine. Nu este (poate..) neglijabilă prezența și aportul unor ghizi spirituali, cu ajutorul cărora ne putem îndrepta spre ținta finală.

Voi încerca să răspund, într-o viziune, convingere proprie, la întrebarea:

Ce este important, ce este, de fapt, atât de atrăgător în jazz?

Aspectul creativității, al libertății și, de ce nu, al regăsirii spirituale !

Așa cum spunea unul dintre veteranii muzicii românești de jazz, contrabasistul, pianistul, compozitorul, conducătorul de formație, Johnny Răducanu, „improvizația este fundamentul muncii oricărui interpret de jazz”.

Înainte de toate, consider că trebuie să-ți dobândești discernământul, capacitatea de pătrundere și apreciere a datelor la justa valoare. Această abilitate se dezvoltă printr-un proces de cizelare muzicală permanentă, nicidecum la modul empiric, ci doar prin metode științifice. Marea calitate a interpreților (instrumentiști sau vocaliști) de jazz, constă în faptul că, deși au notații

sumare (melodice sau doar cifraj armonic), sunt ghidați de intuiția și fantezia muzicală proprie. De fapt, natura jazzului, premiza funcționalității acestui complex de elemente are loc doar după ani de studiu amănunțit, de teorie și analiză muzicală a diferitelor stiluri interpretative implicit interpreți.

Concluzie/observație:

Aceste studii nu înlocuiesc sub nicio formă spontaneitatea și libertatea necesară exprimării muzicale !

Chiar și în învățământul superior în străinătate, nu se predau literalmente maniere interpretative tipice, ci ele doar se analizează, se discută. Instituțiile de profil ajută doar la însușirea noțiunilor, iar mai târziu, într-o fază următoare, la găsirea căilor de materializare a aptitudinilor dobândite: prin realizarea corectă și sigură a cont(r)actelor necesare cu/ de către agențiile de impresariere, case de discuri etc., în vederea integrării muzicienilor în viața și industria muzicală.

OBIECTIVELE CERCETĂRII

Ca obiectiv de bază al cercetării îmi imaginez finalitatea unei lucrări concise, ample, detaliate, care poate servi ca izvor de informații, sau ca punct de plecare pentru o altă lucrare amplă comparativă, reprezentând studiul cercetării intensive referitor la fenomenul jazz.

Datele culese și canalizate în lucrare redau o perioadă evolutivă jazzistică lungă, incluzând toate transformările aferente survenite de-a lungul timpului.

Pentru cei care doresc aprofundarea ultimului capitol al lucrării le ofer surpriza de a savura transcripțiile (în regie proprie) unor pianiști actuali, genii ai instrumentelor cu claviaturi, etalați cu desăvârșire în lumea jazzistică universală. Consider acest amănunt o necesitate, un aport propriu constitutiv consolidării, asimilării analizelor efectuate, un îndemn către o (nouă) provocare personală a creativității artistice.

Michel Petrucciani a fost unul dintre pianiștii, interpreții de jazz care m-a influențat de la început. În timp, aprofundând imprimările sale, reușind să descopăr, maniera sa interpretativă, (paradoxal) presărată atât cu elemente din școala jazzului european (imprimari împreună cu Stephane Grapelli, Manhu Roché, dr.Yves Clauzell, Aldo Romano), precum și cele ale școlii americane,

ornamentată cu elementele stilistice interpretative (*lickuri*) caracteristice pianiştilor precum Oscar Peterson, Chick Corea, Keith Jarrett, Bill Evans, McCoy Tyner, etc.

Scopul acestei cercetări, reprezintă o provocare muzicală în reuşita personală, de a identifica, analiza, sintetiza, cât mai multe din elementele de bază, din multitudinea de aspecte *know-how*, întruchipate de un singur interpret (Michel Petrucciani), compararea esenţei valorice cu cea a pianistilor contemporani cu el, apoi ca un ultim capitol al lucrării, sintetizarea tendinţelor, caracteristicilor de bază ale instrumentistilor din ultimii 10 ani cu motto-ul „**Încotro se îndreaptă jazzul secolului al XXI-lea**”... ?

Consider că astfel, lucrarea depăşeşte în forma finală intenţia anterioară de a trata doar creaţia geniului pianistic al lui Michel Petrucciani (ceea ce fără echivoc, constituie o temă demnă de analiză în cadrul unei lucrări doctorale).

Prin ataşarea , realizarea ultimului capitol (al IV/lea), *lucrarea se transformă într-o sinteză vastă, detaliată, a ultimilor 120 de ani de evoluţie a gândirii jazzistice*, (începând cu anii 1900, până dato) !

Contribuţia personală adusă în vederea realizării proiectului, constă ca un prim pas în alegerea pieselor reprezentative supunerii analitice! Transcrierea pieselor, cu precădere a celor din ultima perioadă (capitolele III şi IV), unde rar se găsesc modalităţi de preluare a informaţiei, unele dintre posibilităţi fiind redade foarte sumar, sau incorecte ! În esenţă, nerelevante şi cu siguranţă inutilizabile pentru o sistematizare clară, cu grad academic, bazată şi exprimată (cu şi) prin legile, teoriile fundamentale conceptului tonal-funcţional, sau, ulterior, derivate din acesta.

Desigur, de aici ia fiinţă prima întrebare, la care voi încerca să răspund, care concentrează scopul demersului propriu:

Posedând o multitudine de abilităţi cumulativ-interpretative, Michel Petrucciani a avut (totuşi), sau nu, un stil, o manieră proprie, uşor de recunoscut chiar după câteva măsuri, aşa cum se întâmplă, de obicei, la majoritatea interpreţilor consacraţi?

METODOLOGIA LUCRĂRII

Metodologia folosită în lucrare este bazată preponderent pe armonia tonal-funcţională sau legile muzicii bazate pe relaţiile teoriei clasice.

Cercetarea proprie realizată la nivel teoretic se bazează, în principiu, pe următoarele metode de lucru:

- prelucrare și sistematizare a informațiilor existente;
- analiză;
- experiment practic-interpretativ.

La nivel practico-interpretativ, se pot delimita câteva strategii inevitabile pentru progresul profesional al muzicienilor-interpreți de jazz:

- memorarea liniei melodice, a unei piese muzicale prin analiza intervalică a acesteia față de bas (ca exercițiu, transpoziția în întregime a acesteia);
- analiza amănunțită a contrapunctului între părți (ex. dintre bas și linia melodică);
- ascultarea cu atenție a solo-urilor realizate pe scheletul armonic al pieselor respective, mai ales a interpreților consacrați, apoi analiza elementelor muzicale învățate și descoperite, de care interpretul face uz pe parcursul discursului muzical;
- analiza critică a propriei improvizații redată audio după imprimare.
- relația între text și expresivitatea liniei melodice;
- analiza pe verticală a acordurilor unei piese, a treptelor principale (trisonuri în diferite constelații structurale, acorduri de septimă) a extensiilor (acorduri cu nonă, acorduri turn cu undecimă și terțiadecimă) și ale acordurilor alterate (cu secundă, cvintă, septimă, nonă micșorată), tensiunile rezultate, precum și rezolvările imediate ale acestora, după principiul: prea mult contrast creează confuzie, formule identice în exces creează monotonie.
- memorarea relațiilor, a înlănțuirilor armonice existente, în diferite relații funcționale (ex: II-VI, III-VI, IV-V-I-II etc.) aspect care ajută la realizarea facilă a transpozițiilor, în cazul în care se lucrează cu instrumentiști suflători (în special saxofoniști).

Rezultate anticipate

Concluziile care vor ajuta sintetizarea răspunsurilor posibile, pornesc de la formulare unei alte întrebări premergătoare, fundamentale :

Cum putem înțelege muzica lui Michel Petrucciani?

Pentru a răspunde la această întrebare, se pot decela trei paliere caracteristice:

1. Maniera interpretativă: Cum se poate obține un sunet à la Petrucciani?
2. Influențele interpretative care l-au format, marcat, modelat în evoluția sa muzicală.
3. Analiza stilistică comparativă a unor lucrări standard de jazz, axate pe relevanța expresivității, gândirii, fanteziei în creativitatea muzicală.

Concluzie

Activitatea interpretativă și componistică a lui Michel Petrucciani este, cu siguranță, una demnă de cea a unui muzician de elită mondială, care se poate mândri cu o multitudine de valențe și aptitudini interpretative greu de egalat.

În teza de cercetare doctorală îmi propun să sistematizez, cât de mult posibil din multitudinea acestor caracteristici de excepție, ale creației artistice și interpretative geniului Michel Petrucciani, „omul de pe altă planetă”, cum a mai fost numit, sau cel pe care fostul președinte al Franței, Lionel Jospin , l-a desemnat cu ordinul de *citățean de onoare al națiunii franceze*

CAPITOLUL I

JAZZUL, IPOSTAZE EVOLUTIVE

Jazzul, începe odată cu momentul în care africanii au fost aduși ca și sclavi pe plantațiile Americii de Nord, unde au fost obligați să își însușească într-un timp scurt un limbaj nou și, implicit, acomodarea la o nouă cultură, la o altă lume.

Liantul între africani – a căror origine este, totuși, diferită datorită multitudinii de formațiuni tribale și a amplasamentului geografic pe continentul african – a fost muzica, ca o expresie a eliberării psihice și a comuniunii spirituale. Expresia vocală melodică este una relativ simplă, în schimb, mesajul rezultat, are la bază forma de protest, de critică socială, de nemulțumire.

Se detașează, treptat, diferite forme de exprimare artistică, *spirituals*¹ fiind una dintre cele mai răspândite. Astfel, conținutul se bazează pe viața de zi cu zi a sclavilor, emițând mesaje ce îndemneau la revoltă, dezideratul de eliberare fiind primordial.

Faptul că națiunea americană este formată dintr-o simbioză, în fază incipientă, a multor comunități stabilite pe continent, a dus inevitabil și la modelarea muzicii tipic africane. Mulți dintre sclavii afro-americani au preluat influențe muzicale europene, muzică caracterizată prin originalitate, identitate, prin delimitarea geografică, modalitate de execuție, instrumente folosite etc. Elemente ale muzicii² scoțiene, irlandeze le întâlnim mai târziu în zona Appalachia (Virginia) a Americii, ale muzicii englezești în zonele apropiate țărmului oceanului, ale muzicii spaniole în zona Florida și mai târziu în Mexic, ale muzicii franceze în New Orleans, ale muzicii olandeze în zona New York, ale muzicii germane în zona Pennsylvania.

STILURI, EVOLUȚIE

RAGTIME, stil care reprezintă prima formă a jazzului timpuriu, reușește să combine în deplinătate vocabularul muzical și tehnica interpretativă, devenind o formă muzicală uzuală, folosită de către afro-americani, deseori în cadrul evenimentelor religioase, precum un element secular al expresiei muzicale.

Spre deosebire de *spiritual*, *ragtime*-ul este conceput ca suport acustic muzical, asimilat pe durata relaxării sclavilor de pe plantațiile din sudul Americii, sau ca muzica celor care interpretau prin taverne, cârciumi sau alte locații cu muzică ambientală, sau unde se practicau diferite activități sociale ale vremii.

¹ Hildred Roach, *Black American Music; Past and Present*, Boston, Crescendo Co., 1973, p. 9.

² Andre Hodier, *Jazz, Its Evolution and Essence*, New York, Groves Press, 1956, p. 117.

Ca și caracteristici de bază, *ragtime*-ul se remarcă prin maniera preponderent ritmică, de multe ori percusivă, a stilului interpretativ, transpunerea la mâna dreaptă a manierei interpretative a instrumentelor de suflat pe claviatură fiind una dintre ideile de bază. Aceasta este completată de mâna stângă prin așa zisul *basic beat*, mișcare de bază în vederea realizării balansului între bas și armonie.

În lucrările lui Scott Joplin, (*Original Rags*), se observă apariția repetitivă a unor formule, acestea reprezentând celula ritmică de bază a ritmului cubanez *habanera*, prezentă și în muzica argentiniană, în *merengue*-ul dominican sau în alte tipare ritmice ale muzicii latine. În aceste condiții, asimilarea ritmurilor latine, deosebit de apropiate pulsațiilor ritmice africane, nu a constituit un impediment.

BLUES BOOGIE. *Blues*-ul, în fază incipientă, a fost un idiom vocal, format din multe surse diferite de manifestare a muzicii afro-americane, ale muncitorilor de pe plantațiile din sudul Americii. Odată cu amploarea luată prin interacțiunea muzicală, *blues*-ul, ca și *ragtime*-ul, devine un alt stil, următor, al jazzului.

Blues-ul, în schimb, deși este bazat tot pe elementele și concepția muzicală africană, se pare că (totuși) nu a abuzat de aceste elemente, dorința de etalare a unui stil nou fiind primordială. Este considerat ca simbol al creației afro-americane pentru populația de culoare a continentului american. Faptul că ulterior nu a fost exploatat comercial de către muzicienii albi, a făcut ca *blues*-ul să se dezvolte într-o direcție proprie fără intervenții, influențe sau restricții aplicate. La fel ca și *ragtime*-ul este o muzică de consum.

Lirica pieselor *spirituals* era una care exprima spiritul comunității, a sufletelor pereche aflate într-o societate scindată, în *blues*, în schimb, se face referire la realitatea dezolantă dintr-o perspectivă individuală. *Blues*-ul redă expresia concretă a identității afro-americane, oglindind propria viziune despre univers, societate și drepturi umane.

Ca și caracteristică elementară, se evidențiază formulele repetitive ale liniei basului.

Basul este reprezentat în construcția sa de următoarele elemente importante muzicale:

- Pulsația ritmică este stabilă și susținută.
- Paralel, formează și susține suportul armonic, indiferent de evoluția melodicoarmonică a mâinii drepte, prin formule tipice stilului sau orice alte fraze muzicale alese.
- Realizarea suportului armonic se datorează notelor ce constituie acordurile de bază, care sunt atribuite suplimentar formulelor, liniei basului.

RAGTIME STRIDE. Prin includerea în repertoriu a pieselor populare americane, din muzica clasică, din diferite show-uri sau piese standard ale stilului *blues*, stilul *ragtime-stride* ajunge la noi dimensiuni. Fantezia orchestrațiilor, a interpretării, prin transpunerea, imitarea manierei interpretative a instrumentelor din alamă (trombonul, trompeta sau tuba) pe claviaturi, sunt hotărâtoare.

Stilul se caracterizează printr-o interpretare instrumentală la tempouri foarte mari, a pieselor proprii, sau standard ale stilului, acompaniamentul liniei de bas fiind, deseori, o linie întreruptă, ceea ce conferă pieselor o dinamică deosebită, o tensiune artistică creată individual, de fiecare instrumentist, prin veleitățile tehnice dobândite.

- *Ragtime-stride* dezvoltă multe elemente stilistice concepute de generații anterioare, de compozitori și instrumentiști ai stilului, bazate pe pulsația măsurii de 4/4, măsură fundamentală, de asemenea, stilului *swing*, dar, suplimentar, cu linii melodice ample ca și desfășurare temporală, cu extensii armonice, sunete adăugate precum nona sau terțdecima.
- Compozitori consacrați, precum George Gershwin sau Hoagy Carmichael au fost influențați în lucrările lor de acest stil. În general, compozitorii și instrumentiștii stilului jazz au dezvoltat și modelat acest fenomen prin viziunea, creativitatea și exprimarea lor artistică.

BLUES URBAN. Stilul *blues*,³ este stilul care vorbește despre și pentru populația de culoare afro-americană. Odată cu fenomenul de migrație afro-americană către orașele mari ale continentului american, la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, muzica stilului devine tot mai agreată și savurată.

- *Blues*-ul preia, astfel, funcții sociale noi și însumează acea atitudine urbană a audienței formate din afro-americani. Devine, totodată, muzică de dans, de atmosferă, de relaxare, de petrecere în grup, acel element de neînlocuit în viața de zi cu zi, exprimând, în același timp și nostalgia de *down home*, sentimentul de apartenență, de tradiție, de identitate umană.
- *Urban blues*-ul⁴ este, la rândul său, diferit, prin formare și evoluție. Astfel, în statele din sud ale Americii, iau naștere diferite stiluri de *urban blues* care pot fi clar delimitate zonal. Stilul *Mississippi* este clasificat ca fiind unul greoi, bogat în melisme și inflexiuni, cu o intensitate dură, diametral opus

³ Paul Oliver, *The Story of The Blues*, New York, Chilton Book & Co., 1969, p. 66-84.

⁴ Ross Russell, *Jazz Styles in Kansas City and the Southwest*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 33.

stilului *Texas*, unde execuția, acompaniamentul se rezumă la chitara cu o coardă, fiind, aici, vorba de o tehnică instrumentală desăvârșită și nicidecum de o varietate armonică. Un alt stil remarcabil, este *Kansas City*, care, prin componența bogată a formațiilor (deseori din 8, 9 membri instrumentiști), au reformat și restructurat forma de *blues*, care, la începutul anilor 1940 funcționa ca muzică de dans.

SWING PRE-BOP. *Swing*-ul interpretat la pian, prefațează o mică schimbare, datorită faptului că pianul a fost integrat în cadrul big-bandurilor, totuși, ca instrument important, având, însă, sporadic, un rol primordial, prin redarea temei sau a momentului improvizatoric.

- Prin activitatea sa de orchestrator, aranjor, instrumentist, Duke Ellington¹⁴ reușește să influențeze muzical, mai târziu, pianiști precum Billy Strayhorn, Thelonius Monk, Erroll Garner sau Randy Weston. Elemente din aranjamentele sale (precum inovațiile armonice de acorduri cu sunete adăugate de nonă mărită, undecimă micșorată sau acordurile minore de septimă), vor fi preluate, extinse și reintegrate în contextul muzical, făcând dovada faptului că acestea au funcționat în contextul jazzului contemporan, în etapele următoare de dezvoltare.
- Apariția și, mai ales, importanța bateristului⁵ în cadrul formațiilor, pulsația de pătrimi a tobei mari însoțită de liniile basului (de asemenea, în formule de pătrimi), așadar, dublarea pătrimilor pe măsură, implementarea ritmico-armonică sofisticată a chitarei, toate duc la cristalizarea unui stil nou, destul de dificil de gestionat muzical.

BEBOP. Stilul *bebop*,⁶ se cristalizează după anii '40, fiind rezultatul a multor ani de experiențe colective și individuale a multor muzicieni din diferite colțuri ale continentului american.

Viziunea lărgită asupra jazzului, prin abordarea modernă a aspectelor melodice, armonice și ritmice, aplicarea în practică a intervalelor de nonă și terțdecimă împreună cu alte intervale neuzuale muzical, note de trecere, sau poliritmii, întregesc imaginea stadiului muzical atins.

- Thelonius Monk, împreună cu Dizzie Gillespie, Charlie Parker și Kenny Clarke sunt considerați a fi reprezentanți fideli ai stilului. Aprofundând analiza melodică a liniilor *bebop*, se observă o organizare armonică a frazelor, indiferent dacă aceasta este formată din câteva sunete sau mai multe măsuri,

⁵ George Simon, *The Big Bands*, New York, McMillan Co., 1967, p. 177-192.

⁶ Leonard Feather, *Inside Bebop*, New York, J.J. Robbins & Son 1949, p. 69-141.

corelarea armonică este definitivă. Accentuarea ritmică atipică este prezentă, prin definiție, adevăratul scop al sincopării este dezvoltarea pulsației ritmice, conceptul ritmic fiind corelat liniei melodice.

- Aceștia au fost primii muzicieni care au introdus *lead sheet*-ul, partitură unde era stipulată sumar doar linia melodică și fundalul armonic sub forma acordurilor cifrate, libertatea și creativitatea improvizatorică fiind, din nou, relevante pentru evoluția și perpetuarea stilului.

Modalitatea nouă de elaborare a pieselor, combina astfel elemente precum poliritmia, politonalitatea, diversitatea armonică, funcționând ca stimulent creativ activ în rândul instrumentiștilor.

- Stilul *bebop* este considerat a fi stilul care a făcut tranziția logică între jazzul clasic din „trecut” și jazzul modern din „viitor”.

COOL. Apariția unor muzicieni care treptat, s-au distanțat de maniera *bebop* în vederea elaborării unui nou stil, a unei viziuni noi muzicale, duce la remodelarea ritmurilor anilor '30 ale lui Lester Young sau cele din începutul anilor '40 ale lui Charlie Parker, deocamdată, însă, fără o accentuare a timpilor secundari sau apariția poliritmiilor.

Melodia stilului *cool*, datorită interpretării sensibile, este mult mai ușor de urmărit, forma de contrapunct și spontaneitatea polifonică fiind elementele care sunt în ascensiune.

Dorința unanimă de reducere a vitezei pieselor, în stilul *cool* face ca aspectul ritmic să se situeze în plan secundar, aspectul melodic și armonic fiind, acum, predominante.

Prin evoluția muzicală a instrumentiștilor în cadrul instituțiilor de specialitate, se constată apariția elementelor care denotă un jazz structurat, bazat, de multe ori, pe forma de *sonată*, *concerto grosso* etc. Se prefățează intenția de implementare a timbrelor sonore, a structurilor orchestrale ale muzicii clasice, prin Igor Stravinski sau Darius Milhaud.

Maniera interpretativă pianistică suferă, la rândul ei, câteva modificări, prin apariția legatoului sau a pedalei, care înlocuiesc maniera ritmic-percusivă, înlesnind posibilitatea unei interpretări creative, fără a reduce substanța muzicală caracteristică stilului.

FUNKY, HARD, BOP, 3RD STREAM

- Stilul *hard bop* reprezintă o întoarcere în timp la stilul *bop*, de această dată mai incisiv ritmic, melodic, ritmic.
- Stilul *progressive jazz* reprezintă o extensie combinativă între *bebop* și *cool*, cu o densitate sonoră multiplă, cu un suport ritmic format din măsuri compuse eterogene, 5/4 , 7/4 sau 9/8.
- Stilul *funky* reprezintă o reeditare a stilului *blues* și *gospel*, adaptate stilistic, armonic și melodic la cerințele vremii.
- Stilul *the third stream* reprezintă tentativa de organizare materială jazzistică folosind tehnica muzicii clasice sau contemporane europene. (*first stream* se referă la muzica clasică europeană, *the second stream* se referă la muzica de jazz în ansamblu, iar titulatura de *the third stream* reprezintă fuziunea primelor două).

*Progressive jazz*⁷ derivă din *bebop* și *cool*, stiluri care au lăsat loc experimentelor muzicale prin implementarea măsurilor ternare sau eterogene, 3/4, 5/4, 7/4, 9/8, o varietate a aranjamentelor orchestrale, cu un metru muzical diferit realizate de către Max Roach sau Dave Brubeck.

În concluzie, *hard bop*, *progressive jazz*, *funky jazz* sau *the third stream* sunt curente muzicale, care au funcționat împreună în aceeași perioadă a anilor '50, fiecare având atât puncte forte cât și deficiențe, fiecare contribuind, însă, de sine stătător, cu elemente noi la evoluția jazzului.

MODAL ELECTRONIC

Libertatea asocierii timbrilor sonore, a sunetelor, a frazelor muzicale, a formulelor melodico-ritmice poate duce la o unitate structurală sau invers, la haos necontrolat.

Jazzul este caracterizat prin două aspecte:

- Intern: structurare tradițional jazzistică, organizare tonală bazată (și acceptată anterior) pe conceptul armonico-melodic.
- Extern: forma liberă (*free*), atonalitate, poliritmie, sonoritate deseori abstractă, bazată pe improvizația spontană colectivă.

Pianiști precum Bill Evans sau Thelonious Monk, sunt cei care au explorat continuu resursele noi, muzicale. Chiar și o piesă de factură lirică, poate fi interpretată într-un mod marcant, emoțional, presărat cu solouri dinamice de mare rafinament, viziunea

⁷ Ben Sidran, *Black Talk*, New York, Holt Rinehart & Winston, 1971, p. 232.

muzicală fiind explicată detaliat, de către George Russel⁸, mai târziu, aceleași viziuni conceptuale fiind regăsite la giganți instrumentiști, precum Miles Davis sau John Coltrane.

- forma neregulată, fragmentată a construcțiilor frazelor;
- intenția de a evita un contur melodic clar, ușor de reținut;
- implementarea elementelor ritmice latine;
- acordurile suprapuse, bi/politonale;
- disonanțe nerezolvate.

CAPITOLUL II

- Michel Petrucciani stăpânește aproape în totalitate maniera interpretativă dificilă a lui Oscar Peterson (ajuns la apogeul, maturitatea carierei interpretative), deja în jurul vârstei de 12 sau 13 ani, aspect care (cred că) nu trebuie neglijat.
- Suplimentar, ca un bonus, elementele definitorii ale stilului *bebop* sunt ingenios implementate și exploatare cu măiestrie în momentele sale improvizatorice.
- Maniera clasică desăvârșită, asimilată anterior, face ca melomanii să îl venereze indiferent de gradul de educație muzicală asimilat de către aceștia.

ELEMENTE STILISTICE

DINAMICA, APOGIATURI. De obicei în execuția unei fraze descendente se observă în maniera interpretativă a lui Michel Petrucciani apariția apogiaturilor care anticipează nota următoare.

⁸ George Russell, *The Lydian Concepts of Tonal Organisation*, New York, Concept Publishing Co., 1953, p. 59-122.

NOTE ADAUGATE INTERVALE. Oscar Peterson a fost cel care a excelat pe deplin în utilizarea acestei tehnici interpretative. Comparativ, Michel Petrucciani abordează la rândul lui, o manieră proprie de execuție, foarte apropiată de cea a lui Oscar Peterson, oarecum identică, plină de vigoare și bazată pe o tehnică, articulație interpretativă desăvârșită.

MOTIVE, CELULE. Motivul repetat este de asemenea o particularitate interpretativă, improvizatorică a lui Michel Petrucciani, tehnică folosită deseori, mai ales în conjunctura diversității armonice, (așadar) contrar fenomenului procedurii de pedală, unde nota basului (de multe ori fundamentala) conferă o imagine acustică statică.

NOTE REPETATE. Similar motivelor repetate, notele repetate reprezintă încă o caracteristică des întâlnită în exprimarea interpretativă a pianistului Michel Petrucciani. Acestea, la fel, contribuie la creșterea, acumularea tensiunii frazei muzicale, duc către acea **acumulare melodică**⁹, un *climax* (punct maxim al tensiunii muzicale) după care se reduce intensitatea, revenind la discursul cu o frazare medie, sau chiar una scăzută.

TIPOLOGIA, TIPAR MELODIC. La o abordare a varietății repertoriului lui Michel Petrucciani, se conturează o tipologie melodică deseori întâlnită în exprimarea improvizatorică. Această particularitate este specifică tuturor instrumentiștilor de jazz consacrați, fiecare având un stil propriu de exprimare, inconfundabil și concis. Comparând spre exemplu stilul lui Thelonius Monk „sculptor al liniștii“, un stil foarte bine conceput, cântărit și gândit în prealabil, la cealaltă extremă s-ar situa saxofonistul Charlie Parker prin improvizațiile sale fulminante în stil *bop* sau *hard bop* unde discontinuitatea ritmică și atonalitatea sunt susținute de o tehnică instrumentală debordantă. Saxofonistul Stan Getz, prin eleganța, frazarea, exprimarea sa melodică, spre exemplu, s-ar situa în zona mediană, unde jazzul este savurat pe deplin de către masele de melomani sau cunoscători.

ARPEGII, GAME. Element distinctiv, des folosit în exprimarea discursului muzical jazzistic implementarea gamelor, a scărilor, a arpegiilor, a modurilor, ceea ce denotă o aprofundare și o asimilare temeinică a bazelor armonice jazzistice contemporane.

PATTERN BEBOP. Noțiunea de *pattern*¹⁰ (în limba engleză =mostra) ca fiind un element des aprofundat de către instrumentiști, compozitori, reprezentat printr-o structură ritmico-melodică repetitivă. Într-o fază incipientă, aceasta a fost folosită îndeosebi în cadrul instrumentelor de percuție pentru sistematizarea execuției și redării ritmice structurate.

⁹ Termen preluat din domeniul jazzistic-vezi Romeo Cozma, *Universul jazzului, op.cit.p.79.*

¹⁰ Christinne Ammer, *The Facts on File Dictionary of Music*, Facts on File, Inc, New York, 2004, p379 .

În creația lui Michel Petrucciani (în general a instrumentiștilor de jazz) aceste *pattern-uri* se regăsesc fără excepție în limbajul, exprimarea improvizatorică a tuturor instrumentiștilor ce practică stilul *bop*, sau alte stiluri consacrate de-a lungul anilor. Micile variații, abreviații, sau adăugiri consolidează personalitatea instrumentistului care își va etala într-un final amprenta personală în evoluția și elaborarea improvizatorică.¹¹

RITMUL. Perioada îndelungă în care a performat la baterie (la fel ca și Chick Corea și mulți alți pianiști consacrați) în așa zisa „orchestră-familie“, împreună cu tatăl sau Antoine la chitară, fratele mijlociu Louis la contrabas, iar fratele cel mare Phillipe la pian, au fost de bun augur în evoluția, ascensiunea experimentală muzicală.

Ritmul, prin natura sa, reprezintă componenta esențială care însoțește și susține jazzul. Argumentul precum că jazzul, este catalogat ca fiind o muzică sincopată, face ca importanța acestuia să devină una cu totul alta. La începuturile jazzului (stilurile *Dixieland*, *New Orleans*) acest element era preluat și redat de către trombon, mai târziu de instrumentele de percuție (în cadrul *Big Band*-urile conduse de Duke Ellington), astfel scindarea secției melodice de cea ritmică sau invers, fiind inevitabilă în timp. Între ritm și melodie se crează acea stare de tensiune precum în *swing*, altelei însă ele se contopesc într-un flux continuu, precum în stilul *free jazz*.

MANA STANGA RITMICITATE DISTRIBUTII Analizând discografia lui Michel Petrucciani se remarcă o stabilitate și o precizie în maniera acompaniamentală, proceduri ale „școlii vechi“ (începutul anilor 1900), precum și cea a perioadei *blues*-ului (a anilor 40), cu extensiile armonice amintite anterior, dar și cele de tip modal, (tipice anilor '60) sunt de asemenea de regăsit, toate acestea strălucind datorită execuțiilor impecabile. Astfel, imaginea pianistului de jazz complet din punct de vedere al asimilării și redării cunoștințelor referitor la stilurile anterioare, este încet conturată. Devine, astfel unul dintre promotorii jazzului universal, al jazzului (devenit datorită lui, unul) fără granițe, fără delimitare continentală, fără origini sau obârșii.

CAPITOLUL III

GENERALITATI CONCEPTUALE JAZZISTICE

¹¹ Francis Dreyfus, *Michel Petrucciani Composition Originales*, Editions Musicales Françaises, Publications I.D.Music, Paris, 1993, pp.30-38.

Pentru transpunerea unei piese indiferent de factura sau proveniența ei într-o manieră jazzistică, se impune tratarea în primul rând a următoarelor aspecte:

- problema armonică (a rezolvărilor, a substituțiilor, a distribuției vocilor, răsturnărilor, cadențelor);
- problema melodică, problemă care rămânând (oarecum) intactă în expoziție și repriză, prin momentul improvizatoric respectiv gradația acestuia, constituie o nouă treaptă creativă;
- problema ritmică (prin implementarea în speță a pulsației *swing* tipică stilului, precum și a altor ritmuri sau combinații ritmice).

ARMONIA

O primă etapă în fazei creației artistice se conturează prin procesul analitic și apoi elaborant al liniei basului. De-a lungul anilor prin studiile făcute, s-a dovedit că la baza gândirii jazzistice se află principiul ciclului cvintelor și gama cromatică, treptele acestora reprezentând fundalul armonic prin mișcările ascendente, descendente, sau în mers treptat ale liniei basului. „Conceptul lidian“, descris de George Russel,¹² are la bază același concept al succesiunii ciclului cvintelor, diferența constând de această dată în înșiruirea cvintelor perfecte. Conceptul, aprofundează acea gândirea complexă pe verticală, protagoniștii erei *bebop* imediat după anii '40, (instrumentiști precum Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk sau Bud Powell) fiind, de fapt, promotorii acestei transformări fundamentale a jazzului. Acest fenomen culminează în anii '80 prin apariția jazzului modal.

LINIA MELODICA IMPROVIZATORICA

Odată cu stabilirea scheletului armonic și a tempoului, se va elabora desfășurarea liniei melodice – improvizatorice care este de obicei formată din sunete adiacente, scări, sunete alternative și arpegii, construcția arpeggiilor fiind evident determinată de structura armonică.

RITMUL

O structurare grafică de ansamblu simplă, dar eficientă a acestui element constituitiv în corelare cu maniera interpretativă a mâinii stângi și a mâinii drepte, ar arăta după cum urmează:

¹² George Russel, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, 4th ed., Brookline Massachusetts, Concept Publishing Company, 2001, pp 23-25.

HERBIE HANCOCK

Pianistul Herbie Hancock¹³ definește o formă avansată a bluesului, în continuare cu structura metrică standard de 12 măsuri, dar evoluată armonic prin apariția dominantelor duble sau cadențelor modale I-VI (alt)-ii-V, considerate ca fiind un *turnaround* extins, elaborat. Același consacrat instrumentist (Herbie Hancock), expune o variantă uzuală a dispunerii jazzistice a vocilor, în cadrul aceleiași maniere stilistice prin încadrarea septimei (suplimentar și a nonei, sunet adăugat), strict în ambitusul sonor al octavei mici pentru ambele mâini. Desfășurare a vocilor, eficientă și necesară, în evitarea unor posibile interferențe sonore, cauzate de spectrul frecvențelor altor instrumente, precum basul sau chitara (electrică).

CHICK COREA

Un procedeu interpretativ, tipic lui Chick Corea, preluat unanim de instrumentiștii de jazz, constă în dubla cromatizare tranzitivă la semiton, atât a liniei melodice cât și a fundalului armonic (*side-slipping riff*)¹⁴. O bitonalitate care păstrează, paradoxal, în continuare, tonica.

Pentru realizarea acestei proceduri, sunt folosite acorduri modale (*lower structure*), eliptice de terță și cvintă, elaborate din cvarte suprapuse, acorduri care preiau ulterior completarea structurală armonică a mâinii drepte (*upper structure*). (vezi capodopera jazzistică *So What* a marelui trompetist și compozitor Miles Davis).

Din arsenalul ingeniozității lui Chick Corea, trebuie amintite și patternurile repetitive, structurate pe gama micșorată, reluate succesiv în progresie, la distanțe (intervale) fixe.

KEITH JARRETT

Majoritatea cadențelor, evidențiate în exprimarea altui pianist, care a influențat la rândul său exprimarea jazzistica contemporană, și anume Keith Jarrett¹⁵, sunt sintetizate din contextul și spontaneitatea improvizatorică explozivă a instrumentiștilor stilului *bebop*.

De remarcat, faptul că în exprimarea cadențială, de obicei pe finalul fiecărei măsuri, se conturează o revenire, pentru o consolidare a suportului armonic, după care se recurge la o

¹³ Herbie, Hancock, *Possibilities*, Penguin Books Random House LLC, New York, 2015, pp 25-27.

¹⁴ David Liebman, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Advanced Music, Schott Music GmbH&Co.Mainz, 1991, pp. 35-37.

¹⁵ Keith Jarrett, *Keith Jarrett Jazz Piano Collection*, Universal Northern Music Company Ltd., Saltire Shipley, U.K., 2000, pp. 11-12.

varietate interpretativă, formată din sunete adăugate și trepte mobile, necesare realizării unei coloraturi melodico-stilistice.

BILL EVANS

Mulți dintre criticii de specialitate ai jazzului american îl consideră pe Bill Evans¹⁶ ca fiind un promotor al pianistului care practică stilul „piano-bar”. Manieră interpretativă structurată mai puțin de pulsația ritmică, preponderent aspectul armonic și cel improvizatoric fiind cele care sunt expuse la superlativ. O gândire rafinată, deosebită și calmă a exprimării artistice, bogată în elemente și înlănțuiri armonice „surpriză” neuzuale, care denotă momentul creativității spontane de excepție. Exactitatea și ușurința utilizării naturale a procedurilor de rearmonizare a unei lucrări, relevă spiritul inovator al interpretului, motiv pentru care marea majoritatea a repertoriului său reprezintă standardele de jazz și nicidecum repertoriul modern. Influența, contribuțiile sale în ceea ce privește evoluția jazzului sunt de o relevanță deosebită, un procentaj destul de ridicat al elementelor exprimării interpretative a generației actuale datorându-se viziunii și exprimării sale pianistice.

Deci, să uităm de critici...*jazzul în esență este o creație armonică, melodică și ritmică spontană*, Bill Evans fiind un reprezentant de elită al fenomenului.

CAPITOLUL IV

ÎNCOTRO SE ÎNDREAPTĂ JAZZUL SECOLULUI XXI ?

PROCEDURA „PLAYING OUT OF TUNE“...

O modalitate tipică, modernă, des întâlnită în arsenalul exprimării instrumentiștilor de jazz contemporani, actuali, o constituie maniera improvizatorică tranzitorie, de scurtă durată, prin utilizarea sunetelor din afara cadrului tonal.

În esență, procedura de *playing out of tune*, își are rădăcinile în stilul atonal și este folosită pentru amplificarea tensiunii armonico-melodice, urmată de o revenire rapidă spre centrul tonal anterior. Realizarea, se bazează pe utilizarea anumitor sunete, scări, spre finalul

¹⁶ Jack Reilly, *The Harmony of Bill Evans*, Unchrom Ltd., Brooklyn, N.Y., 1992, pp.3.

celor patru (maxim) opt măsuri improvizatorice, pe fondul unei susțineri cadru (mai puțin dinamice) a instrumentelor de acompaniament (linia basului, secția ritmică).

În cadrul unei succesiunii V-I, (spre ex., Sol7-Do maj7), o clarificare elocventă a principiului constă în faptul că, *treapta a V-a, poate fi substituită armonic sau considerată ca extensie a domeniului improvizatoric, prin tonalitățile aflate în imediata apropiere, la distanță de secundă mică ascendentă/descendentă, sau prin substituția tritonus.*

deși gamele *la* bemol, *fa*#, sau *do*# major sunt considerate ca fiind îndepărtate tonal față de gama *sol* major, existența a patru sunete comune, întăresc însă ideea unei (parțiale) similitudini, apropiere tonală, ideea reușitei efectului scontat și anume generarea tensiunii armonico-melodice, urmând să aibă o funcționalitate realizabilă.

Ca efect experimental logic imediat următor, procedura se aplică din nou, în mod expozitiv, pentru fiecare tonalitate a progresiei armonice în parte, rezultând astfel alte 3 posibile variante de structurare, ceea ce conduce la elaborarea unor noi posibilități de înlănțuire, substituție armonică:

Regretatul saxofonist John Coltrane, susține exprimarea melodico-improvizatorică modernă, prin implementarea scării *raga* (element integrant al arsenalului structural muzical indian), în topologia improvizatorică modală. Muzicianul indian, Ravi Shankar, întruchipează simbolul, promotor al popularizării gândirii și elaborării muzicii clasice indiene, stilul *Hindustani*, pe teritoriul Statelor Unite ale Americii.

CONCLUZII FINALE

- Jazzul modern, este structurat în esență prin fuziunea stilurilor anilor '30 și '40, între *swing* și *bebop*), cu anii '60 prin *atonal*, *free jazz*. Așa cum se constată în analizele instrumentiștilor pianiști actuali ai ultimilor 10 ani, se aplică în continuare elementele caracteristice celor patru stiluri sus amintite, în varianta clasică de sine stătătoare, sau în situații combinate actuale.
- Comparând însă începuturile sale, unde se puteau evidenția pentru fiecare stil în parte câțiva interpreți consacrați, se ajunge acum la stadiul în care există doar o

multitudine de variațiuni și nu direct reprezentați incontestabili ai unui stil, curent, sau o nouă direcție a creativității!.

- *Pianiștii contemporani prezintă, prin maniera proprie interpretativă, un nivel deosebit de ridicat, referitor la aspectul tehnic, armonic, inventiv-interpretativ, expresiv, etc., dar, nu se poate enumera, nici unul dintre ei, ca promotor al unui stil nou anume, al unei noi ere în istoria jazzului!*
- *Ar fi cu siguranță o greșeală enumerarea unui singur interpret, ca fiind superior celorlalți semeni ai săi, hotărâtor pentru departajare, în acest caz, fiind cu siguranță, gradul de popularitate, datorat vânzărilor de discuri, al aparițiilor live sau multimedia, în esență acest aspect neavând absolut nimic în comun cu valoarea, substanța muzicală, artistică, a actului emis (pe scenă)!.*

BIBLIOGRAFIE

1. ***, *Dicționar de termeni muzicali*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984.
2. Feather, Leonard, *Inside Bebop*, New York, J.J. Robbins & Son, 1949.
3. Hodier, Andre *Jazz, Its Evolution and Essence*, New York, Groves Press, 1956.
4. Oliver, Paul, *The Story of the Blues*, New York, Chilton Book Co., 1969.
5. Roach, Hildred, *Black American Music; Past and Present*, Boston, Crescendo Co., 1973.
6. Roberts, John Storm, *The Black Music of Two Worlds*, New York, Prager, 1972.
7. Russell, George, *The Lydian Concepts of Tonal Organisation*, New York, Concept Publishing Co., 1953.
8. Russell, Ross, *Jazz Styles in Kansas City and the Southwest*, Berkeley University of California Press, 1971.
9. Sidran, Ben, *Black Talk*, New York, Holt Rinehart & Winston, 1971.
10. Hancock, Herbie, *Possibilities*, Penguin Books Random House LLC, New York, 2015.
11. Keith Jarrett, *Keith Jarrett Jazz Piano Collection*, Universal Northern Music Company Ltd., Saltaire Shipley, U.K., 2000.
12. Liebman, David, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Advanced Music, Schott Music GmbH&Co.Mainz, 1991.
13. Long, Jack, *Bill Evans's Essential New Folio Jazz Piano*, Wise Publications, London, New York, Paris, Sydney, Copenhagen, Paris, 1996.
14. Reynaud, Armand and Brunn, Jeremy, *Michel Petrucciani The Book-Transcriptions*, Edition Henry Lemoine HL, Beaumarchais Paris, 2008.
15. Russel, George, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, 4th ed. Brookline Massachusetts, Concept Publishing Company, 2001.
16. Christinne, Ammer, *The Facts on File Dictionary of Music*, Facts on File, Inc, New York, 2004
17. Jack, Reilly, *The Harmony of Bill Evans*, Unchrom Ltd., Brooklyn, N.Y., 1992, pp.3.

