

ДЖАЗ В КОНТЕКСТЕ ИМПРОВИЗАЦИОННЫХ ЯВЛЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Лозовский А.М., ст.преподаватель
кафедры «Музыкальное искусство эстрады»
Донецкая государственная академия музыки

Аннотация. Рассматривается систематизация импровизационных явлений в искусстве и специфика джазовой импровизации в общем художественном контексте.

Ключевые слова: джаз, импровизация, систематизация

Анотація. Лозовський А.М. Джаз в контексті імпровізаційних явищ художньої творчості. Розглядається систематизація імпровізаційних явищ у мистецтві та специфіка джазової імпровізації у загальному художньому контексті.

Ключові слова: джаз, імпровізація, систематизація

Annotation. Lozovsky A.M. Jazz in a context of improvisation phenomenon of art creativity. Systematization of improvisation phenomenon in art and specific features of jazz improvisation in artistic in whole is under consideration.

Keywords: jazz, improvisation, ordering

Постановка проблемы. Вопросы систематизации импровизационных явлении актуальны в связи с необходимостью формирования обобщенной концептуальной базы, для комплексного рассмотрения феномена джазовой импровизации. В существующих трудах наблюдается разноречивость теоретических позиций, пути преодоления которой обеспечиваются системным методом.

Анализ внутренних закономерностей джазовой импровизации, составляющий основу теоретических работ А. Баташева, Е. Барбана, А. Соловьева, А. Медведева, Л. Переверзева и других, углубляется и расширяется культурологическим подходом к широкому контексту импровизационных явлений в искусстве.

Актуальность обращения к вопросам импровизации обусловлена стремлением провести целостное исследование проблемы.

Объектом исследования стала импровизационная природа художественного творчества. Предмет исследования — джазовая импровизация в системе культурологических параллелей с другими областями искусства.

Практическое значение заключается в возможности использования материалов данной статьи в разработке курсов джазовой импровизации, лекций по истории джаза, спецкурсов эстрадно-джазового музицирования, теории и истории эстрадного исполнительства, а также дальнейших музыкально-теоретических исследований.

Результатом исследования является предложенная в статье типология импровизационных явлений, построенная на основе систематизации их универсальных и индивидуальных признаков.

Импровизационная природа глубоко укоренена в онтогенезе джаза. Между тем, именно импровизационные качества роднят джаз со многими художественными явлениями, выходящими далеко за исторические пределы и эстетические границы этого относительно молодого искусства. Широта подобного контекста, множество несходных между собой форм воплощения и бытования данного феномена, направляют процесс научного исследования импровизации в самые неожиданные русла. Этим объясняется существующая в музыкознании разноречивость теоретических позиций, пути преодоления которой обеспечиваются системным методом. В качестве обобщенных критериев для типологии изучаемых объектов предлагаем две группы, разделенных по степени обобщенности: *универсальные* и *индивидуализированные*.

Особенность **универсальных критериев** заключается в повсеместном действии в различном художественном контексте, где джаз выступает лишь одной (хотя и важнейшей) составляющей.

Первый из группы универсальных критериев образуют *сущностные характеристики* импровизации как *вида художественного творчества*, этимологически заложенные в латинском «improvisus» (непредвиденное,

неподготовленное действие). Какие бы языковые формы подобное действие ни воплощало — язык поэтической рифмы, пластического движения или музыкального звучания, оно сохраняет несколько устойчивых характеристик: (1) спонтанность исполнительского процесса, (2) его развернутость во времени, (3) коммуникация исполнителя как создателя новой реальности с реципиентом (зрителем, читателем, слушателем), (4) культивирование в художественном воображении принципа игры в тех ее формах, которые заранее не предустановлены точно зафиксированной режиссурой, сценарием, драматургией, пластическим жестом, рифмой или нотным текстом звукового ряда, и как следствие — возникающая при этом (5) свобода художественного самовыражения и (6) одномоментность, сиюминутность акта восприятия.

Основываясь на ряде перечисленных характеристик, А. Баташев в собственной классификации видов искусств выделяет импровизационное искусство, подразумевая под ним «вид временного искусства, содержание которого выражается самим процессом художественной деятельности» [3, 82]. Эти же характеристики фигурируют в содержательном объеме других определений импровизации, концептуально выстраивая саму дефиницию: импровизация как встречающийся в ряде искусств «особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе исполнения» [11, 508]; импровизация как своеобразная «форма продуктивной художественной деятельности, главным «инструментом» которой является творческое мышление» [5, 8]; импровизация как «метод творчества (в музыке и других видах искусств), который предполагает создание произведения в процессе свободного фантазирования, экспромтом» [6, 167].

Для музыкознания такие формулировки являются «заглавной строкой», фундаментом для дальнейших уточнений в связи со *спецификацией музыки как вида искусства*. Здесь вслед за первым универсальным критерием вступают в силу другие, не менее важные.

Второй универсальный критерий образуют *имманентно-музыкальные характеристики* явления импровизации в искусстве. Выделим несколько уровней, позволяющих судить о музыкальной импровизации — феномене, отражающем суть «импровизационности как особого внутреннего качества музыки», основанного на «эффекте подчеркнутой непосредственности высказывания, склонности к ярко выраженной ненормативной структуре» [4, 6]: а) на смысловом, семантическом уровне ядром импровизационного «высказывания» (как и музыки вообще) является музыкальная интонация; б) на языковом уровне соблюдается опора на выработанные формы музыкального мышления, варьирование устоявшегося круга мелодических попевок, ритмов, фактурного орнамента; в) на эстетическом уровне прослеживается почвенность взаимосвязи импровизационного процесса с категориями единичного, неповторимого, чувственно-воспринимаемого и

импульсивно выражаемого; г) на креативно-творческом уровне фиксируется высокая степень реактивности импровизации как способа сиюминутного проявления творческой фантазии; д) на психологическом уровне на передний план выдвигается интуитивное начало (что отнюдь не исключает рационального, логически постигаемого) и диффузность образных ассоциаций; е) на исполнительском уровне акцентируются виртуозные качества преподнесения; явно преобладают моторные импульсы, выдерживается избранный тип фактуры; ж) на культурологическом уровне выделяются два основных типа импровизационности, свойственных «культурам тождества» и «культурам различия».

В связи с последним из перечисленных уровней уместно сослаться на концепцию С. Бирюкова [4, 13], согласно которой музыкальными «культурами тождества» выработан тип «вариабельной каноничности» импровизации, с преобладающим синкретизмом коллективного творчества над индивидуальным началом, доминированием принципов варьированного повтора без жесткой метроритмической или гармонической пульсации (фольклор, устно-профессиональное творчество древнего мира, византийская гимнография, русский знаменный распев, григорианские песнопения европейского средневековья), а «культурами различия» декларирован тип «свободной вариантности» импровизации, с возросшим индивидуализмом личностного начала, эмоциональной импульсивностью, культивированием игры воображения (клавирная и органная музыка эпохи Возрождения, барочное инструментальное музицирование «золотого века» импровизации; феномен поэмности в романтической музыкальной культуре; мощный всплеск импровизационности в музыке XX ст., в его академических и неакадемических областях).

Третий универсальный критерий образуют *познавательно-обучающие характеристики* явления импровизации, которые актуализируют креативно-творческий потенциал личности и становятся дидактической базой, методом обучения и средством воспитания представителей творческих профессий (импровизационные методы музыкального воспитания К. Орфа, сходные идеи Б. Асафьева, Б. Яворского).

Импровизация как базисный элемент художественной системы джаза нуждается во всесторонней *специализированной характеристике*. Для выполнения подобных исследовательских задач выделим вторую, достаточно многочисленную и многоуровневую группу критериев.

Вторая группа — **индивидуализированные критерии**, дающие особую, имманентно-джазовую спецификацию музыкальной импровизации и действующие в однородном контексте (что вовсе не подразумевает нивелирования универсальных критериев, а напротив, отражает синтез высокой степени обобщенности универсальных свойств импровизации в их направленности на вполне конкретную сферу бытования).

Первый индивидуализированный критерий этой группы — *музыкально-лексические характеристики* джазовой импровизации, объединяющие достаточно устойчивые, идиоматические элементы метаязыка джаза, ощутимые во всех его импровизационных явлениях (свинг; джазовая фразировка, связанная с биоритмами, импульсами и акцентами человеческой речи, речевого интонирования, унаследованного через этнические слои афро-американского фольклора; фоническая приближенность инструментального тембра к вокальному голосу; ритмическая нерегулярность и перекрестный ритм; специфические ладогармонические модели). Опираясь на эти вполне устойчивые языковые элементы, Е. Барбан выводит свое определение джаза: «Джаз — разновидность полностью или частично *импровизированной* музыки; ее фразировка и тембрально-сонористические особенности, проистекая из традиции афро-американской музыкальной культуры, обладают ярко выраженной биоритмической и вокализованной природой, и особой экспрессивностью, в основе которой лежит свинг» [2, 113].

Второй из группы индивидуализированных критериев систематизации образуют *эстетико-психологические характеристики* явления джазовой импровизации, основанные на том, что невозможно объяснить ни этнической близостью, ни сходством социально-культурных условий бытования и развития. Их платформа, вскрывающая причины грандиозного, стихийно растущего и, на первый взгляд, неожиданного «импровизационного взрыва», базируется на созвучном многим людям XX ст. поиске общедоступных форм погружения в сферы интуитивного, подсознательного, инстинктивно-чувственного, ритуально-действенного, язычески-племенного. Возрождая на новой почве древнейшие архетипы спонтанного музицирования, искусство джазовой импровизации стало своеобразным ответом на запросы новой психологии XX в., с характерным для нашего времени стремлением к осмысленному общению на понятном большинству, межнациональном, универсальном музыкальном языке.

Данная мотивация выступает основанием для выделения очередного критерия джазовой импровизации, согласно которому данный феномен рассматривается как «разновидность коммуникативной ситуации <...> акт исполнения и восприятия» [1, 163].

Третий из группы индивидуализированных критериев систематизации явлений джазовой импровизации составляют *эстетико-коммуникативные характеристики*. Одни из них связаны с феноменологическими свойствами джаза как музыки общения: его театральностью, диалогичностью, направленностью на слушателя. Другие — с типами коммуникации, возникающими между исполнителями, и характером творческого диалога между композитором и исполнителем. В этой связи разделим эстетико-коммуникативные характеристики джазовой импровизации на два типа: парадигматические и синтагматические.

Парадигматические эстетико-коммуникативные характеристики основаны на устойчивых моделях художественного общения, влияющих на характер восприятия джазовой импровизации. Их разновидности выводятся из пяти основных парадигм эстетической коммуникации, сформулированных в концепции А. Соловьева [10, 47-48]: а) *традиционно-реалистическая парадигма* эстетической коммуникации, в которой традиции художественного общения импровизаторов и слушателей не вступают в противоречие с привычной эстетической реальностью, и вследствие такой согласованности обеспечивают адекватность публичного восприятия импровизируемой музыки широкой аудиторией (традиционный джаз «эпохи свинга»); б) *конвенционально-реалистическая парадигма* эстетической коммуникации, основанная на предварительном соглашении (конвенции) исполнителей и слушателей о допустимой степени инвенторства, поиска, выдумки, остроумных находок импровизаторов в создании оригинальной эстетической реальности, не нарушающей границ художественного вкуса компетентных, посвященных слушателей (импровизации боперов); в) *конвенционально-автономная парадигма* эстетической коммуникации, при которой импровизатор становится полновластным творцом художественной реальности и в итоге создает «культ солиста», автономно декларирующего собственную реформу художественных средств, что выводит джазовую импровизацию за границы общепринятых языковых норм и сужает круг аудитории до немногочисленных элитных почитателей; г) *радикально-автономная парадигма* эстетической коммуникации, основанная на идее объединения участников общения эстетической платформой творческого нигилизма, радикальной оппозиции, активного художественного протеста, альтернативы установившимся традициям, что воплощает идею ничем не сдерживаемого самовыражения (коллективная импровизация фри-джаза); д) *радикально-феноменальная парадигма* эстетической коммуникации, игнорирующая сам принцип взаимодействия и создающая парадоксальное искусство абсурда, лишенное потребности в эстетической реакции.

Синтагматические эстетико-коммуникативные характеристики основаны на мобильных связях участников общения (исполнитель-исполнитель, исполнитель-композитор). Выделим разновидности эстетико-коммуникативных характеристик данного типа: а) *мобильно-иерархическая*, выводимая из принципа соподчинения участников импровизационного процесса, их мобильной иерархии (артист-лидер, солист авансцены, и основа — ансамбль, коллектив «работающих на него» музыкантов-сублидеров; поочередное солирование обеспечивает свободный ритм смены лидера и ролевое перераспределение функций между артистами); эта разновидность коммуникативной ситуации распространена почти во всех коллективах классического джаза; б) *паритетно-индифферентная*, выводимая из принципа уравнительности, игнорирования позиции лидера

импровизационного процесса, усреднения, «самоснижения лидера» [10, 50]; встречается в классическом джазе достаточно редко, например, в трио Б. Эванса, во фри-джазе — значительно чаще, в виде коллективной импровизации без солиста; в) *мобильно-синкретическая*, выводимая из принципа смены приоритетов в диалоге композитор-исполнитель и предполагающая несколько уровней распределения авторских функций: слитость единоличного авторства (в тех случаях, когда сольный исполнитель играет «свое» сочинение); дифференцированность соавторского диалога (в случаях, когда сольный исполнитель импровизационно истолковывает, интерпретирует «чужое» сочинение); дифференцированность коллективного соавторства (при условии участия джазового коллектива музыкантов в импровизации на авторское сочинение или джазовый стандарт); рассредоточенность коллективного авторства (свободная импровизация без определенной интонационно различимой, узнаваемой стандартной основы).

Одно из многих известных определений импровизационной сущности джаза через его *коммуникативную характеристику*, а именно: «джаз — это музыка общения» [10, 45], подтверждает значимость коммуникативной функции и укрепляет коммуникативные характеристики импровизации в статусе важнейших ее критериев. Не случайно в отдельных теоретических определениях импровизации подчеркнуты именно последние из перечисленных критериев, хотя и без подробностей приведенной нами выше дифференциации: «Импровизация — процесс музицирования, в котором функции композитора и исполнителя слиты воедино в искусстве музыкального импровизатора». Такую дефиницию предлагает А. Медведев в кратком словаре джазовых терминов, завершающем коллективную монографию «Советский джаз. Проблемы. События. Мастера» [9, 579].

Ситуация творческого диалога как формы коммуникации имеет еще одну существенную для импровизационных процессов сторону: это диалог между исполнителем (импровизатором) и произведением (композицией). Рассмотрим главный его аспект, выделенный нами в качестве следующего индивидуализированного критерия джазовой импровизации.

Итак, четвертый индивидуализированный критерий систематизации джазовой импровизации — *характер взаимодействия импровизационного и композиционного начал*. Типы этого взаимодействия зависят от сложного переплетения двух моделей музыкально-творческой активности — спонтанно-импровизационной, выражающей, по словам Л. Переверзева, «естественно-органический порыв энергии, идущей из глубин человеческой природы», и преднамеренно-композиционной (то есть структурно предустановленной, мнемонически закрепленной), воплощающей «духовное стремление придать ему [импровизационному началу] идущий свыше строй, закон и порядок» [7, 126]. Первая модель музыкально-творческой активности в джазе проявляется главным образом в устной диалогической коммуникации, вторая — преимущественно в письменной традиции.

В этой связи можно напомнить утверждение А. Баташева, что «джаз — устная культура эпохи грамзаписи, и в нем возникли три специфических жанра — мусический, концертно-эстрадный и студийный» [3, 93]: *мусический жанр* составляют неконцертные формы импровизаций, построенные по принципу соревновательного диалога между исполнителями и не претендующие на целостность в драматургическом или в композиционном отношениях (такую игру в джазе принято называть джем-сешн); *концертно-эстрадный жанр* основан на концертно-преподносимых формах импровизации, но в отличие от классического, академического концерта, выступление артиста предусматривает спонтанную инициативу исполнителя в контексте общего драматургического замысла произведения и настолько же спонтанную реакцию слушателя; *студийный жанр* образуют импровизации, реальное создание которых лишено непосредственного контакта с аудиторией, но потенциально направлено на слушателя, поэтому в конечном виде продукт аудиозаписи доведен до совершенства как в отношении музыкальной драматургии и формы, так и отдельных элементов языка.

Диалектичность связи антиномий «импровизации-композиции» проявляется индивидуально, в зависимости от каждого конкретного случая: либо в условном равновесии, либо в преобладании одного компонента над другим. Сформулируем два типа взаимодействия импровизационного и композиционного начал в джазе.

Первый — *оппозиционный* (или антиномичный) *тип взаимодействия*, основанный на ярко выраженной дихотомии импровизационного и композиционного начал, что заметно в раннем джазе, художественно-историческая миссия которого заключалась в экспонировании этнических (устных) языковых средств «ориентальной» выразительности в рамках европейских (письменных) традиций. Данный тип взаимодействия не случайно сложился на самых начальных этапах формирования джаза, когда в европейской музыкальной культуре (единственной письменной культуре в мире) «импровизаторские привычки неуклонно изживались <...> Не только на импровизацию, но даже на мельчайшие исполнительские вольности в передаче текста композиторы на рубеже XIX — XX вв. смотрели особенно недоброжелательно» [8, 4-5], и напротив, музыкальные этносы культур неевропейской традиции по-прежнему сохраняли устно-импровизационную природу творчества. В культурно-историческом плане предельно ясно разграничились два вида музыкальной коммуникации, согласно концепции Л. Переверзева [7, 129]: *диалогический* (с устным типом передачи информации, ведущий к преобразованию импровизационного начала над композиционным), и *монологический* (с письменным типом передачи информации, ведущий к противоположному типу приоритетов). С самого начала джаз стал реальной оппозицией второму виду музыкальной коммуникации, возводя эстетику недетерминированной, спонтанной

импровизационности в статус своих природных качеств. В частности, на ярко выраженном контрасте внутренней (языковой) свободы импровизации и внешней (структурной) предписанности композиционной схемы базируется уникальность блюза, дуалистичного по своей природе. Его наиболее ранние образцы в значительной степени олицетворяют антиномичность двух генетически и эстетически чуждых художественных традиций, доведенных до открытого антагонизма — свободу интонационного варьирования импровизации и необычайно строгую структурность композиции. Во всяком случае, по мнению Л. Переверзева, «ни в каких иных видах музыки ничего хотя бы отдаленно похожего на это нет» [7, 130].

Второй тип взаимодействия импровизационного и композиционного начал в джазе — *динамичный* (или диалектический) — актуализируется более поздними этапами становления джаза. Большинство образцов подобного рода доходят до нас не только в устной (фонографической), но и письменной форме (в нотографически расшифрованных транскрипциях исполнительских импровизаций и текстах сочиненных композиций). Этот тип взаимодействия импровизационного и композиционного начал связан, с одной стороны, с укреплением «детерминированных» позиций джазового произведения, в котором импровизации отводится заранее предусмотренный раздел формы, а с другой стороны — с по-прежнему решающей ролью исполнителя и опорой на индивидуально-коллективный способ музицирования, который либо ориентирован на текст специально сочиненной авторской композиции (в таком случае источником импровизационного обновления становится варьирование элементов музыкальной речи), либо свободен от нее. Так фактически происходит с любой джазовой композицией — будь то мелодия джазового стандарта с гармонической «сеткой» или выписанное от начала до конца целостное авторское произведение. В конечно счете, здесь многое зависит от импровизаторского мастерства исполнителей, а распределение удельного веса импровизационного и композиционного начал — личное право джазового музыканта, выражение его творческой воли. А. Баташев справедливо полагает, что «импровизатор — не просто композитор и исполнитель в одном лице: он воплощает собою особый тип художника» [3, 86]. Впрочем, на этой основе, абсолютизированной до закономерности, нередко высказывались прогнозы относительно перспективы полного слияния, отождествления «композиторского» и «исполнительского» цехов в джазовой импровизации, что не получило реального, точнее — повсеместного подтверждения в современной практике. Такие слияния, думается, никогда не будут носить массового характера, они посильны только единицам — самым одаренным из джазовых музыкантов. Но обнаружение очень глубокого взаимодействия джазового исполнительства и композиторского творчества, со всеми изменчивыми нюансами связей между ними — уже свидетельство феноменальности явления джазовой импровизации.

Исходя из вышесказанного, следует всегда учитывать, что грани между любыми типологическими нормативами в реальности размыты, «в чистом типологическом виде» явления предстают крайне редко, чаще смешиваются, мигрируют. Однако сам по себе характер взаимосвязи импровизационного и композиционного начал является чрезвычайно показательным для джазовой импровизации и для джаза в целом.

В данном аспекте Л. Переверзев определяет джаз как «род фольклорно-профессиональной, авторско-исполнительской, устно-письменной, композиторско-импровизаторской практики» [7, 129]. Уникальность джаза с данной точки зрения состоит в том, что «за несколько десятилетий своей истории, подробно документированной в звукозаписи, джаз воспроизвел (разумеется, в редуцированной форме) примерно те же «стадиальные» этапы развития отношений между устно-импровизационным и письменно-композиционным началами творчества, которые историки европейской музыки выделяют на протяжении тысячи лет ее художественной эволюции» [7, 127]. И при этом именно джазовая импровизация гораздо ярче и драматичнее, чем любая другая область спонтанного музыкального творчества, отразила довольно тонкие градации взаимодействия этих начал.

И, наконец, последний из индивидуализированных критериев джазовой импровизации выражает *взаимодействие двух видов систем, основанных на принципах эстетики тождества и эстетики противопоставления*, согласно концепции Е. Барбана [1], опирающейся на идеи лингвистической теории Ю. Лотмана. Суть принципов проецируется на джазовую импровизацию в следующих аспектах: а) эстетика тождества понимается либо как акт уподобления хорошо известному музыкальному образцу-стандарту, либо как акт подражания исполнительской манере признанного лидера определенного направления, либо художественному инварианту новоорлеанского стиля джаза; но при этом эстетикой тождества допускается максимально высокая свобода вариантного разнообразия языка, не затрагивающего фундамент структуры (традиционный джаз, мейнстрим); б) эстетика противопоставления предполагает индивидуальный отход импровизатора от нормативной стилистики определенного направления, нарушение традиционного джазового бита, квадрата, привычных свинговых моделей (джазовый авангард).

Выводы. Таким образом, предложенная систематизация импровизационных явлений согласно универсальным и индивидуализированным критериям дает возможность достаточно четко и полно представить позиции джазовой импровизации в масштабах многообразных импровизационных явлений художественного творчества, провести универсальные параллели между разными областями искусства, выявить культурно-исторические, эстетико-коммуникативные связи, особенности речевой спецификации, то есть охватить джазовую импровизацию комплексно и к тому же разграничить уже существующие теоретические суждения по научным «секторам

исследования», где каждое из многочисленных приведенных в данной статье определений находит свою концепционную нишу.

Дальнейшие исследования планируется направить на продолжение изучения проблемы джазовой импровизации, используя практический опыт, наработки в процессе творческой работы, а также опыт многочисленных джазовых фестивалей и конкурсов.

Литература:

1. Барбан Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. — М.: Сов. композитор, 1987. — С. 162-183.
2. Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. — М.: Сов. композитор, 1987. — С. 96-113.
3. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. — М.: Сов. композитор, 1987. — С. 80-95.
4. Бирюков С. Импровизация в музыке и ее стилевые типы: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — М., 1981. — 24 с.
5. Никитин А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — Вильнюс, 1981. — 23 с.
6. Откидач В. Музична естрада: Словник. — Харків: Харківський обласний центр народної творчості, видавець І. Якубенко, 2004. — 445 с.
7. Переверзев Л. Импровизация versus композиция: вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза // Музыкальная академия. — М., 1998. — № 1. — С. 125-133.
8. Сапонов М. Искусство импровизации и импровизационные виды творчества в западно-европейской музыке Средних веков и Возрождения. — М.: Музыка, 1982. — 77 с.
9. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: Сборник статей / Сост. А. Медведев, О. Медведева. — М.: Сов. композитор, 1987. — 591 с.
10. Соловьев А. Парадигмы джаза // Советская музыка. — 1990. — № 7. — С. 45-52.
11. Ямпольский И. Импровизация // Музыкальная энциклопедия. — Т. 2. — М.: Сов. энциклопедия, 1974. — С. 508-510.