

CRISTIAN CICEU

**PHILOSOPHY AND MUSIC?
ARTICULATIONS OF A POSSIBLE (MIS)ENCOUNTER**

Cristian Ciceu

Musician & independent researcher, Cluj, Romania

Email: cristi_ciceu@yahoo.com

Abstract: In the following essay we will try to understand if there is a possible relationship between music and philosophy that goes beyond the simple philosophical study of the musical phenomenon, because in respect to music it seems that philosophy is a little bit tone deaf even when it tries to understand it thoroughly. We would like to show that music as practice is a kind of applied ethos; it is „ethics” without actually being that and it stands for a different kind of relationship with the world and the other. Conversely, the essence of philosophy resides in its existential practice, as a form of critical knowledge of the self, the other and the world, a line that connects through history Socrates and Foucault. For us the specificity of this particular musical ethos is perfectly illustrated by the group improvisation, in jazz or other musical idioms. And if the philosopher’s ultimate goal is the expression of truth in life, then the improviser strives for the truth of the musical expression.

Keywords: truth, time, alterity, improvisation, jazz, Coltrane, Stravinski, Foucault, Agamben.

**FILOSOFIE ȘI MUZICĂ? ARTICULĂRI ALE UNEI POSIBILE
(NE)ÎNTÂLNIRI**

Rezumat: În cele ce urmează vom încerca să vedem dacă există o relație posibilă între muzică și filosofie, dincolo de simplul studiu filosofic al fenomenului muzical, aceasta deoarece ni se pare că în privința muzicii filosofia este puțin cam surdă, chiar și atunci când încearcă din răspuțeri să o înțeleagă complet. Vom încerca să arătăm că practica muzicală este un tip de ethos aplicat, că este „etică” fără să fie o etică anume și că trimite la un alt fel de relaționare cu celălalt și cu lumea. Similar, esența filosofiei constă într-o practică de viață, ca formă de cunoaștere critică a sinelui, a celuilalt și a

Revista de Filosofie Aplicată, Volume 3, Issue 5 (Winter 2020): 24-35.

ISSN 2668-0009; ISSN-L 2668-0009 © SACRI

lumii în general, o linie ce-i leagă în istorie pe Socrate de Foucault. În ceea ce ne privește caracterul specific al acestui ethos muzical este ideal ilustrat de improvizația de grup, în muzica de jazz sau în cadrul altor idiomuri. Iar dacă exigența fundamentală a filosofului este exprimarea adevărului în viață, atunci exigența finală a muzicianului ar trebui să fie adevărul expresiei.

Cuvinte-cheie: adevăr, timp, alteritate, improvizație, jazz, Coltrane, Stravinski, Foucault, Agamben.

Plini de entuziasm, la o primă examinare am considerat asocierea dintre muzică și filosofie drept o temă deosebit de generoasă. Ce poate fi mai fecund decât analizarea și disecarea „inefabilului” muzical din multiple perspective: estetice, psihologice, filosofice, acustice sau muzicologice? Cu siguranță această impresie nu este foarte departe de adevăr: muzica a fost, este și va continua să fie analizată pe toate aceste paliere și nu numai. Dar cercetând mai îndeaproape binomul filosofie-muzică suntem de părere că, în ciuda acestui fapt, în cultura occidentală gândirea despre muzică, cu mici excepții, nu încetează să dea rateuri în încercarea ei de a reduce fenomenul muzical la un simplu obiect de studiu sau în încărcarea acestuia cu sensuri, emoții și „trăiri” care-i sunt cât se poate de străine. Că arta sunetelor nu este „obiectuală” reprezintă poate un truism. Că muzica nu poate fi cu adevărat un obiect de studiu în afara ei înseși este un fapt asupra căruia credem că merită să stăruim preț de câteva pagini. Ea nu e obiect de studiu nici măcar la simplul nivel la care orice creație artistică poate fi analizată ulterior estetic, istoric, filosofic, psihologic. Ca obiect, orice fapt artistic lasă un rest care scapă cuantificării, analizei sau expresiei lingvistice. Dar muzica este în totalitate acest „rest”. La limită, a o percepe în ultimele ei consecințe, a o studia cu adevărat, se reduce pur și simplu la a o face. Restul ține de durata și calitatea acestui act.

Însă miza filosofică a dezobiectualizării muzicii are consecințe mult mai largi decât simplul acces *i-mediat* la natura fenomenului muzical. Dacă pentru a înțelege muzica e nevoie de o concepție filosofică *sui generis*, această nevoie nu e decât expresia unei exigențe epistemice ceva mai generale. Pentru a putea gândi existența dezobiectualizată avem nevoie de o atitudine filosofică total diferită decât cea a recursului permanent la tradiție și ancorarea în livresc, chiar și dincolo de vreo fenomenologie sau vreo dialectică oarecare. În cele ce urmează vom încerca să arătăm că practica muzicală este un tip de ethos aplicat, că este „etică” fără să fie etică și că trimite la un alt fel de relaționare cu celălalt și cu lumea.

Să începem aşadar frust, explorând pe scurt cele două teme deja anunţate. Care este esenţa filosofiei şi în ce anume constă natura fenomenului muzical? În funcţie aceste răspunsuri vom putea apoi să vedem dacă există sau nu o posibilă relaţie între ele, dincolo de intenţia unora sau altora de a găsi idei spirituale în muzică sau efuziuni muzicale în filosofie.

Departate de noi pretenţia de a scurtcircuita istoria ei milenară, însă de prea multă vreme filosofia însăşi a fost redusă la stadiul de simplu obiect de studiu, rupt de o relevanţă concret personală şi apoi general socială. Nu ne interesează aici sensul filosofiei ca simplă acumulare de informaţie şi termeni tehnici ci doar ca practică a sinelui sau cunoaştere de sine: filosofia asumată ca mod de viaţă şi nu ca simplu *curriculum* academic. Şi este la fel de clar că există de-a lungul istoriei gândirii filosofice destule exemple la care putem să ne raportăm şi pe care cititorul avisat le cunoaşte deja.

Pentru a simplifica, ne este cel mai convenabil în a circumscrie atitudinea filosofică vizată în direcţia în care Michel Foucault, pornind din cadrul mai larg al culturii antice, ajunge să definească practicarea rostirii adevărului (*parresia*). Cel care spune adevărul o face dintr-o exigenţă dublă: faţă de sine şi faţă de celălalt, în multiplele sale ipostaze. Această rostire şi practicare a adevărului se constituie într-un dialog absolut necesar cu alteritatea¹, relaţie similară cu raportul privilegiat Eu-Tu pe care-l întâlnim în etica lui Martin Buber². Pentru ca propria spunere a adevărului (despre sine) să se poată configura ca atare este nevoie de prezenţa celui alt care practică, împreună cu ascultarea, aceeaşi rostire cinstită a adevărului. Însă relaţia nu este simetrică, ca într-o ecuaţie matematică oarecare, ci presupune un raport, un joc şi totodată un rest ce deschide imediat alte posibile dialoguri şi confruntări. Constituirea de sine a existenţei filosofice are nevoie de dialog, durată şi timp.

Ce este aşadar esenţial demersului filosofic? Cunoaşterea de sine de la Socrate la cinici şi până la definiţia lui Foucault, practica de sine, autoconstituirea dincolo de şi ca ceva distinct de religie, drept, politică sau simpla etică. O atitudine de viaţă într-o permanentă vigilenţă critică faţă de sine şi faţă de societate. Filosofia înţeleasă în acest fel

are un raport privilegiat atât cu temporalitatea cât și cu alteritatea. Și tocmai aceste aspecte precise ne interesează în mod special aici.

În prelungirea constatării că „suntem o specie muzicală în aceeași măsură în care suntem o specie lingvistică”³ și recunoscând această necesitate la nivel primar, putem merge mai departe și afirma că *muzica își este propriul limbaj*, că se referă la sine și exclusiv la sine.⁴ Poate una dintre cele mai bune definiții în acest sens a fost dată de compozitorul Igor Stravinski, care considera fenomenul muzical drept „o formă de speculație în termeni de sunet și timp”.⁵ Frumusețea acestei definiții este că trimite deopotrivă la o gândire și la o ontologie muzicală proprie, autonomă. În ceea ce ne privește, putem merge mai departe și identifica în practica precisă a improvizației muzicale (de jazz dar nu numai) desfășurarea în timp a celei mai interesante forme de speculație acustică. În acest caz singular muzicianul, care este simultan compozitor și interpret, se pune în relație directă cu sine, cu arta sa, cu publicul și cu partenerii de pe scenă. În această durată „speculativă” el enunță un adevăr despre sine și despre relațiile muzicale permanent (re)constituite. Avem de a face aici cu o formă anume de introspecție muzicală⁶ pe care o putem identifica de exemplu în maniera de exprimare a lui John Coltrane, muzician la care găsim o permanentă căutarea și afirmare a „vocii proprii” concomitent cu o asumare „existențială” a faptului muzical⁷: (auto)critică, transformare, raportare constantă la câmpul operei, înțelegând orizontul operei fie ca o limită proprie, de depășit, fie ca un ansamblu sau cadru general – istoric, estetic, social – de confruntat. Este vorba în acest caz de ceva mai mult decât generoasa, în ambiguitatea ei, dar totuși simplista noțiune de autenticitate artistică.

În acest punct ne întâlnim din nou cu conceptul fundamental al alterității buberiene, de această dată ca paradigmă a improvizației⁸ muzicale. Un improvizator, oricât de aventuros ar fi el, iar John Coltrane a fost fără doar și poate un artist cât se poate de curajos, are nevoie de un cadru față de care să se raporteze, de o relație cu o serie de instrumentiști⁹ suficient de diferiți ca gândire muzicală pentru a se putea realiza diversitatea sonoră absolut necesară, dar suficient de

apropiați în intenția finală pentru a se evita cu succes extremele – cacofonia și linia melodică facilă.

Ce este așadar esențial demersului muzical? Dincolo de partitură și compoziție, o asumare a muzicii ca practică cu valoare absolută în sine, nu neapărat ruptă de contexte sociale sau exigențe pecuniare, dar înțeleasă ca ținând spre permanenta constituire și reevaluare a propriului limbaj și arsenal speculativ *sui generis*. Acest tip de practică nu se poate realiza în ultimă instanță în absența unei dimensiuni improvizatorice.

De-a lungul timpului filosofia și muzica s-au întâlnit nu o dată: pe terenul gândirii pitagoreice și a avatarurilor ei (neo)platonice sau în cadrul meditațiilor bergsoniene asupra duratei și devenirii – pentru a enumera numai două instanțe ce marchează totodată și un arc peste timp. Alte științe, mai puternice sau mai slabe (matematica, fizica, psihologia), au încercat la rândul lor să circumscrie fenomenul muzical odată pentru totdeauna. Că nici una dintre acestea nu reușește să ne aducă cu un singur pas mai aproape de înțelegerea fenomenului muzical reprezintă o temă polemică ce ar merita o elaborare pe măsură. În contextul de față ne vom îndrepta însă atenția asupra unor aspecte ceva mai banale. Constatăm de pildă că între muzică și filosofie ar exista o similaritate în ceea ce privește raportarea la text și la procesul de învățare. Ca orice text ce trimite apoi la o activitate practică partitura implică un prim stadiu al citirii și înțelegerii semnelor, apoi un nivel de învățare/memorare și în fine aplicarea cunoștințelor în mod coerent și susținut. Și filosofia se „învață” în primă fază din cărți, însă practica muzicală cere o abnegație net diferită de asumarea filosofică a vieții. Atitudinea filosofică, odată dobândită, cu greu poate fi pierdută fără a fi survenit o alterare serioasă a personalității. Dar chiar și simpla abilitate instrumentală se erodează într-un grad mai mare sau mai mic dacă nu este constant exersată și exercitată. Asemenea frumoasei din poveste, în ignoranță filosofia abia că este ușor adormită, în așteptarea prințului hermeneut. În tăcere însă muzica dispare cu totul.

Durata, devenirea, temporalitatea însă constituie un teren mult mai fecund pentru eventualul dialog dintre filosofie și muzică. Ce-i

drept putem discuta despre spațiu în muzică, dar muzica în sine nu este spațială. Iar pentru unii muzica reprezintă chiar esența conceptului de mișcare.¹⁰ Concepem ritmul, metrica, interstițiile melodiilor *ca și cum* ar fi locuri și goluri, adică note și pauze. Dar toate acestea sunt doar reprezentări și nimic mai mult. Țin de felul în care gândirea percepe la un prim stadiu aporia temporalității. Dinamica muzicală este și ea curgere, devenire imediată. De fapt în muzică asistăm la o permanentă valorizare în durată a cronologiei, a simplei mecanicități abstracte. Iar valoarea improvizației muzicale, dar și a oricărei banale interpretări, constă tocmai în ireversibilitatea actului. Ca orice alt fapt de viață, în improvizație nu poți da timpul înapoi pentru a corecta o eventuală eroare. Dar îți poți permanent asuma proiectul viitorului (muzical).

Mai departe, există o certă apropiere între muzică, limbaj și actul vorbirii, inclusiv la nivelul creativității improvizatorice: ambele implică tempo, ritmicitate, inflexiuni tonale sau cvasi-tonale și accesul la cel puțin unul (în general mai multe) limbaje codificate – diferitele limbi sau dialecte pe de o parte, maniere de interpretare, sisteme tonale sau convenții metrice¹¹ pe de altă parte. În limba română *a cânta* se referă atât la muzica vocală cât și la cea instrumentală, spre deosebire de limba engleză de pildă, unde avem o separare conceptuală între *to sing* – a cânta cu vocea – și *to play* – a „cânta” la un instrument oarecare. În ambele limbi însă, atunci când vrem să caracterizăm personalitatea unui muzician sau instrumentist, maniera lui proprie de „spunere” muzicală, ne referim mai degrabă la conceptul de „voce”. Spunem că și-a găsit (sau nu) vocea proprie, chiar și când avem de a face cu un gen pur instrumental. Iar această afinitate dintre muzicalitate și vorbire este cât se poate de clar atestată în improvizația de jazz, nu numai ca metaforă, ci ca un mod specific de articulare a sunetului, de pildă la Eric Dolphy¹². De altfel Dolphy este un muzician la care regăsim aceeași exigență „coltraneiană” față de arta proprie: „Pentru mine jazz-ul este o parte din viață, la fel ca mersul pe stradă și (modul) cum reacționezi la tot ceea ce vezi și auzi. Și orice reacție astfel provocată o pot spune imediat în muzica mea”¹³. Gestul muzical astfel practicat nu semnifică ci marchează o spațio-temporalitate, adică își institue propria realitate. Iar cogito-ul

cartezian poate fi transformat fără probleme în mult mai seducătorul: „Cânt (interpretez, fac muzică), deci exist!”.

Astfel, în siajul analizelor întreprinse de Giorgio Agamben în alte contexte¹⁴, ajungem la evidența că muzica se numără poate printre cele mai puternice „gesturi” al umanității. Pentru filosoful italian viața, ca pur gest, este sustrasă biografiei iar arta se eliberează de estetică¹⁵. Cu atât mai mult atunci, actul muzical improvizatoric este eveniment personal dincolo de biografie și practică pură dincolo de estetică sau produs comercial. Faptul muzical este mai mult ethos decât pathos și logos. Iar pentru constituirea de sine a speciei umane el ar trebui considerat ca fiind pe același plan cu limbajul articulat¹⁶ sau inteligența abstractă. În accepția lui Agamben lingvistica nu poate da seama în ultimă instanță de ethos-ul limbajului și de această implicație antropogenetică:¹⁷ faptul că omul își asumă limba și prin aceasta se asumă pe sine în limbă, într-o depășire care nu depășește nimic. Similar, muzicianul exemplar își asumă muzica, se pune în joc prin ea, se chestionează pe sine, și astfel o produce efectiv fără a o epuiza cu adevărat vreodată. Iar așa cum pentru filosof atitudinea esențială este una de vigilență critică (asupra limbajului, gândirii, cunoașterii, politicii, religiei sau umanității în general), la fel în cazul muzicianului angajat în actul improvizației atitudinea este una de permanentă chestionare a ceea ce a spus, a ceea ce tocmai spune și a sensului muzical care se construiește din această dinamică.

În actul pur improvizatoric limbajul muzicii este identic cu realizarea acesteia, expresia este identică *de facto* cu performarea și dispare de îndată ce aceasta din urmă încetează la rândul ei. Limbajul improvizatoric muzical este poate chiar mai „consistent” ontologic decât limbajul generic performativ¹⁸ despre care discută filosoful italian: „subiectul se constituie și se pune *în joc* (s.n.) ca atare, legându-se *performativ* (s.n) de adevărul propriei afirmații”¹⁹. Același lucru se poate afirma despre actul de improvizație, în care performerii se pun permanent în joc prin muzică. Pentru aceștia muzica nu este nimic mai puțin decât un imperativ. Exigența actului muzical este un impuls ce trebuie finalizat într-o expresie sonoră. La fel ca plânsul, strigătul sau comunicarea pre-verbală. Improvizația pune în joc un ethos muzical, iar dacă exigența fundamentală a filosofului este exprimarea

adevărului, atunci exigența finală a muzicianului trebuie să fie adevărul expresiei.

Așadar, de ce ar trebui să ne intereseze în egală măsură muzica și filosofia? Pentru a citi cărți, a dezbate probleme „fundamentale” și aporii existențiale, a emite sentințe de viață apodictice, a audia înregistrări de înaltă clasă sau a ne bucura de concerte? Fără doar și poate. Însă în mod fundamental interesul ar trebui susținut și din dorința de a le putea practica cu propriile noastre mijloace, oricât de modeste ar fi ele. Nu trebuie să ajungem niște „experți”. E suficient să punem mâna pe un instrument care ne fascinează și să-i explorăm mecanica, articulațiile fine, registrul sonor și posibilitățile timbrale. Cu timpul vom ajunge să înțelegem și să apreciem mai bine muzica în ansamblul său, indiferent de genuri sau categorii. Similar, nu trebuie să fim extrem de versați „întru” subtilități dialectice și jocuri de limbaj. Ajunge doar să ne păstrăm mintea limpede și spiritul atent. Cu siguranță disimulările contemporanilor, dar și cele practicate de vechii maeștri, vor deveni din ce în ce mai transparente. Muzica și filosofia sunt activități umane concrete și numai ca acte de viață dobândesc ele cu adevărat semnificație. Nu este nimic excepțional în această afirmație și nici nu ar trebui să fie. Valoarea este în altă parte. Actul filosofic constă în căutarea adevărului despre lume și asumarea acestuia la nivel personal. Muzica reprezintă povestea adevărului celor care compun, interpretează și, în ceea ce ne privește, mai ales improvizează. Iar acest fapt presupune la rândul său o dimensiune existențială. La urma urmei adevăratul împătimit recunoaște împreună cu Igor Stravinski existența unei „nevoi naturale”²⁰ de a face muzică.

Dincolo de toate acestea, dacă ar fi să identificăm o legătură sau o temă care să institue un dialog real între arta sunetelor și filosofie aceasta ar putea începe cu meditația asupra timpului.²¹ De natura aporetică a timpului s-au lovit de-a lungul vremii chiar și cei mai mari filosofi. Tuturor acestora le poate răspunde la un prim nivel gândirea și mai ales practica muzicală, care elimină din ontologia timpului schematismul spațialității. Dezobiectualizarea pomenită de noi la început ar putea merge în această direcție. Intuițiile lui Bergson sau

cele câteva scipiri din fenomenologie trimit și ele la același lucru. Timpul, în consecință mișcarea și devenirea, se revelează a fi drept instanțe fundamentale, active și ireductibile. Arta existenței, așa cum am definit aici filosofia, nu poate să nu țină seama de toate aceste aspecte.

De fapt povestea filosofică a muzicii afirmă că abia aceasta din urmă conferă cu adevărat o valoare temporalității inexorabile și finitudinii existenței. Contrar opiniei lui Heidegger, în cadrul timpului marcat muzical, ființa fredonează devenirea și reușește, pentru o vreme, să nu sucumbă în fața angoasei. Utopică prin excelență, muzica propune o alternativă pozitivă la existența în lume a ființei heideggeriene. Mai mult, prin muzică omul se lansează în recuperarea timpului pierdut,²² fie că suferă de o amnezie patologică, fie că uitarea ține mai degrabă de o neglijență „existențială”. Trecerea lui prin lume nu este cu mult mai tragică decât bătaia din aripi a unui fluture, dar nici mai puțin poetică – în cazul fericit în care este asumată. O poate doar suporta pur și simplu, eventual fluierând ușor. În cel mai rău caz nu va face decât să fluiera a pagubă. Un preț pe care în sărăcia noastră cred că ni-l putem permite cu toții.

Note:

¹ Michel Foucault, 2017, *Curajul adevărului* (Cluj-Napoca: Idea Design & Print): 23. Pentru o imagine completă a conceptului vezi și volumul anterior: Michel Foucault, 2013, *Guvernarea de sine și guvernarea celorlalți* (Cluj-Napoca: Idea Design & Print).

² Martin Buber, 1992, *Eu și tu* (București: Humanitas): 32.

³ Oliver Sacks, 2009, *Muzicofilia* (București: Humanitas): 9.

⁴ Victor Zuckerkandl, 1956, *Sound and Symbol* (New York: Princeton University Press): 66-67, 371-372.

⁵ Igor Stravinsky, 1947, *Poetics of Music* (Cambridge: Harvard University Press): 16. „În stare pură muzica este speculație liberă” (49).

⁶ Robert W. Witkin, 2000, “Why did Adorno “Hate” Jazz?”, *Sociological Theory*, Vol. 18, No. 1, (March 2000): 161, articol consultat online la data de 19/06/2008. URL: <http://www.jstor.org/stable/223286>

- ⁷ Miles Davis, 1990, *The Autobiography* (London: Picador, London): 276.
- ⁸ Witkin, op. cit., 166.
- ⁹ Chris DeVito, 2010, *Coltrane on Coltrane* (Chicago: Chicago Review Press): 192.
- ¹⁰ Victor Zuckerkandl, op. cit., 141.
- ¹¹ Sistemul metric din muzica clasică indiană, *konnakol*, utilizează foarte eficient grupe de silabe codificate. Formula ritmică, oricât de complexă ar fi, poate fi concomitent recitată, interpretată sau improvizată spontan.
- ¹² Vladimir Simosko, Barry Tepperman, 1996, *Eric Dolphy: A Musical Biography and Discography* (Da Capo Press): 13.
- ¹³ Simosko & Tepperman, op. cit. p. 24.
- ¹⁴ Giorgio Agamben, 2013, *Mijloace fără scop* (Cluj-Napoca: Tact): 47.
- ¹⁵ Giorgio Agamben, op. cit., 60.
- ¹⁶ Giorgio Agamben, 2011, *Sacramentul limbajului* (Cluj-Napoca: Tact): 79. Vezi și Victor Zuckerkandl, op. cit. p. 372.
- ¹⁷ Giorgio Agamben, 2011, *Sacramentul limbajului* (Cluj-Napoca: Tact): 83.
- ¹⁸ Giorgio Agamben, op. cit., 66.
- ¹⁹ Giorgio Agamben, op. cit., 68.
- ²⁰ Igor Stravinski, op. cit., 51.
- ²¹ Victor Zuckerkandl, op. cit., 181-184.
- ²² Oliver Sacks, op. cit., 218, 220 nota 127.

Bibliografie

- Agamben, Giorgio. 2013. *Mijloace fără scop* (Cluj-Napoca: Tact).
- Agamben, Giorgio. 2011. *Sacramentul limbajului* (Cluj-Napoca: Tact).
- Buber, Martin. 1992. *Eu și tu* (București: Humanitas).
- Davis, Miles. 1990. *The Autobiography* (London: Picador).
- DeVito, Chris. 2010. *Coltrane on Coltrane* (Chicago: Chicago Review Press).
- Foucault, Michel. 2013. *Guvernarea de sine și guvernarea celorlalți* (Cluj-Napoca: Idea Design & Print).
- Foucault, Michel. 2017. *Curajul adevărului* (Cluj-Napoca: Idea Design & Print).
- Sacks, Oliver. 2009. *Muzicofilia* (București: Humanitas).

Simosko, Vladimir, Barry Tepperman. 1996. *Eric Dolphy: A Musical Biography and Discography* (Da Capo Press).

Stravinsky, Igor. 1947. *Poetics of Music* (Harvard University Press).

Witkin, Robert W. 2000. „Why did Adorno "Hate" Jazz?". *Sociological Theory* Vol. 18, (1).

Zuckerlandl, Victor. 1956. *Sound and Symbol* (New York: Princeton University Press).

Sugestii discografice

Coltrane, John. 1967. *Expression*, Impulse!

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*, Impulse!

Davis, Miles. 1959. *Kind of Blue*, Columbia.

Dolphy, Eric. 1964. *Out To Lunch*, Blue Note.

Dolphy, Eric. 1964. *Unrealized Tapes*, West Wind.

Jarrett, Keith. 1975. *The Koln Concert*, ECM.