

## СПЕЦИФІКА МИСЛЕННЯ СУЧАСНОГО ДЖАЗОВОГО САКСОФОНІСТА: НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЧЕДА ЛЕФКОВИЦА-БРАУНА

Степаненко Іван Сергійович,

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики,  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
ORCID ID: 0009-0003-8045-1572

*У статті досліджується специфіка мислення сучасного джазового саксофоніста на прикладі творчості Чеда Лефковица-Брауна. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення традиційних підходів до музичного мислення в контексті імпровізаційної діяльності, де процеси створення і реалізації музичного матеріалу відбуваються одночасно. У сучасному науковому дискурсі імпровізація розглядається як специфічний тип музичної діяльності, що поєднує композиторське та виконавське начала, що унеможливує її інтерпретацію в межах їх жорсткого розмежування.*

*Метою дослідження є виявлення специфіки виконавсько-імпровізаційного мислення сучасного джазового саксофоніста та обґрунтування його як багаторівневої системи організації музичного матеріалу. У межах роботи музичне мислення трактується як процес організації, породження та реалізації музичного матеріалу у виконавській діяльності, який у випадку джазової імпровізації набуває багаторівневої структури.*

*У результаті аналізу виділено основні рівні імпровізаційного мислення: ладово-гармонічний, інтонаційно-мелодичний, мотивно-фразовий, а також композиційний рівень, що виявляється у формотворчій організації імпровізації та її драматургічному розвитку, і встановлено їх взаємодію у процесі формування музичного матеріалу. Доведено, що імпровізаційне мислення сучасного джазового саксофоніста має системний характер і ґрунтується на поєднанні попередньо засвоєних моделей, їх варіативної реалізації, та цілісної композиційної організації музичного матеріалу у процесі виконання.*

*Отримані результати дозволяють розглядати виконавсько-імпровізаційне мислення як універсальну модель організації музичної діяльності, що має значення як для теоретичного осмислення імпровізації, так і для педагогічної практики підготовки джазових музикантів.*

**Ключові слова:** музичне мислення, виконавське мислення, імпровізаційне мислення, джаз, імпровізація, саксофон, виконавство, Чед Лефковиц-Браун.

### **Stepanenko Ivan. Specificity of Thinking of the Contemporary Jazz Saxophonist: A Case Study of Chad Lefkowitz-Brown**

*The article examines the specificity of thinking of a contemporary jazz saxophonist based on the creative work of Chad Lefkowitz-Brown. The relevance of the study is determined by the need to reconsider traditional approaches to musical thinking in the context of improvisational activity, where the processes of creation and realization of musical material occur simultaneously. In contemporary scholarly discourse, improvisation is regarded as a specific type of musical activity that integrates compositional and performative principles, which makes it impossible to interpret it within their strict separation.*

*The aim of the study is to identify the specificity of performer-improvisational thinking of a contemporary jazz saxophonist and to substantiate it as a multilevel system of musical material organization. Within this research, musical thinking is understood as a process of organization, generation, and realization of musical material in performance, which, in the case of jazz improvisation, acquires a multilevel structure.*

*The methodological framework combines structural, performative, and cognitive approaches to the analysis of musical thinking, including D. Pressing's concept of multilevel organization of improvisation. The research material consists of improvisational solos by Chad Lefkowitz-Brown on jazz standards presented in the collection "Standard Sessions".*

*The analysis reveals the main levels of improvisational thinking: harmonic-modal, intonational-melodic, motivic-phrase, as well as compositional level, manifested in the formal and dramaturgical organization of improvisation, as well as their interaction in the process of musical material formation. It is demonstrated that improvisational thinking of a contemporary jazz saxophonist has a systemic nature and is based on the interaction of pre-learned models, their variable realization, and the compositional organization of musical material in performance.*

*The obtained results allow considering performer-improvisational thinking as a universal model of musical activity organization, which is significant both for theoretical understanding of improvisation and for pedagogical practice in jazz education.*

**Key words:** musical thinking, improvisation, jazz, saxophone, performer's thinking, improvisational thinking, Chad Lefkowitz-Brown, improvisation analysis.

**Вступ.** Специфіка мислення сучасних джазових музикантів, зокрема саксофоністів, є актуальною темою з декількох причин. По-перше, проблематика музичного мислення постає в центрі міждисциплінарних досліджень, в яких відкриваються нові перспективи розкриття цієї теми. По-друге, сучасна виконавська

практика, зокрема в сфері джазової музики, потребує наукової рефлексії з огляду на її динаміку. По-третє, імпровізація як особлива форма виконавства дає невичерпний матеріал для аналітики, тим більше, що сучасні виконавці демонструють різноманіття принципів мислення.



**Матеріали та методи.** Методологічною основою дослідження є поєднання структурного, виконавського та когнітивного підходів до аналізу музичного мислення. Теоретичну базу становлять дослідження, присвячені проблемам виконавського, композиторського та імпровізаційного мислення, у яких музичне мислення розглядається як багаторівневий процес організації та реалізації музичного матеріалу.

У межах виконавського підходу музичне мислення трактується як інтегративна діяльність, спрямована на реалізацію музичного тексту, тоді як у дослідженнях композиторського мислення акцентується процес його створення. У контексті імпровізації ці процеси поєднуються, що зумовлює необхідність їх розгляду як єдиного цілісного процесу.

Ключовим теоретичним орієнтиром дослідження є концепція багаторівневої організації імпровізаційної діяльності D. Pressing [16], відповідно до якої імпровізація здійснюється на різних рівнях репрезентації – від абстрактних структур до моторних дій.

Матеріалом дослідження стали імпровізаційні соло Ч. Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together» [14, с. 3–5], «On Green Dolphin Street» [14, с. 40–43] та «I'll Remember April» [14, с. 54–57], представлені у збірнику «Standard Sessions». Вибір зазначених прикладів зумовлений їх репрезентативністю щодо виявлення характерних особливостей імпровізаційного мислення сучасного джазового саксофоніста.

Аналіз здійснюється з урахуванням процесуального характеру імпровізації та спрямований на виявлення логіки розгортання музичної думки у реальному часі. Відповідно до поставлених завдань виділено такі рівні аналізу: ладово-гармонічний, інтонаційно-мелодичний та мотивно-фразовий.

У статті застосовано системний, функціональний, компаративний, виконавський, композиційний методи аналізу.

У сучасному музикознавстві проблема музичного мислення розглядається у різних аспектах, що відображає складність і багатовимірність цього феномену. Зокрема, у дослідженнях виконавського мислення воно трактується як інтегративний процес, що поєднує сприйняття, технічний компонент та особистісне осмислення музичного матеріалу. Так, О. Бурська визначає виконавське мислення як «інтегративний духовний феномен, що функціонує у синкретичній єдності художньо-концептуального, музично-феноменологічного та виконавсько-технологічного компонентів» [1, с. 15]. Подібну позицію займає Чжао Жун, підкреслюючи єдність рухового, образного та звукового начал у процесі музичного виконання [7, с. 137–138].

У межах цього підходу виконавське мислення постає як діяльність, спрямована на реалізацію вже існуючого музичного матеріалу, що передбачає його інтерпретацію, структурне осмислення та звукове втілення. Водночас композиторське мислення розглядається як процес створення музичної структури. О. Ващенко трактує його як вибір стилістичних, жанрових і мовних засобів, спрямований на формування художньої концепції

[2, с. 47], тоді як Д. Малий розглядає його як «багаторівневий процес, чий механізми беруть участь у створенні й оперуванні одиницями та компонента музичного мовлення, що пов'язані та взаємодіють одне з одним» [3, с. 78]. Таким чином, у науковому дискурсі відбувається чітке розмежування між створенням і реалізацією музичного матеріалу, що відповідає поділу на композиторське та виконавське мислення. Проте така диференціація виявляється недостатньою для пояснення специфіки джазової імпровізації.

У дослідженнях, присвячених імпровізації, підкреслюється її принципова відмінність від інших форм музичної діяльності. Зокрема, Б. Стецюк визначає імпровізацію як процес «творення і відтворення музики одночасно» [5, с. 26], що безпосередньо вказує на поєднання композиторського та виконавського начал. У свою чергу, Р. Стецюк акцентує інтонаційну природу цього процесу, зазначаючи, що імпровізатор «мислить звуками» [6, с. 62], а інструмент виступає продовженням його особистості.

У працях Дж. Слободи імпровізація розглядається як діяльність, що здійснюється в умовах обмеженого часу, коли виконавець не має можливості відбору варіантів, а змушений забезпечувати безперервність музичного процесу [17, с. 149]. Це означає, що процеси створення і реалізації музичного матеріалу не розділяються, а функціонують одночасно. Подібну ідею розвиває Д. Прессінг, який розглядає імпровізацію як багаторівневий процес, у якому організація діяльності здійснюється на різних рівнях репрезентації — від абстрактних структур до конкретних моторних дій. Зокрема, автор зазначає, що процес імпровізації включає «кілька рівнів репрезентації вздовж виміру абстрактності» («multiple levels of representation... along a dimension indicating level of abstractness»), а також підкреслює, що «деталі моторного контролю передаються нижчим рівням управління» («fine details of motor control will be left to lower control centres»), що свідчить про розподіл функцій між рівнями організації діяльності [16, с. 18–21]. У цьому контексті вищі рівні пов'язані з прийняттям рішень і формуванням музичного матеріалу, тоді як нижчі забезпечують його безпосередню реалізацію.

У межах філософсько-естетичного підходу також підкреслюється процесуальний характер імпровізації. Так, Б. Бенсон підкреслює, що музична творчість «музична творчість ніколи не виникає з нічого» («never arises out of nothing»), оскільки нові музичні утворення завжди пов'язані з уже існуючими структурами та традиціями [8, с. 439]. У свою чергу, Р. Валенті, спираючись на концепцію Л. Парейсона, розглядає імпровізацію як процес, що виникає у взаємодії митця з матеріалом, підкреслюючи, що вона відбувається «у взаємодії митця з матеріалом» («in the artist's encounter with material») і пов'язана з початковими етапами формування художнього твору [18, с. 2].

Отже, у сучасному науковому дискурсі імпровізація постає як специфічний тип музичної діяльності, у якому процеси створення і реалізації музичного матеріалу збігаються в часі. Це унеможливує її розгляд

виключно на перетині виконавського та композиторського мислення. Як підкреслює О. Стахевич, дуалістична природа джазу полягає у нерозривній взаємодії імпровізаційного та композиційного начал, що проявляється як співвідношення “мобільного” і “стабільного” у музичному творі [4, с. 186].

У зв'язку з цим виникає необхідність формування адекватного підходу до аналізу виконавсько-імпровізаційного мислення, який враховував би його інтегративну природу. Традиційні методи аналізу, орієнтовані або на структурні характеристики музичного тексту, або на інтерпретаційні аспекти виконання, виявляються недостатніми, оскільки не відображають одночасність процесів породження та реалізації музичного матеріалу.

У даному дослідженні музичне мислення розглядається як процес організації, породження та реалізації музичного матеріалу у виконавській діяльності, який у випадку джазової імпровізації набуває багаторівневої структури, що поєднує композиційний, техніко-модельний та процесуальний рівні.

Відтак аналіз імпровізаційного мислення повинен відповідати таким основним вимогам:

По-перше, врахування процесуального характеру музичного мислення імпровізатора, тобто його розгортання в реальному часі; по-друге, поєднання структурного та виконавського підходів, що дозволяє одночасно аналізувати організацію музичного матеріалу та спосіб його звукової реалізації; по-третє, орієнтація на виявлення логіки розвитку музичної думки, а не лише фіксацію окремих елементів; по-четверте, урахування індивідуально-стильових особливостей виконавця як прояву його музичного мислення. Визначені вимоги створюють теоретичну основу для побудови системи параметрів аналізу виконавсько-імпровізаційного мислення, яка дозволяє розглядати імпровізацію як цілісний процес музичного породження та забезпечує можливість її подальшого дослідження на матеріалі конкретної виконавської практики. Відповідно до зазначених вимог аналіз здійснюється за такими рівнями: ладово-гармонічним, інтонаційно-мелодичним та мотивно-фразовим. Виділені у дослідженні рівні аналізу співвідносяться з уявленням Д. Прессінга про багаторівневу організацію імпровізаційної діяльності [16], що дозволяє розглядати їх як різні рівні репрезентації музичного матеріалу.

Отже, метою дослідження є виявлення специфіки виконавсько-імпровізаційного мислення сучасного джазового саксофоніста та обґрунтування його як багаторівневої системи організації музичного матеріалу.

#### **Результати дослідження.**

#### **Ладово-гармонічна основа імпровізаційного мислення**

Ладово-гармонічний рівень імпровізаційного мислення визначає способи орієнтації виконавця в гармонічному просторі та виступає основою побудови мелодичної лінії. У джазовій імпровізації цей рівень реалізується через взаємодію традиційних ладових засобів і сучасних гармонічних прийомів, що формують індивідуальну систему мислення музиканта.

Аналіз імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «On Green Dolphin Street» та «I Remember April» показує, що його ладово-гармонічне мислення базується на поєднанні традиційних джазових ладів із системою функціональних замінів та поліфункціональних нашарувань.

Основою організації гармонічного мислення виступає модель II-V-I, яка є фундаментальною для джазової практики. У соло на «Alone Together» (такти 4-5) музикант використовує хроматичний підхід до ступенів акорду та, змінюючи гармонічний контекст, досягає ефекту затримання та функціональної невизначеності, що формує відчуття біфункціональності. Аналогічні принципи реалізуються і в подальших фрагментах соло, де відбувається свідоме уникнення основних акордових звуків на сильних долях.

Важливим елементом ладово-гармонічного мислення виконавця є використання поліфункціональних нашарувань, що проявляється у накладанні на гармонічну основу звуків акордів субдомінантової або домінантової функції. Зокрема, у різних фрагментах аналізованих соло музикант застосовує звуки домінанти або субдомінанти відносно акорду, що звучить, створюючи ефект функціональної двоїстості.

Суттєву роль відіграє також система гармонічних замінів, серед яких найбільш характерними є секундові, терцієві та тритонові. Ці заміни використовуються як засіб підвищення тональної напруженості та варіативності гармонічного розвитку. Особливо активно вони проявляються у кульмінаційних фрагментах, де щільність їх застосування зростає разом із загальним драматургічним напруженням.

Поряд із цим, у початкових і завершальних розділах соло музикант часто звертається до більш традиційних ладових засобів, використовуючи натуральні мажорні та мінорні лади, дорійський, лідійський і міксолідійський, а також пентатоніку, що забезпечує контраст між різними етапами розвитку імпровізації.

Таким чином, ладово-гармонічна основа імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна характеризується: опорою на базові гармонічні моделі (передусім II-V-I); використанням поліфункціональних нашарувань; застосуванням системи гармонічних замінів; поєднанням традиційних і сучасних ладових засобів.

У сукупності ці елементи формують гнучку систему гармонічного мислення, що забезпечує як структурну організованість імпровізації, так і можливість її варіативного розвитку.

#### **Інтонаційно-мелодичні механізми імпровізаційного мислення**

Інтонаційно-мелодичний рівень імпровізаційного мислення визначає способи безпосередньої організації звукового матеріалу та відображає конкретні механізми побудови мелодичної лінії у процесі виконання. Саме на цьому рівні реалізується взаємодія ладово-гармонічної основи з інтонаційною деталізацією музичного висловлювання.

Аналіз імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «On Green

Dolphin Street» та «I Remember April» показує, що формування мелодичного матеріалу здійснюється через систему інтонаційних прийомів, серед яких ключову роль відіграють оспівування, підходи до ступенів акордів, а також різноманітні мелізматичні структури.

Застосування оспівувань та підходів до акордових ступенів забезпечує інтонаційну спрямованість мелодії та формує її внутрішню зв'язність. У проаналізованих соло ці прийоми використовуються системно, що дозволяє музиканту не лише окреслювати гармонічні опори, але й деталізувати їх через послідовність допоміжних звуків. При цьому хроматичні підходи функціонують як різновид мелізматичних засобів і не виступають як самостійний принцип організації матеріалу.

Суттєвою характеристикою є також варіативність інтонаційних побудов. Одна й та сама структурна модель може реалізовуватися з різною кількістю звуків, змінювати свій інтервальный склад або поєднуватися з іншими інтонаційними елементами. Це дозволяє зберігати впізнаваність мелодичних структур за умов їх постійної трансформації.

Важливим механізмом є також поєднання діатонічних і хроматичних елементів у межах єдиної мелодичної лінії. Хроматизм у даному випадку не порушує ладову основу, а виступає засобом її інтонаційного уточнення, що дозволяє більш гнучко реагувати на гармонічний контекст.

Окрім цього, у мелодичному мисленні виконавця простежується орієнтація на безперервність руху, що досягається через використання дрібних ритмічних тривалостей та щільне заповнення звукового простору. Це створює ефект «поток», у якому окремі інтонаційні елементи підпорядковуються загальній спрямованості розвитку.

Отже, інтонаційно-мелодичні механізми імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна характеризуються: системним використанням мелізматичних прийомів (оспівування, підходи); варіативністю інтонаційних моделей; поєднанням діатонічних і хроматичних елементів; орієнтацією на безперервність мелодичного руху.

Цей рівень забезпечує безпосередню реалізацію музичної думки та виступає зв'язувальною ланкою між гармонічною основою та мотивно-фразовою організацією імпровізації.

#### **Мотивно-фразова логіка імпровізаційного мислення**

Мотивно-фразовий рівень імпровізаційного мислення виконавця визначає способи організації музичного матеріалу в часі та забезпечує цілісність музичного висловлювання. На цьому рівні відбувається поєднання окремих інтонаційних елементів у структурно завершені побудови, що формують логіку розвитку імпровізації.

Аналіз імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «On Green Dolphin Street» та «I Remember April» демонструє, що його мелодичне мислення базується на активному використанні мотивно-фразових структур, які

розгортаються у процесі розвитку за принципами варіації та трансформації.

Зокрема, однією з ключових характеристик є секвенційна організація матеріалу. У соло на «Alone Together» (такти 42–48) музикант вибудовує довгу фразу на основі чергування висхідних і низхідних послідовностей, що структурно повторюють одна одну, формуючи єдину логічну побудову. Аналогічні принципи простежуються і в інших соло, де секвенції виконують функцію як розвитку, так і структурної організації матеріалу.

Важливою особливістю є те, що секвенційні побудови у виконавця не є механічним повторенням матеріалу, а передбачають його адаптацію до змін гармонічного контексту. Це проявляється у варіативності інтервального складу, зміні кількості звуків у ланках секвенції та поєднанні діатонічних і хроматичних елементів.

Окрім секвенційності, важливим компонентом мотивно-фразової організації є хвилеподібний принцип мелодичного руху, який особливо яскраво проявляється у кульмінаційних фразах. У соло на «Alone Together» (такти 49–58) та «On Green Dolphin Street» спостерігається характерний рух мелодії, що розгортається через чергування висхідних і низхідних відрізків, об'єднаних у групи, які формують єдиний інтонаційний потік.

Цей принцип поєднується з використанням дрібних ритмічних тривалостей, що створює ефект безперервності та сприяє сприйняттю мелодії як цілісної структури, у якій окремі звуки підпорядковуються загальному напрямку руху.

Суттєвою характеристикою є також наявність повторюваних фразових моделей. У соло на «On Green Dolphin Street» (такти 28 і 55) зафіксовано використання ідентичної мелодичної фрази в однакових гармонічних умовах, що дозволяє інтерпретувати її як задалегідь сформований патерн. Це свідчить про наявність у виконавця системи внутрішньо засвоєних моделей, які реалізуються у процесі імпровізації.

Таким чином, мотивно-фразова логіка імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна характеризується: секвенційною організацією музичного матеріалу; варіативністю та трансформацією мотивів; хвилеподібним принципом мелодичного руху; використанням сформованих патернів у відповідному гармонічному контексті.

У сукупності ці елементи забезпечують цілісність музичного висловлювання та дозволяють розглядати імпровізацію як процес послідовного розгортання взаємопов'язаних фраз, що формують внутрішню логіку музичного мислення виконавця.

#### **Схемність імпровізаційного мислення: патерни та дидактичні моделі**

Однією з визначальних характеристик імпровізаційного мислення сучасного джазового музиканта є його схемність, що проявляється у використанні стійких інтонаційних і мелодичних моделей (патернів). Ці моделі виступають не лише як технічні елементи, а як структурні одиниці, що забезпечують організацію музичного матеріалу у процесі імпровізації.

Аналіз імпровізацій Чеда Лефковіца-Брауна показує, що значна частина його мелодичного матеріалу базується на використанні повторюваних інтонаційних структур, які зберігають свою форму за умов зміни гармонічного контексту. Зокрема, у соло на «On Green Dolphin Street» (такти 28 і 55) зафіксовано застосування ідентичної фразової моделі в однакових гармонічних умовах, що дозволяє розглядати її як стійкий патерн.

Подібні моделі проявляються і в інших фрагментах імпровізацій, де вони виконують функцію організації матеріалу, забезпечуючи швидкість прийняття рішень та цілісність музичного висловлювання. У цьому контексті імпровізаційний процес постає не як створення матеріалу «з нуля», а як варіативне використання вже наявних структур.

Важливо, що аналогічні інтонаційні моделі знаходять системне відображення у дидактичних збірниках виконавця, зокрема *Warmup Exercises for Jazz Musicians* [9] та *15 Approach Note Enclosure Exercises for Jazz Musicians* [10], де вони представлені у вигляді вправ і послідовностей, спрямованих на формування мелодичного мислення. Це свідчить про усвідомлений характер їх використання та дозволяє розглядати їх як елементи внутрішньо організованої системи.

З позиції когнітивної теорії імпровізації (Д. Пресінг), подібні моделі можуть бути інтерпретовані як схеми (schemas), що функціонують як заздалегідь сформовані структури організації музичного матеріалу. Вони забезпечують можливість швидкого реагування на зміну гармонічного контексту та знижують навантаження на оперативну пам'ять у процесі виконання.

При цьому важливо підкреслити, що використання патернів не призводить до шаблонності мислення. Навпаки, у виконавській практиці Чеда Лефковіца-Брауна спостерігається їх постійна трансформація, що проявляється у зміні ритмічної організації, інтервального складу та поєднанні з іншими інтонаційними елементами. Таким чином, патерни виступають не як готові формули, а як гнучкі моделі, здатні до варіативного розвитку.

Отже, схемність імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна проявляється у: використанні стійких інтонаційних і фразових моделей; їх системному закріпленні у педагогічних матеріалах; варіативній трансформації в процесі імпровізації; функціонуванні як когнітивних структур організації музичного матеріалу. У сукупності це дозволяє розглядати імпровізаційне мислення виконавця як систему взаємодії індивідуального досвіду, засвоєних моделей та творчої варіативності їх реалізації.

З позиції аналізу виконавсько-імпровізаційного мислення особливого значення набуває його композиційний вимір, який виявляється у здатності музиканта мислити не лише на рівні локальних музичних структур, але й у масштабі цілісної форми.

Аналіз імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна свідчить про наявність чітко організованої драматургії, що включає поступове наростання напруження, досягнення кульмінаційної точки

та подальший спад. Зокрема, характерним є ускладнення ладово-гармонічних засобів у процесі розвитку, що супроводжується зростанням ритмічної активності та щільності музичного матеріалу, внаслідок чого формується кульмінаційна зона. Важливо, що кульмінація нерідко співвідноситься з точкою золотого перетину, що свідчить про наявність інтуїтивно організованого формотворчого мислення. Після досягнення кульмінації відбувається поступове зниження напруження, що реалізується через зміну регістру, спрощення ладових структур та зменшення ритмічної щільності. Завершальна частина імпровізації характеризується стабілізацією музичного матеріалу, що співвідноситься з її структурною функцією. Таким чином, імпровізаційне мислення музиканта проявляється як композиційно організований процес, у якому формування музичного матеріалу підпорядковане загальній драматургії та логіці розгортання музичної форми, що свідчить про наявність цілісного формотворчого мислення.

Важливим джерелом для розуміння виконавсько-імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна є його авторські методичні збірники, у яких зафіксовано основні принципи організації музичного матеріалу. Аналіз представлених матеріалів свідчить про системний характер імпровізаційного мислення музиканта, що ґрунтується на оперуванні типовими мелодичними моделями, зокрема прийомами оспівування та хроматичних підходів до ступенів акордів. Ці елементи виступають базовими одиницями побудови імпровізаційних фраз і повсюдно застосовуються у виконавській практиці музиканта. Важливою є також орієнтація на закріплення зазначених моделей у м'язовій пам'яті, що забезпечує їх оперативне використання в умовах реального часу та свідчить про технічну основу імпровізаційного мислення.

**Висновки.** Центральне місце у системі музичного мислення виконавця посідає гармонічна прогресія II–V–I, яка виступає основою для формування мелодичних патернів. Запропоновані у збірниках моделі демонструють різноманітні способи її реалізації, включаючи застосування функціональних замінів, що безпосередньо корелює з результатами аналізу імпровізаційних соло музиканта. Окрему увагу привертають моделі, що характеризуються підвищеним рівнем напруження та складності, зокрема побудовані на принципах пентатонічного зміщення, поєднання трізвуків і секвенційного розвитку. Як показує аналіз, подібні структури найбільш активно застосовуються у кульмінаційних зонах імпровізацій, що свідчить про їх функціональну роль у формотворенні.

Таким чином, методичні матеріали музиканта відображають імпровізаційне мислення як систему взаємопов'язаних технічних моделей, що забезпечують як локальну організацію музичного матеріалу, так і його розгортання у масштабі цілісної драматургічної структури. Вони можуть бути інтерпретовані як зовнішня репрезентація внутрішньої системи імпровізаційного мислення виконавця.

У підсумку проведений аналіз засвідчує, що імпровізаційне мислення постає як багаторівнева система, яка охоплює різні аспекти організації музичного матеріалу.

Отримані результати дають підстави трактувати виконавсько-імпровізаційне мислення не лише як індивідуальну характеристику окремого музиканта, а як модель організації музичної діяльності, притаманну сучасній джазовій практиці. Виділені рівні мислення – композиційний, техніко-модельний та процесуальний – відображають основні аспекти музичного породження,

що поєднують у собі структурну організацію, технічну базу та динаміку розгортання музичного матеріалу в часі. Такий підхід дозволяє розглядати імпровізацію не як спонтанний процес, а як системно організовану діяльність, що ґрунтується на взаємодії попередньо сформованих моделей і творчої варіативності їх реалізації.

Перспективами дослідження є вивчення специфіки мислення сучасних джазових саксофоністів, що представляють різні школи.

### Література:

1. Бурська О. П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2005.
2. Ващенко Є. В. Камерно-інструментальна музика Альфреда Шнітке: принципи композиторського мислення : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016.
3. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018.
4. Стахевич О. О. Композиція та імпровізація у джазі: особливості взаємодії як музикознавча проблема. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2022. № 6 (120). С. 186–196.
5. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019.
6. Стецюк Р. О. Творча постать Дж. Колтрейна в історії джазового мистецтва. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2024. Вип. 72. С. 38–53.
7. Чжун Ч. Явище музично-виконавського мислення у контексті фортепіанної творчості. Музичне мистецтво і культура. 2022. № 34(1). С. 137–149.
8. Benson B. E. The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 208 p.
9. Lefkowitz-Brown C. 10 Warmup Exercises for Jazz Musicians. Manuscript.
10. Lefkowitz-Brown C. 15 Approach Note Enclosure Exercises for Jazz Musicians. Manuscript.
11. Lefkowitz-Brown C. 20 Approach Note Etudes. 2018. Manuscript.
12. Lefkowitz-Brown C. 50 Major II–V–I Phrases. Manuscript.
13. Lefkowitz-Brown C. The Secret to Memorizing Jazz Standards. Manuscript.
14. Lefkowitz-Brown C. Standard Sessions. Manuscript.
15. Lefkowitz-Brown C. Chad Lefkowitz-Brown Transcriptions. Manuscript.
16. Pressing D. Improvisation: Methods and models. Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition / ed. J. A. Sloboda. Oxford : Clarendon Press, 1988. P. 129–178.
17. Sloboda J. A. The musical mind: The cognitive psychology of music. Oxford : Clarendon Press, 1985. 281 p.
18. Valgenti R. T. Material and improvisation in the formative process. Journal of Aesthetic Education. 2014. Vol. 48, No. 3. P. 1–15.

### References:

1. Burska, O. P. (2005). *Metodychni osnovy rozvytku muzychno-vykonavskoho myslennia studentiv u protsesi fortepiannoi pidhotovky* [Methodological foundations of the development of musical-performing thinking of students in the process of piano training]. Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
2. Vashchenko, Ye. V. (2016). *Kamerna instrumentalna muzyka Alfreda Shnitke: pryntsyipy kompozytorskoho myslennia* [Chamber instrumental music of Alfred Schnittke: principles of compositional thinking]. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
3. Malyi, D. M. (2018). *Spetsyfika kompozytorskoho myslennia v muzytsi ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolit* [Specificity of compositional thinking in music of the late 20th – early 21st centuries]. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
4. Stakhevych, O. O. (2022). *Kompozytsiia ta improvizatsiia u dzhazi: osoblyvosti vzaiemodii yak muzykoznavcha problema* [Composition and improvisation in jazz: features of interaction as a musicological problem]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 6 (120), 186–196 [in Ukrainian].
5. Stetsiuk, B. O. (2019). *Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Coreia)* [Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on the example of Chick Corea's творчість)]. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
6. Stetsiuk, R. O. (2024). *Tvorcha postat Dzh. Koltreina v istorii dzhazovoho mystetstva* [The creative figure of John Coltrane in the history of jazz art]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 72, 38–53 [in Ukrainian].
7. Chzhun, Ch. (2022). *Yavyshe muzychno-vykonavskoho myslennia u konteksti fortepiannoi tvorchosti* [The phenomenon of musical-performing thinking in the context of piano creativity]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 34(1), 137–149 [in Ukrainian].
8. Benson, B. E. (2003). *The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music*. Cambridge University Press [in English].

9. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). 10 warmup exercises for jazz musicians. Unpublished manuscript [in English].
10. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). 15 approach note enclosure exercises for jazz musicians. Unpublished manuscript [in English].
11. Lefkowitz-Brown, C. (2018). 20 approach note etudes. Unpublished manuscript [in English].
12. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). 50 major II–V–I phrases. Unpublished manuscript [in English].
13. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). Chad Lefkowitz-Brown transcriptions. Unpublished manuscript [in English].
14. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). Standard sessions. Unpublished manuscript.
15. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). The secret to memorizing jazz standards. Unpublished manuscript [in English].
16. Pressing, D. (1988). Improvisation: Methods and models. In J. A. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (pp. 129–178). Clarendon Press [in English].
17. Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Clarendon Press [in English].
18. Valgenti, R. T. (2014). Material and improvisation in the formative process. *Journal of Aesthetic Education*, 48(3), 1–15 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2025  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2025  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026