

## CULTURE AND ART

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2026.2.8>

### IMPROWIZACJA JAKO FORMA INTERAKCJI SOMATYCZNO-EMOCJONALNEJ W ZESPOLE SAKSOFONOWO-FORTEPIANOWYM

**Mariia Obolenska**

*kandydat nauk o sztuce, główny akompaniator, wykładowca na Katedrze Interpretacji i Analizy Muzycznej  
Charkowskiego Narodowego Uniwersytetu Sztuki im. I.P. Kotłarewskiego (Charków, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0002-4044-9633

[marieobolenchik@gmail.com](mailto:marieobolenchik@gmail.com)

**Viktor Churikov**

*Zasłużony Działacz Sztuki Ukrainy, profesor na Katedrze Sztuki Estradowej i Jazzu Charkowskiego  
Narodowego Uniwersytetu Sztuki im. I.P. Kotłarewskiego (Charków, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0003-3447-4434

[vizity2016@gmail.com](mailto:vizity2016@gmail.com)

**Adnotacja.** Artykuł poświęcony jest teoretycznemu uzasadnieniu improwizacji jako zjawiska somatyczno-emocjonalnego w zespole saksofonowo-fortepianowym oraz jej integracji z szerszym dyskursem badań nad inteligencją emocjonalną w muzykowaniu zespołowym. Improwizacja jest rozpatrywana jako ontologiczna jakość interakcji zespołu oraz jako cecha stylistyczna i wykonawcza oparta na inteligencji somatycznej, myśleniu wyprzedzającym i kreatywności emocjonalnej. Improwizacja jest interpretowana jako forma komunikacji muzycznej, która obejmuje natychmiastową reakcję na gesty muzyczne partnera i funkcjonowanie zespołu jako dynamicznego systemu interakcji. Praca ukazuje koncepcję inteligencji somatycznej jako wiedzy cielesnej, która obejmuje „słuchanie cielesne”, wrażliwość motoryczną i zdolność do percepcji mikrogestów w procesie wykonania. Szczególną uwagę zwrócono na specyfikę interakcji między saksofonem a fortepianem, w szczególności na barwę dźwięku i równowagę przestrzenno-dynamiczną. Nowość naukowa badania polega na konceptualizacji improwizacji jako przejawu inteligencji emocjonalnej muzyków zespołowych oraz na rozszerzeniu tradycyjnych podejść do rozumienia improwizacji w praktyce wykonawczej.

**Słowa kluczowe:** improwizacja, inteligencja somatyczna, inteligencja emocjonalna, muzykowanie zespołowe, saksofon, fortepian, komunikacja muzyczna.

### IMPROVISATIONALITY AS A FORM OF SOMATIC-EMOTIONAL INTERACTION IN THE SAXOPHONE–PIANO ENSEMBLE

**Mariia Obolenska**

*Ph.D in Art Studies, Leading accompanist, Lecturer of the Department of Interpretology and Music Analysis,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0002-4044-9633

[marieobolenchik@gmail.com](mailto:marieobolenchik@gmail.com)

**Viktor Churikov**

*Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Professor of the Department of Music Art of Pop and Jazz,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0003-3447-4434

[vizity2016@gmail.com](mailto:vizity2016@gmail.com)

**Abstract.** The article is devoted to the theoretical substantiation of improvisationality as a somatic-emotional phenomenon in the saxophone–piano ensemble and to its integration into the broader discourse on emotional intelligence in ensemble performance. Improvisationality is considered as an ontological quality of ensemble interaction and as a stylistic and performative characteristic grounded in somatic intelligence, anticipatory thinking, and emotional creativity. Improvisation is interpreted as a form of musical communication that presupposes an immediate response to a partner's musical gestures and the functioning of the ensemble as a dynamic system of interaction. The study reveals the concept of somatic intelligence as embodied knowledge that includes “bodily listening”, motor sensitivity, and the ability to perceive micro-gestures in the process of performance. Particular attention is paid to the specific interaction between the saxophone and piano, especially their timbral interplay and spatial-dynamic balance. The scientific novelty

of the research lies in the conceptualization of improvisationality as a manifestation of the ensemble's emotional intelligence and in the expansion of traditional approaches to understanding improvisation in performance practice.

**Keywords:** improvisationality, somatic intelligence, emotional intelligence, ensemble performance, saxophone, piano, musical communication.

## ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ ЯК ФОРМА СОМАТИЧНО-ЕМОЦІЙНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В АНСАМБЛІ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО

**Марія Оболенська**

*кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер,  
викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету  
мистецтв імені І.П. Котляревського (Харків, Україна)  
ORCID ID: 0000-0002-4044-9633  
marieobolenchik@gmail.com*

**Віктор Чуріков**

*Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва естради та джазу  
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (Харків, Україна)  
ORCID ID: 0000-0003-3447-4434  
vizity2016@gmail.com*

**Анотація.** Стаття присвячена теоретичному обґрунтуванню імпровізаційності як соматично-емоційного феномену в ансамблі саксофона і фортепіано та її інтеграції у ширший дискурс дослідження емоційного інтелекту в ансамблевому музикуванні. Імпровізаційність розглядається як онтологічна якість ансамблевої взаємодії та як стилістична й виконавська характеристика, що ґрунтується на соматичному інтелекті, антиципативному мисленні та емоційній креативності. Імпровізація трактується як форма музичної комунікації, яка передбачає миттєву реакцію на музичні жести партнера й функціонування ансамблю як динамічної системи взаємодії. У роботі розкрито поняття соматичного інтелекту як тілесного знання, що охоплює «тілесне слухання», рухову чутливість і здатність до сприйняття мікрожестів у процесі виконання. Особливу увагу приділено специфіці взаємодії саксофона і фортепіано, зокрема тембровому та просторово-динамічному балансу. Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації імпровізаційності як прояву емоційного інтелекту ансамбістів та у розширенні традиційних підходів до розуміння імпровізації у виконавській практиці.

**Ключові слова:** імпровізаційність, соматичний інтелект, емоційний інтелект, ансамблеве музикування, саксофон, фортепіано, музична комунікація.

**Вступ.** Сучасне музикознавство дедалі активніше переосмислює ансамблеве виконавство не як процес відтворення нотного тексту, а як форму складної когнітивно-емоційної взаємодії, що відбувається у режимі реального часу. У цьому контексті ансамблеве музикування постає особливим простором, де музичний сенс народжується на перетині тілесної присутності, емоційної чутливості та антиципативного мислення виконавців. Особливо показовою в цьому сенсі є взаємодія саксофона і фортепіано – інструментів із принципово різною акустичною природою, що вимагають постійного узгодження дихання, тембру, динаміки та часової організації.

Попри значну кількість досліджень, присвячених імпровізації як жанровому або стилістичному феномену, її онтологічний статус у межах ансамблевого виконавства залишається недостатньо осмисленим. Імпровізація традиційно розглядається як техніка, метод або форма творчої свободи, тоді як її глибинна природа пов'язана з більш фундаментальними механізмами – соматичною регуляцією, емоційною резонансністю та здатністю до миттєвої адаптації. У цьому сенсі імпровізаційність доцільно трактувати не лише як акт спонтанного творення музичного матеріалу, а як базову якість виконавської присутності, що проявляється навіть у межах строго нотованого тексту. У пропонованій статті імпровізаційність розглядається як форма соматично-емоційної взаємодії – процесу, в якому тілесна чутливість, мікрожестова координація та емоційна креативність утворюють єдину систему регуляції ансамблевого звучання.

Важливим теоретичним акцентом дослідження є розмежування спонтанної емоційної експресії та контрольованої антиципації. У виконавській практиці ці два механізми не протиставляються, а співіснують у динамічній напрузі. Спонтанність забезпечує живу пластичність і відкритість до змін, тоді як антиципація створює структурну стабільність. Саме на перетині цих процесів виникає феномен емоційної креативності, що дозволяє ансамблю функціонувати як жива адаптивна система. Методологічна новизна дослідження полягає у перенесенні фокусу з текстоцентричного аналізу на процесуально-тілесний вимір ансамблевого виконавства. Імпровізаційність інтерпретується як структурна складова емоційного інтелекту музиканта, що виявляється у здатності одночасно відчувати, передбачати і трансформувати музичну реальність у взаємодії з партнером. Такий підхід дозволяє розширити межі традиційного розуміння імпровізації та окреслити її як фундаментальний механізм ансамблевої координації.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасний етап розвитку музикознавства характеризується активною інтеграцією когнітивних наук, нейропсихології та теорій тілесності у дослідження виконавської практики. Особливо вагомим у цьому контексті є напрям втіленого музичного сприйняття (*embodied music cognition*), що пропонує розглядати музичне мислення як процес, невіддільний від тілесних дій, моторної координації та сенсомоторної взаємодії. Однією з концептуально важливих робіт є дослідження М. Корсакової-Крейн, у якому сформульовано модель втіленого музичного пізнання у музиці (Korsakova-Kreyn, 2018). Авторка пропонує розмежовувати процес музикування на два рівні: поверхневий – видимі рухи, жести, артикуляція, та глибинний – психофізична реакція на тональні очікування. Показовою є теза: «Тонально-часові взаємозв'язки кодують музичний зміст, який визначає моторну поведінку виконавців» (*The tonal/temporal relationships encode musical content that dictates the motor behavior of music performers*), що підкреслює нерозривність звукового сенсу та тілесної поведінки (Там само). Такий підхід створює теоретичну основу для введення поняття соматичного інтелекту в музичний контекст й дозволяє розглядати імпровізаційність як тілесно обумовлену реактивність, а не лише як ментальну креативність.

Подальший розвиток цієї лінії знаходимо в роботі Алесандро Дель'Анна зі співавторами (Dell'Anna, Leman, Berti, 2021), де музична взаємодія осмислюється як втілена мова (*embodied language*). Автори трактують ансамблеве музикування як інтерактивний комунікативний процес, заснований на механізмах передбачення. Таким чином, музична взаємодія поєднує тілесність та антиципацію, що безпосередньо співвідноситься з проблематикою даної статті, а саме співвідношенням спонтанної експресії та контрольованого передбачення в ансамблевій імпровізації.

Важливий аспект колективної творчості розкрито у статті «*Improvisation and the self-organization of multiple musical bodies*», де імпровізація розглядається як динамічна система самоорганізації (Walton at all., 2015). Такий підхід дозволяє трактувати ансамбль як адаптивну систему, в якій імпровізаційність формується через перетин тілесних, ритмічних і когнітивних процесів. Емпіричні підтвердження подвійної природи імпровізації (тілесної й когнітивної) подано в дослідженні «*Dual-process contributions to creativity in jazz improvisations*» (Rosen at all., 2020), присвяченому джазовій імпровізації. Автори аналізують взаємодію двох процесів: автоматизованих моторних схем, заснованих на тілесній пам'яті, та контрольованих когнітивних стратегій. Загальний методологічний каркас цих досліджень пов'язаний із так званою концепцією 4Е-когніції (*embodied, embedded, enactive, extended*), відповідно до якої мислення є тілесним, вкоріненим у середовищі, активним і розширеним за межі індивідуального мозку. У музичному контексті це означає, що імпровізація не може бути зведена до внутрішнього ментального процесу, вона формується в тілесній взаємодії, соціальному просторі та акустичному середовищі. Таким чином, ансамбль саксофона і фортепіано може бути осмислений як мікросистема, де творчість виникає з постійної адаптації тілесних і емоційних імпульсів.

Поряд із міжнародними когнітивно-науковими підходами до імпровізації, в українському науковому й педагогічному просторі сформувався власний вектор осмислення цього феномену, який, хоча й не завжди артикулюється в межах загальноприйнятої термінології, містить важливі методичні й концептуальні положення для розуміння імпровізаційності як виконавської якості. Так, Богдан Стецюк, аналізуючи різні моделі класифікацій імпровізації, пропонує власну зведену модель в музиці, що на його думку «видається необхідною не лише у джазології, але й у вивченні нових проявів імпровізаційного мистецтва, які виникають на сучасному етапі у різноманітних синтезах імпровізації та композиції взагалі» (Стецюк. Б., 2020: 191). Це дає підстави виходити за рамки розуміння імпровізації як суто спонтанного творення музики, а розуміти її в більш ширшому контексті способів людського мислення і творчого прояву. Аналізуючи імпровізацію як феномен в дискурсі різних видів мистецтв, В. Тищик і О. Плаксина в контексті танцювальної імпровізації вживають словосполучення «усвідомлена спонтанність» (Тищик, Плаксина, 2024: 1342). Такий парадоксальний вираз, на нашу думку, вдало характеризує співвідношення імпровізаційності з контрольованим антиципуванням, що, в свою чергу, є ознакою майстерності виконавця-інтерпретатора.

Важливим для теми ансамблевої імпровізації є дослідження, присвячені саксофонній джазовій традиції. Зокрема, у праці Романа Стецюка (2020), де аналізуються параметри саксофонної джазової імпровізації, уточнюється понятійний апарат («музична імпровізація», «джазова імпровізація», «імпровізація на саксофоні»), а також здійснюється структурно-синтаксичний аналіз імпровізованої фрази. Окремого аналізу потребує внесок Віктора Чурікова, який у своїх навчально-методичних посібниках і хрестоматіях з імпровізації для саксофона послідовно розробляє систему формування імпровізаційного мислення (Чуріков, 2011, 2026). Ці праці орієнтовані насамперед на практику, однак містять концептуально важливу ідею поступового «втілення» інтонаційних моделей у виконавський апарат. Імпровізація формується через засвоєння ладо-гармонічних структур, ритмічних формул, варіативних мелодичних моделей, які закріплюються на рівні моторної пам'яті. Таким чином, імпровізаційна дія ґрунтується на тілесно засвоєних паттернах, що дозволяє розглядати ці праці як емпіричне підтвердження концепту соматичного інтелекту в музичній педагогіці.

Отже, аналіз сучасних досліджень дозволяє сформулювати кілька принципових положень, що визначають логіку пропонованої статті. По-перше, музичне виконання має тілесно-когнітивну природу, а отже, поняття соматичного інтелекту є науково верифікованим. По-друге, імпровізація в ансамблі постає як динамічний процес самоорганізації й інтеракції. По-третє, творча дія інтегрує автоматизовані моторні схеми та контрольовану антиципацію. На цій основі імпровізаційність може бути інтерпретована як форма соматично-емоційної взаємодії, що реалізує емоційний інтелект у колективному музикуванні. Таким чином, міждисциплінарна база створює методологічну рамку для осмислення ансамблю саксофона і фортепіано як

живої, тілесно-емоційної системи, в якій імпровізаційність постає фундаментальним механізмом творчої координації.

Окреслимо дефініції ключових понять, необхідних для моделювання концепції дослідження, у межах якого терміни використовуються не в узагальнено-словниковому значенні, а як концептуальні інструменти аналізу ансамблевої взаємодії.

У вузькому музикознавчому значенні **імпровізація** – це створення музичного матеріалу в момент виконання без попередньої повної фіксації в нотному тексті. У межах даної статті поняття імпровізації розширюється – розуміємо його як процес ситуативного творення та трансформації музичного матеріалу в реальному часі на основі взаємодії виконавців. Це означає, що імпровізаційні механізми можуть діяти і в межах нотованого тексту – у мікроагогії, динамічних корекціях, артикуляційних рішеннях, балансі тембру. **Імпровізаційність** – не тотожна імпровізації як жанру чи стилю. У цьому дослідженні визначаємо імпровізаційність як потенційну здатність виконавця до відкритої адаптивної взаємодії в режимі реального часу, що ґрунтується на соматичній чутливості, емоційній мобільності та когнітивній антиципації. Тобто імпровізаційність постає онтологічною якістю виконавської присутності, що може проявлятися як у джазі, так і в академічному ансамблі при виконанні нотованої музики.

**Соматичний інтелект** – поняття запозичене з тілесно-орієнтованих і когнітивних теорій. У межах статті розуміємо соматичний інтелект як здатність тіла усвідомлено сприймати, регулювати та координувати власні рухові й сенсорні процеси у взаємодії з іншими виконавцями. Виконавський прояв соматичного інтелекту включає тілесне слухання, чутливість до мікрожестів, синхронізацію дихання і руху, адаптивну м'язову регуляцію. Центральним концептом статті є поняття **соматично-емоційної взаємодії**, яке розуміємо як процес координації тілесних і емоційних станів виконавців, що забезпечує ансамблеву єдність і спільну драматургічну динаміку. Йдеться про ситуацію, коли зміна емоційного стану одного музиканта відбивається в тілесній реакції іншого, а темброві, дихальні та рухові імпульси утворюють спільний ритмічний контур.

**Емоційна креативність** – це здатність продукувати варіативні, контекстуально доречні емоційні стани та трансформувати їх у звукову форму в процесі ансамблевої взаємодії. Вона формується на перетині спонтанної емоційної експресії та контрольованої антиципації. **Контрольована антиципація** – це свідоме передбачення музичного розвитку та можливих реакцій партнера з метою збереження ансамблевої цілісності. Антиципація забезпечує структурну стабільність, прогнозування кульмінацій, координацію темпу й динаміки.

Таким чином, у межах даного дослідження вибудовується послідовна теоретична логіка, що поєднує тілесний, емоційний і когнітивний виміри ансамблевого музикування в єдину систему. Вихідною категорією виступає соматичний інтелект, який створює основу для адаптивності та чутливості до змін у реальному часі. На ґрунті соматичного інтелекту формується імпровізаційність як потенційна здатність до відкритої, варіативної реакції на музичний жест іншого. Подальшим рівнем цієї логіки є емоційна креативність – здатність генерувати й трансформувати емоційні стани відповідно до контексту музичного розвитку. Емоційна креативність, у свою чергу, забезпечує соматично-емоційну взаємодію – процес координації внутрішніх станів виконавців, що проявляється в синхронізації дихання, мікрожестів, тембрових змін і динамічних хвиль. Саме на цьому рівні ансамбль починає функціонувати як цілісна жива система, де музичний сенс народжується в полі міжсуб'єктної резонансності. Кінцевим результатом цієї послідовності є реалізація емоційного інтелекту в ансамблі. Він виявляється у здатності музикантів усвідомлювати, регулювати й інтегрувати як власні, так і партнерські емоційні імпульси в процесі спільного творення музичного змісту. Ця послідовність формує теоретичну модель, яка дозволяє аналізувати ансамбль саксофона і фортепіано як процесуальну, тілесно-емоційну систему.

**Результати та їх обговорення.** У межах ансамблевого музикування імпровізація постає передусім як форма комунікації. Вона не зводиться до створення нового музичного матеріалу, а функціонує як спосіб взаємодії, у якому кожен музичний жест є одночасно висловлюванням і відповіддю. У цьому сенсі імпровізація наближається до мовного діалогу: звук стає актом звернення, а пауза – простором очікування реакції. Ансамблева імпровізація ґрунтується на миттєвій реакції на музичний жест партнера. Така реакція включає інтонаційне, ритмічне, динамічне й темброве співналаштування. Виконавець постійно перебуває у стані підвищеної слухової чутливості, що дозволяє передбачати можливі напрями розвитку. Імпровізаційна дія, таким чином, має подвійну спрямованість: вона одночасно відповідає на актуальний імпульс і відкриває нову траєкторію руху.

Діалогічність у ансамблі передбачає розподілену відповідальність за музичний результат. Жоден із учасників не є єдиним джерелом смислу, музичний сенс виникає в процесі взаємного коригування й уточнення. У цьому контексті антиципація відіграє ключову роль. Виконавці прогнозують темпові зміни, кульмінаційні зони, гармонічні зсуви, а також можливі інтонаційні ініціативи партнера. Саме ця здатність до передбачення забезпечує структурну цілісність імпровізаційного процесу й перетворює його на керовану, хоча й відкритую систему. Осмислення імпровізаційності як комунікативного процесу неможливе без урахування тілесного виміру виконавства. Соматичний інтелект у музичному контексті визначається як здатність тіла інтегрувати сенсорні, моторні й емоційні сигнали в процесі виконання. Йдеться не лише про технічну координацію, а про тілесне знання, що формується через досвід, повторення та внутрішнє слухове передбачення.

Поняття «тілесного слухання» передбачає, що музичне сприйняття відбувається не лише на рівні аудиторного аналізу, а через м'язове відчуття напруги й розрядки, через зміну дихального ритму, через мікрокорекції



постави та жесту. У дуеті саксофона і фортепіано ці процеси набувають особливої ваги: дихальна пластика саксофоніста вступає у взаємодію з перкусивною моторикою піаніста, формуючи спільний ритмічний і динамічний контур. Рухова чутливість і здатність зчитувати мікрожести партнера становлять важливу складову соматичного інтелекту. Ледь помітна зміна корпусу, характер атаки звука, напрямок фрази – усе це сигналізує про намір і впливає на подальший розвиток ансамблевого діалогу. Таким чином, ансамбль функціонує як система тілесно-емоційної резонансності.

У процесі ансамблевого музикування імпровізаційність реалізується через емоційну креативність – здатність генерувати варіативні емоційні стани й трансформувати їх у звукову форму. Вона ґрунтується на спонтанній емоційній експресії, що виникає як безпосередня реакція на музичну ситуацію. Така експресія забезпечує живість виконання, його неповторність і відкритість до змін. Водночас імпровізаційний процес не є хаотичним. Він передбачає кероване передбачення – антиципацію структурних і драматургічних моментів. Виконавець усвідомлює форму твору, гармонічний план, потенційні точки напруги та розрядки. Саме ця антиципативна складова дозволяє зберігати цілісність ансамблевого розвитку й уникати розпаду спільної логіки. Баланс між свободою та структурою є ключовою умовою імпровізаційності. Надмірна орієнтація на спонтанність може призвести до втрати координації, тоді як жорсткий контроль обмежує емоційну пластичність. Оптимальний стан досягається через інтеграцію двох процесів: тілесно закріплених автоматизмів і свідомого прогнозування.

Імпровізація постає як потенційність постійної зміни. Навіть у строго нотованому творі виконавець щоразу заново формує звукову реальність. Темп, мікроагогіка, динамічна хвиля, артикуляційна деталізація виникають в конкретному моменті виконання. Таким чином, імпровізаційність не обмежується створенням нового тематичного матеріалу, а проявляється як здатність до живої варіативності. Ансамбль у цьому вимірі функціонує не як сума двох автономних партій, а як цілісний організм, у якому зміна в одному елементі неминуче відбивається на іншому. Зміщення динаміки саксофона провокує реакцію фортепіано, варіація тембрової щільності фортепіано впливає на характер дихання саксофоніста. Так виникає процес взаємної регуляції, що має системний характер.

Перетин внутрішніх ритмів і намірів виконавців формує основу соматично-емоційної резонансності. Дихальний імпульс саксофоніста, що готує фразу, викликає очікування у піаніста, мікрозатримка перед кульмінацією стає сигналом до спільного нарощування напруги. Взаємодія відбувається на рівні, що передуює вербалізації, – через тілесне зчитування намірів. Саме в цьому полі виникає імпровізаційність як постійна готовність до співналаштування.

Дует саксофона і фортепіано має особливу акустичну та тілесну структуру, що зумовлює специфіку імпровізаційної взаємодії. Йдеться насамперед про акустичну асиметрію: саксофон як духовий інструмент функціонує в безперервному звуковому потоці, тоді як фортепіано ґрунтується на клавіатурно-перкусивному принципі звуковидобування. Звук саксофона народжується і підтримується через повітряний тиск, змінюється в процесі звучання, має можливість гнучкої інтонаційної корекції. Фортепіано ж формує звук у момент атаки, після чого він розгортається автономно. Ця різниця створює постійну потребу в узгодженні. Дихальний континуум саксофона співвідноситься з ритмічно структурованою механікою фортепіано. У цьому діалозі імпровізаційність виступає засобом компенсації асиметрії: саксофон може варіювати фразу залежно від гармонічного розгортання фортепіано, а піаніст – змінювати фактурну щільність у відповідь на темброву динаміку саксофона. Темброва пластичність саксофона дозволяє йому функціонувати як носій емоційної інтонації, здатної до мікроінтонаційних відтінків і гнучкого вібрата. Перкусивна природа фортепіано, навпаки, надає ансамблю ритмічної стабільності та гармонічної опори. Таким чином, імпровізаційність стає не стилістичною характеристикою, а внутрішнім механізмом координації двох різнорідних інструментальних природ.

Джазова традиція пропонує модель відкритої імпровізації, де музичний матеріал створюється безпосередньо в момент виконання. У дуеті саксофона і фортепіано джазова імпровізація демонструє максимально виражену форму соматично-емоційної взаємодії: соло саксофона формується в діалозі з гармонічними варіаціями піаніста, а ритмічні зміщення провокують нові інтонаційні рішення. Фрі-імпровізація розширює цей підхід, знімаючи попередньо задані гармонічні та формальні обмеження. Тут ансамбль функціонує як чиста динамічна система, де звук, шум, пауза і жест мають рівноправний статус. Соматична чутливість у таких практиках набуває першочергового значення, оскільки структурна опора мінімальна.

У сучасній академічній музиці з елементами алеаторики імпровізаційність поєднується з композиторським контролем. Виконавцям пропонуються варіативні моделі, що потребують інтерпретаційного вибору. Тут імпровізаційність виявляється як здатність інтегрувати задані параметри з власною емоційною інтенцією. Перформативні практики, що поєднують музику з просторовим рухом і театральними елементами, ще більше підсилюють соматичний вимір ансамблю. У таких умовах тілесна присутність стає частиною художнього висловлювання, а імпровізаційність перетворюється на механізм координації не лише звуку, а й руху та простору. Незалежно від жанрового контексту, ансамбль саксофона і фортепіано функціонує як жива система, у якій імпровізаційність забезпечує адаптивність, відкритість і цілісність музичного процесу.

Для конкретизації теоретичних положень доцільно звернутися до кількох репрезентативних прикладів саксофонно-фортепіанних дуетів, у яких імпровізаційність виявляється як форма соматично-емоційної взаємодії. В якості матеріалу пропонуємо наступні альбоми: *Red Lanta* (Jan Garbarek – Art Lande), *Forgotten Fantasies* (David Liebman – Richard Beirach) та *Duets 1976* (Anthony Braxton – Muhal Richard Abrams). Кожен

із цих прикладів демонструє різні модуси ансамблевої імпровізаційності від камерної інтимності до радикальної відкритості форми.

Альбом *Red Lanta* є зразком мінімалістично організованої камерної імпровізації. Тут відсутній надлишковий фактурний тиск, музиканти створюють прозорий звуковий простір, у якому кожен жест має вагу і тривалість. Саксофон формує протяжні, інтонаційно насичені лінії, що розгортаються в дихальному континуумі. Фортепіано відповідає делікатними гармонічними структурами, залишаючи значні паузи, які стають активним елементом взаємодії. У цьому дуеті імпровізаційність проявляється як «тиха» форма соматичної координації. Музиканти не змагаються за домінування, а співіснують у спільному акустичному полі. Дихальні імпульси саксофона корелюють із динамічними нюансами фортепіано, паузи виконують роль регулятора напруги. Ансамбль функціонує як єдине «колективне тіло», у якому мікроміні тембру чи динаміки миттєво відображаються в реакції партнера. Тут особливо виразно виявляється соматично-емоційна резонансність як основа імпровізаційності.

У дуеті *David Liebman-Richard Beirach* в альбомі *Forgotten Fantasies* імпровізаційна взаємодія набуває більш драматичного й емоційно насиченого характеру. Музична тканина відзначається гармонічною складністю та виразною динамічною амплітудою. Саксофон активно варіює інтонаційний профіль фрази від експресивних висхідних кульмінацій до інтимних, майже шепітних епізодів. Фортепіано делікатно підтримує гармонічну основу, та періодично ініціює нові драматургічні повороти. У цьому випадку особливо помітною стає взаємодія спонтанної експресії та контрольованої антиципації. Кульмінаційні моменти не виникають випадково, вони передбачаються і готуються обома музикантами через поступове нарощування напруги. Разом із тим, конкретна форма їх реалізації завжди залишається відкритою. Імпровізаційність тут функціонує як баланс між емоційним імпульсом і структурною свідомістю, а ансамбль демонструє високий рівень емоційного інтелекту як здатності інтегрувати особистісну експресію в спільний художній простір.

Інший полюс імпровізаційної взаємодії представлений у дуеті *Anthony Braxton-Muhai Richard Abrams*. Альбом *Duets 1976* демонструє авангардну модель, у якій традиційна гармонічна опора зведена до мінімуму, а форма розгортається як процес самоорганізації. Звуковий матеріал включає нестандартні темброві прийоми, фрагментарні інтонації, різкі динамічні контрасти. У такій ситуації імпровізаційність набуває характеру фундаментального способу існування ансамблю. Відсутність стабільної гармонічної структури посилює значення соматичної чутливості: музиканти орієнтуються на мікроруки, ритмічні імпульси, енергетику жесту. Паузи й тиша стають рівноправними компонентами діалогу. Ансамбль функціонує як жива система, у якій нові звукові конфігурації виникають із перетину тілесних реакцій та інтелектуальної рефлексії. У цьому кейсі особливо виразно проявляється імпровізаційність як онтологічна якість ансамблевої присутності. Музиканти не відтворюють заздалегідь визначену форму, а створюють її в процесі гри, що підкреслює значення соматичного інтелекту й антиципативного мислення.

**Висновки.** Проведене дослідження дозволяє переосмислити імпровізацію в ансамблевому виконавстві як феномен, що виходить за межі технічної майстерності чи стилістичної належності. Імпровізація в ансамблі виникає як прояв соматичного інтелекту, а імпровізаційність постає не як окрема виконавська техніка, а як онтологічна якість присутності музиканта в ситуації колективного музикування.

У межах теоретичного аналізу було показано, що ансамблева імпровізація функціонує передусім як форма комунікації. Музичний жест набуває статусу звернення, що потребує миттєвої відповіді, а діалогічність стає структурним принципом взаємодії. Антиципація як здатність передбачати розвиток музичного процесу забезпечує цілісність цієї комунікації, тоді як соматичний інтелект формує її тілесну основу. Тілесне знання, «тілесне слухання», рухова чутливість і здатність зчитувати мікрожести партнера становлять ключові механізми ансамблевої координації.

Аналіз практичних кейсів саксофонно-фортепіанних дуетів підтвердив концептуальні положення дослідження. У альбомі *Red Lanta* імпровізаційність виявляється як делікатна тілесна співналаштованість і простір взаємного слухання; у альбомі *Forgotten Fantasies* – як драматургічно організована емоційна взаємодія, де поєднуються інтенсивність експресії та структурна антиципація; у альбомі *Duets 1976* – як відкрита динамічна система, що формує музичну реальність у процесі самоорганізації. Незважаючи на стилістичні відмінності, у всіх прикладах імпровізаційність виступає механізмом координації двох інструментальних «тіл». Специфіка ансамблю саксофона і фортепіано особливо яскраво демонструє соматично-емоційну природу імпровізаційної взаємодії. Саме в точці перетину дихання, динаміки, інтонаційної гнучкості й ритмічної структури формується спільний художній простір, у якому реалізується емоційний інтелект ансамблю.

Отже, музичне ансамблеве виконання слід розглядати як тілесно-когнітивний процес, де імпровізаційність є не додатковим компонентом, а фундаментальною умовою спільного музичного буття. Вона забезпечує адаптивність, відкритість і цілісність ансамблю, перетворюючи спільне виконання на динамічний акт творення сенсу в теперішньому часі. Імпровізаційність у дуеті саксофона і фортепіано може бути визначена як форма соматично-емоційної взаємодії, що репрезентує реалізацію емоційного інтелекту в ансамблевому музикуванні та відкриває перспективи подальших міждисциплінарних досліджень у галузі музикознавства, когнітивних наук і виконавської педагогіки.

#### Список використаних джерел:

1. Стецюк Б. Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 57. Харків, 2020. С. 178-196. DOI 10.34064/khnum1-57.11
2. Стецюк Р. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 57. Харків, 2020. С. 88-109. DOI 10.34064/khnum1-57.06

3. Тищик В., Плаксіна О. Імпровізація як вид творчої діяльності. Вісник науки та освіти. Вип. 3 (21). Київ, 2024. С. 1337-1346.
4. Чуріков В. Джазова імпровізація на саксофоні. Харків, 2011. 816 с.
5. Чуріков В. Основи імпровізації в блюзі для саксофона альт та тенора. Хрестоматія з додатком фонограм у форматі mp3 для самостійної роботи здобувачів першого освітньо-професійного освітнього рівня вищої освіти – бакалавр. Харків, КП «Міськдрук», 2026. 189 с.
6. Чуріков В. В. Розвиток імпровізаційних навичок для саксофона-альта та тенора. Хрестоматія для здобувачів першого освітньо-професійного рівня ступеня вищої освіти – бакалавр. Харків, КП «Міськдрук», 2026. 102 с.
7. Korsakova-Kreyn M. N. Two-Level Model of Embodied Cognition in Music. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. Vol. 28(4). 2018. P. 240-259. DOI:10.1037/pmu0000228
8. Dell'Anna A., Leman M., Berti A. Musical Interaction Reveals Music as Embodied Language. *Front. Neurosci.* 2021. 15:667838. doi: 10.3389/fnins.2021.667838
9. Duet (1976). Anthony Braxton, Muhal Richard Abrams. Accessed at: [https://www.youtube.com/watch?v=pDmWaGNpJIQ&list=PLIt5Oze-HfsR1y1\\_INSkMVFzNTrvtiJTx](https://www.youtube.com/watch?v=pDmWaGNpJIQ&list=PLIt5Oze-HfsR1y1_INSkMVFzNTrvtiJTx)
10. Forgotten Fantasies. David Liebman, Richard Beirach. Accessed at: [https://www.youtube.com/watch?v=h1Q9Xg7YvSI&list=OLAK5uy\\_klgj1LVF8YxoFJpzdUGWHancAfBgLkiQE&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=h1Q9Xg7YvSI&list=OLAK5uy_klgj1LVF8YxoFJpzdUGWHancAfBgLkiQE&index=2)
11. Red Lanta. Art Lande, Jan Garbarek. Accessed at: [https://www.youtube.com/watch?v=N2edQ4C0ADg&list=OLAK5uy\\_nuHoNzbHIQpBYTDiMCE4wGRnMlPhKUVdg&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=N2edQ4C0ADg&list=OLAK5uy_nuHoNzbHIQpBYTDiMCE4wGRnMlPhKUVdg&index=2)
12. Walton A. E., Richardson M. J., Langland-Hassan P., Chemero A. Improvisation and the self-organization of multiple musical bodies. *Front. Psychol.* 2015. 6:313. doi: 10.3389/fpsyg.2015.00313
13. Rosen D., Yongtaek Oh, Erickson B., Fengqing (Zoe) Zhang, Youngmoo Kim, Kounios J. Dual-process contributions to creativity in jazz improvisations: An SPM-EEG study. *NeuroImage*. 2020. 213(10):116632. DOI:10.1016/j.neuroimage.2020.116632

#### References:

1. Stetsiuk, B. (2020). Vydy muzychnoi improvizatsii: klasyfikatsiyni dyskurs [Types of musical improvisation: a classification discourse]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Vyp. 57. Kharkiv. S. 178-196. DOI 10.34064/khnum1-57.11 [in Ukrainian].
2. Stetsiuk, R. (2020). Dzhazova saksofonna improvizatsiia: parametry faktury ta syntaksysu [Jazz saxophone improvisation: parameters of texture and syntax]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Vyp. 57. Kharkiv. S. 88-109. DOI 10.34064/khnum1-57.06 [in Ukrainian].
3. Tyshchuk, V., Plaksina, O. (2024). Improvizatsiia yak vyd tvorchoi diialnosti [Improvisation as a type of creative activity]. *Visnyk nauky ta osvity*. Vyp. 3 (21). Kyiv. S. 1337-1346. [in Ukrainian].
4. Churikov, V. (2011). *Dzhazova improvizatsiia na saksofoni* [Jazz improvisation on saxophone]. Kharkiv. 816 s. [in Ukrainian].
5. Churikov, V. (2026). *Osnovy improvizatsii v bliuzi dlia saksofona alta ta tenora* [Basics of Blues Improvisation for Alto and Tenor Saxophone]. Khrestomatiiia z dodatkom fonohram u formati mp3 dlia samostiinoi roboty zdobuvachiv pershoho osvitno-profesiinoho osvitnoho rivnia vyshchoi osvity – bakalavr. Kharkiv. 189 s. [in Ukrainian].
6. Churikov, V.V. (2026). *Rozvytok improvizatsiinykh navychok dlia saksofona-alta ta tenora* [Developing improvisational skills for alto and tenor saxophone]. Khrestomatiiia dlia zdobuvachiv pershoho osvitno-profesiinoho rivnia stupenia vyshchoi osvity – bakalavr. Kharkiv. 102 s. [in Ukrainian].
7. Korsakova-Kreyn, M. N. (2018). Two-Level Model of Embodied Cognition in Music. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. Vol. 28(4). P. 240-259. DOI:10.1037/pmu0000228 [in English].
8. Dell'Anna, A., Leman, M., Berti, A. (2021). Musical Interaction Reveals Music as Embodied Language. *Front. Neurosci.* 15:667838. doi: 10.3389/fnins.2021.667838 [in English].
9. Duet (1976). Anthony Braxton, Muhal Richard Abrams. Accessed at: [https://www.youtube.com/watch?v=pDmWaGNpJIQ&list=PLIt5Oze-HfsR1y1\\_INSkMVFzNTrvtiJTx](https://www.youtube.com/watch?v=pDmWaGNpJIQ&list=PLIt5Oze-HfsR1y1_INSkMVFzNTrvtiJTx) [Music].
10. Forgotten Fantasies. David Liebman, Richard Beirach. Accessed at: [https://www.youtube.com/watch?v=h1Q9Xg7YvSI&list=OLAK5uy\\_klgj1LVF8YxoFJpzdUGWHancAfBgLkiQE&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=h1Q9Xg7YvSI&list=OLAK5uy_klgj1LVF8YxoFJpzdUGWHancAfBgLkiQE&index=2) [Music].
11. Red Lanta. Art Lande, Jan Garbarek. Accessed at: [https://www.youtube.com/watch?v=N2edQ4C0ADg&list=OLAK5uy\\_nuHoNzbHIQpBYTDiMCE4wGRnMlPhKUVdg&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=N2edQ4C0ADg&list=OLAK5uy_nuHoNzbHIQpBYTDiMCE4wGRnMlPhKUVdg&index=2) [Music].
12. Walton, A. E., Richardson, M. J., Langland-Hassan, P., Chemero, A. (2015). Improvisation and the self-organization of multiple musical bodies. *Front. Psychol.* 6:313. doi: 10.3389/fpsyg.2015.00313 [in English].
13. Rosen, D., Yongtaek, Oh, Erickson, B., Fengqing (Zoe), Zhang, Youngmoo, Kim, Kounios, J. (2020). Dual-process contributions to creativity in jazz improvisations: An SPM-EEG study. *NeuroImage*. 213(10):116632. DOI:10.1016/j.neuroimage.2020.116632 [in English].