

УДК 781.65.071.2 Джаррет:78.036.9
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/100-37>

Дмитро ГАРКАВЕНКО,
orcid.org/0009-0009-2755-8243
викладач кафедри музикознавства та музичної освіти
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) d.harkavenko@kubg.edu.ua

МИСЛЕННЯ В ІМПРОВІЗАЦІЇ: ПРОСТІР ЯК СТРУКТУРНИЙ ПРИНЦИП В ТВОРЧОСТІ КІТА ДЖАРРЕТА

Стаття присвячена дослідженню специфіки імпровізаційного мислення у творчості Кіта Джаррета крізь призму категорії музичного простору як структурного принципу організації музичного матеріалу. У центрі уваги перебуває проблема осмислення музичного простору не як нейтрального акустичного середовища або статичної умови виконання, а як динамічної процесуальної системи, що формується безпосередньо у момент звучання та визначає логіку музичного розвитку. **Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю розширення методологічних підходів до аналізу імпровізаційної музики, яка не може бути повною мірою пояснена засобами традиційного структурного музикознавства, орієнтованого передусім на аналіз завершеного нотного тексту. Особливого значення ця проблема набуває у контексті джазової практики другої половини ХХ століття, де музична форма часто постає як результат спонтанного творчого процесу, що розгортається в реальному часі. **Метою дослідження** є виявлення особливостей імпровізаційного мислення Кіта Джаррета та з'ясування ролі музичного простору як одного з провідних структурних принципів його сольної творчості. Особливу увагу приділено аналізу взаємозв'язку між слуханням, музичним часом, паузою, регістровою організацією, фактурною цільністю та принципами формотворення у процесі імпровізації. **Методологічною основою дослідження** є поєднання музикознавчого аналізу з феноменологічним підходом, а також залучення концепцій музичного часу і простору, представлених у працях Едмунда Гуссерля, Моріса Мерло-Понті та Романа Інгардена. У результаті дослідження встановлено, що імпровізаційне мислення Кіта Джаррета ґрунтується на принципі відкритої форми, у якій музична структура не задається наперед, а виникає в процесі взаємодії слухання, виконавської інтуїції та миттєвого реагування на звуковий контекст. Простір у його сольних імпровізаціях реалізується як багаторівнева система взаємодії стабільних і змінних параметрів звучання, що формується через співвідношення регістрів, динамічних контрастів, остинатних структур, пауз і темпоритмічної організації матеріалу. **Наукова новизна дослідження** полягає в осмисленні музичного простору у творчості Кіта Джаррета як структурного принципу імпровізаційного мислення та чинника формотворення. Запропоновано підхід до аналізу сольної імпровізації, у якому музичний простір трактується як процесуальна система взаємодії слухання, паузи, фактури, регістрової організації та музичного часу, що формується в момент виконання. **Висновки.** Музичний простір у творчості Кіта Джаррета виконує не лише акустичну чи декоративну функцію, а постає активним чинником формотворення, що забезпечує цілісність і динаміку імпровізаційного процесу, перетворюючи музичне мислення на процес конструювання форми в реальному часі.

Ключові слова: імпровізаційне мислення, музичний простір, Кіт Джаррет, джазова імпровізація, музичний час, музична форма.

Dmytro HARKAVENKO,
orcid.org/0009-0009-2755-8243
Lecturer at the Department of Musicology and Music Education
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) d.harkavenko@kubg.edu.ua

THINKING IN IMPROVISATION: SPACE AS A STRUCTURAL PRINCIPLE IN KEITH JARRETT'S WORK

The article is devoted to the study of the specifics of improvisational thinking in Keith Jarrett's work through the prism of the category of musical space as a structural principle of organizing musical material. The focus is placed on the problem of understanding musical space not as a neutral acoustic environment or a static condition of performance, but as a dynamic procedural system formed directly in the moment of sounding and determining the logic of musical development. The relevance of the study is due to the expansion of methodological approaches to the analysis of improvisational music, which cannot be fully explained using the traditional structural musicology, focused primarily on the analysis of the completed musical text. This issue acquires particular significance in the context of jazz practice in the second half of the twentieth century, where musical form often emerges as the result of a spontaneous creative process unfolding in real time.

***The purpose of the research** is to identify the peculiarities of Keith Jarrett's improvisational thinking and to clarify the role of musical space as one of the leading structural principles of his solo work. Particular attention is devoted to the analysis of the interrelationship between listening, musical time, silence, register organization, textural density, and the principles of form-building in the process of improvisation. **The methodological basis of the research** combines musicological analysis with a phenomenological approach, as well as concepts of musical time and space presented in the works of Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, and Roman Ingarden. The results of the study demonstrate that Keith Jarrett's improvisational thinking is based on the principle of an open form, in which musical structure is not predetermined, but begins in the process of interaction of hearing, performing intuition, and instant response to the sound context. Space in his solo improvisations is realized as a multi-level system of interaction between stable and variable parameters of sound, formed through a set of registers, dynamic contrasts, ostinato structures, pauses, and the temporhythmic organization of musical material. **The scientific novelty of the research** lies in the conceptualization of musical space in Keith Jarrett's work as a structural principle of improvisational thinking and a factor of form-building. An approach to the analysis of solo improvisation is proposed, in which musical space is interpreted as a procedural system of interaction among listening, pause, texture, register organization, and musical time, formed at the moment of performance. **Conclusions.** Musical space in Keith Jarrett's work performs not only an acoustic or decorative function, but becomes an active factor of form-building, ensuring the integrity and dynamics of the improvisational process, transforming musical thinking into a process of constructing form in real time.*

***Key words:** improvisational thinking, musical space, Keith Jarrett, jazz improvisation, musical time, musical form.*

Постановка проблеми. Категорія музичного простору в сучасному музикознавстві виходить за межі його розуміння як фізичного акустичного середовища. У гуманітарних дослідженнях він розглядається як динамічна структура взаємодії між звуковими подіями та свідомістю слухача. У цьому контексті музичний простір постає як феномен, що формується не лише акустичними параметрами звучання, але й особливостями його сприйняття, інтерпретації та переживання.

Аналіз досліджень. У феноменологічній традиції, представниками якої є Едмунт Гуссерль (Edmund Husserl) та Моріс Мерло-Понті (Maurice Merleau-Ponty), проблематика часу і просторовості розглядається як фундаментальна характеристика людського досвіду, що формує умови сприйняття мистецтва, зокрема музики.

Едмунт Гуссерль у своїх дослідженнях звертав увагу на те, що наше переживання часу не складається з окремих, ізольованих миттєвостей. Слухаючи музику, ми постійно утримуємо в собі відлуння щойно почутого і водночас ніби простягаємося назустріч наступному звуку. Саме тому мелодія сприймається як єдине ціле, а не як сукупність окремих нот (Husserl, 1991: 34–52). У такому ракурсі музичний простір можна розуміти не як зовнішню акустичну даність, а як особливий спосіб перебування в музиці, що народжується у взаємодії пам'яті, уваги та очікування.

Додаткове значення для розуміння музичного твору має концепція Романа Інгардена (Roman Ingarden), згідно з якою музичний твір є багаторівневою онтологічною структурою, що не зводиться ані до нотного запису, ані до окремого виконавського акту. У межах цієї концепції твір існує як інтенціональний об'єкт, який актуалізується лише у процесі виконавської реалізації та слухачького

сприйняття, тобто в конкретних актах звучання. Саме тому музичний твір набуває процесуального характеру, оскільки його повноцінне буття розгортається у часі та залежить від кожного конкретного виконання.

Р. Інгарден розрізняє кілька рівнів організації музичного твору – від звукового шару до структур смислової організації, які існують як потенційні, але не повністю актуалізовані в нотному тексті. У результаті кожне виконання не є простим відтворенням, а є актуалізацією певних можливостей, закладених у творі, як в структурі. Таким чином, ідентичність музичного твору зберігається не як фіксована даність, а як відносна єдність у множинності його виконавських реалізацій. (Ingarden, 1986: 10).

Узагальнюючи наведені підходи, можна зазначити, що музичний простір у сучасному гуманітарному та музикознавчому мисленні розуміється не як статичне акустичне середовище, а як процес, що виникає у момент слухання і виконання музики.

У такому ракурсі музичний простір можна розуміти як результат взаємодії між виконавцем, матеріалом і слухачьким сприйняттям – як щось, що постійно формується і змінюється в процесі звучання. Саме тому важливим стає не лише опис того, як влаштована ця структура, а й те, як вона створюється в реальному часі музичної практики. Це безпосередньо підводить до проблеми імпровізаційного мислення, яке найбільш виразно проявляється у творчості Кіта Джаррета, де музичний простір не передуює виконанню, а народжується разом із ним.

Мета статті – виявити особливості імпровізаційного мислення Кіта Джаррета, визначити роль музичного простору в його композиціях, як одного з провідних структурних принципів.

Завдання дослідження – розкрити теоретичні підходи до осмислення категорії музичного простору в сучасному музикознавстві та феноменологічній традиції, охарактеризувати специфіку імпровізаційного мислення Кіта Джаррета в контексті формотворчих процесів у джазовій практиці, визначити особливості функціонування музичного простору як динамічної системи взаємодії звукових параметрів у сольних імпровізаціях Кіта Джаррета.

Методологія статті. У дослідженні використано метод музикознавчого аналізу, спрямований на виявлення особливостей імпровізаційного мислення Кіта Джаррета, зокрема ролі паузи, фактурної щільності, реєстрової організації, остинатних структур і темпоритмічної взаємодії у процесі формотворення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема музичного простору та імпровізаційного мислення є однією з ключових у сучасному музикознавстві, особливо в контексті джазової практики другої половини ХХ століття. У центрі уваги опиняється не лише аналіз завершених звукових структур, а й процес їхнього становлення в реальному часі виконання. Музичний твір у такому підході розглядається не як фіксований об'єкт, а як подія, що розгортається в часі та просторі взаємодії між виконавцями, слухачем і акустичним середовищем. Імпровізація постає як форма мислення, у якій музикант не відтворює заздалегідь визначену модель, а безпосередньо конструює музичну тканину в момент звучання, спираючись на слухову пам'ять, інтуїцію та миттєву реакцію на контекст.

Варто зауважити, що свобода оперування звуковими структурами в імпровізаційному процесі не є суто інтуїтивним актом; вона базується на глибокому засвоєнні фундаментальних закономірностей музичної мови. Попередні дослідження автора, спрямовані на вивчення ладогармонічного підґрунтя джазового виконавства, доводять, що технологічна гнучкість є першоосовою художньої свідомості. Зокрема, розглядаючи еволюцію мислення музиканта, ми зазначали, що «ладогармонічне мислення поєднує аналітичну свідомість із внутрішнім слухом, формуючи індивідуальний стиль виконавця... Поєднання слухового досвіду з теоретичним аналізом сприяє розвитку інтелектуальної гнучкості музиканта» (Гаркавенко, 2026: 13).

Таким чином, інтелектуальна та творча свобода, сформована на базі ладогармонічних моделей, стає тією необхідною платформою, яка дозволяє виконавцю вийти за межі суто технологічного

оперування звуковисотною системою. В імпровізаційній практиці другої половини ХХ століття – і найяскравіше у сольних виступах Кіта Джаррета – ця свобода переростає у здатність моделювати масштабніші категорії: звуковий простір і процесуальний час. Маючи міцний внутрішній ладогармонічний слух, виконавець отримує можливість фокусуватися не на виборі «правильних» нот, а на конструюванні самої архітекτονіки музичного простору, де активну композиційну роль починають відігравати пауза, фактурна щільність та динамічний рельєф.

У цьому сенсі музичний простір набуває динамічного характеру: він не є нейтральною «сценою», а стає активним чинником формування музичної форми. Взаємодія тембру, паузи, ритмічної енергії та гармонічного руху створює багатовимірне поле смислів, яке постійно змінюється. Відтак аналіз імпровізаційної музики потребує зміщення фокусу з нотного тексту на процесуальність, взаємодію та моментальність музичного висловлювання, що суттєво розширює методологічні межі традиційного музикознавства.

Особливого значення категорія простору набуває в імпровізаційній музиці, де музична форма не є остаточно визначеною до моменту виконання. У таких умовах простір стає не лише середовищем розгортання музичного матеріалу, а й одним із механізмів формотворення. Розвиток музичної думки відбувається через послідовне освоєння звукового простору, створення зон напруження та розрядження, чергування насичених і розріджених фрагментів музичної тканини.

Таким чином, імпровізація може бути осмислена як специфічна форма просторового мислення, де кожне звукове рішення визначається попереднім контекстом і водночас відкриває нові можливості подальшого розвитку. Виконавець постає не лише як інтерпретатор, а як співтворець простору, який у реальному часі організовує звукову перспективу, баланс щільності й прозорості фактури, а також напрямок музичного руху. Відтак музичний простір набуває характеру динамічної системи координат, у якій смисл формується не стільки через тематичну стабільність, скільки через процесуальність, взаємодію та непередбачуваність розгортання музичної події. Музичний простір постає як процесуальна структура, що конструюється у реальному часі виконання.

Враховуючи вищевикладене, якщо розглядати простір у творчості Кіта Джаррета, його слід розуміти не як нейтральну «сцену» розгортання імпровізації, а як активний структурний чинник, що формується через взаємодію виконавця зі звучан-

ням, яке вже відбулося. Кожен новий музичний жест у такій системі визначається не лише внутрішньою логікою розвитку, але й акустичними наслідками попередніх рішень, що створює ефект постійного переналаштування музичної тканини.

Важливо, що в цьому процесі музичний простір не має фіксованого або самодостатнього характеру, а формується як система взаємозв'язків між різними параметрами звучання. Йдеться про співвідношення між регістрами, щільністю фактури, динамічними градаціями та темпоритмічною організацією матеріалу. Саме взаємодія цих параметрів створює відчуття просторовості музичного розгортання, де кожен елемент набуває значення у відношенні до інших.

У такому розумінні простір не є «контейнером» для звуку, а виникає як результат постійного балансування між напруженням і розрядженням, щільністю і прозорістю фактури, високими та низькими регістрами. Зміна будь-якого з цих параметрів автоматично змінює сприйняття просторової глибини музичного тексту. Саме ця взаємозалежність створює характерне для сольних імпровізацій Кіта Джаррета відчуття об'ємності та багатовимірності звучання, яке не зводиться до фізичної акустики, а формується в процесі слухового сприйняття.

Імпровізаційне мислення Кіта Джаррета характеризується насамперед здатністю формувати музичну форму безпосередньо в процесі виконання. На відміну від композиційної практики, де форма передуює звучанню як заздалегідь визначена структура, у його сольних імпровізаціях форма виникає поступово як результат послідовних слухових і виконавських рішень у реальному часі.

Початкові музичні жести у Джаррета мають характер своєрідного «пошуку», вони не стільки стверджують уже наявну ідею, скільки перевіряють акустичний простір і можливості його подальшого розвитку. Кожен наступний елемент виникає як реакція на попередній, що створює ефект безперервного формотворення, де музична логіка розгортається «на слух».

У такому процесі форма не є зовнішньою схемою, а постає як внутрішньо слухова організація матеріалу, що постійно коригується в процесі звучання. Саме ця відкритість до непередбачуваного розвитку і визначає специфіку імпровізаційного мислення Джаррета, в якому музичний час і музична форма фактично збігаються.

У творчості Кіта Джаррета слухання виступає не як пасивний компонент музичного процесу, а як його центральний організуючий принцип. Йдеться про особливий тип слухової уваги, у якому музикант одночасно сприймає матеріал, який вже від-

звучав, і реагує на нього у моменті, формуючи подальший розвиток імпровізації. Таким чином, слухання і виконання фактично зливаються в єдиний процес.

Цей тип слухання можна охарактеризувати як «внутрішньо активний», воно не лише фіксує звукові події, але й безпосередньо впливає на їхнє подальше виникнення. Кожен музичний жест у Джаррета постає як відповідь на попередній звуковий контекст, що створює ефект постійного діалогу виконавця з власним звучанням.

У результаті музичний процес набуває характеру безперервного коригування, де слухання визначає напрямок формотворення не меншою мірою, ніж сам виконавський рух. Саме така інтеграція слухання і дії формує специфіку його імпровізаційного мислення, у якому музика розгортається як жива, саморегульована система.

У імпровізаційній практиці Кіта Джаррета пауза і тиша набувають не допоміжного, а конструктивного значення. Вони не функціонують як перерва між звуковими подіями, а стають рівноправним елементом музичної тканини, що безпосередньо впливає на формування музичної тканини. У цьому сенсі тиша не означає відсутність музики, а скоріше показує відкритість музичного простору до можливого продовження.

Пауза у Джаррета часто виконує функцію структурного «переходу», однак цей перехід не є наперед визначеним. Вона створює стан напруженого очікування, у якому слухач не просто чекає наступного звуку, а внутрішньо конструює його можливість. Таким чином, тиша стає активним середовищем формування музичного смислу.

Водночас важливо зауважити, що конструктивна роль паузи не є винятковою ознакою імпровізаційної музики. Подібне значення вона може набувати і в академічній традиції.

Показовим є початок Балади № 1 соль мінор Ф. Шопена. Тут паузи також мають виразне смислове навантаження: вони створюють атмосферу внутрішньої зосередженості, надають вагомості окремим інтонаціям і формують відчуття оповідності. Однак у цьому випадку пауза вже належить до композиторського задуму і є елементом наперед організованої драматургії твору (рис. 1).

Важливо, що пауза в його імпровізаціях не розриває музичний процес, а навпаки – загострює його безперервність. Саме в моменти мовчання особливо виразно проявляється відчуття музичного часу як потоку, де попереднє звучання ще триває в пам'яті, а наступне вже передбачається слуханням. У результаті пауза стає простором інтенсивної слухової уваги.



Рис. 1. Ф. Шопен. Балада № 1 Op. 23, 1–10 такти (з нотного видання: Woldemar Bargiel, 1878: 1)

Фраза про те, що «тиша стає частиною музики», сама по собі ще не вичерпує феноменологічного підходу. У центрі уваги тут постає інше питання: як саме ця тиша переживається слухачем і яким чином вона відкривається в акті слухання.

На початку «The Köln Concert» Кіта Джаррета музика функціонує не як традиційний вступ теми, а як поступове конструювання слухацького простору ще до появи розгорнутої музичної форми (рис. 2).

У наведеному фрагменті початкові звукові жести – окремі удари, короткі фрази, нерівномірні паузи та своєрідний «пошук» інструмента не формують завершеного тематичного матеріалу, а створюють ситуацію слухового очікування. У цьому стані музичне сприйняття перебуває в режимі постійної готовності, де будь-який звук може стати початком форми, а кожна пауза – її можливим продовженням.

У такому контексті пауза перестає бути простим «відсутнім» елементом звуку і набуває активного статусу. Вона не сприймається як порожнеча, оскільки слухацька свідомість уже включена

в процес очікування і передбачення. Саме ця напруга між звучанням і мовчанням формує первинний шар музичного простору, в якому ще не визначена форма, але вже існує спрямованість до її виникнення.

Таким чином, тиша і пауза в музиці Джаррета функціонують як механізми організації музичного часу і простору одночасно. Вони не заперечують звучання, а навпаки, роблять його можливим, формуючи поле напруги, в якому імпровізаційна форма може виникати і розгортатися в реальному часі.

Однією з найхарактерніших рис імпровізаційного мислення Кіта Джаррета є відкритість музичного процесу. Його імпровізації справляють враження музики, що не рухається до наперед визначеної мети і не реалізує заздалегідь підготовлений план. Навпаки, кожен наступний етап розвитку виникає із самої логіки звучання, яке відбувається «тут і тепер». Саме тому форма у Джаррета сприймається не як схема, що керує музичним матеріалом, а як результат безперервного процесу вибору, слухання та реагування. Якщо пауза відкриває простір очікування і потенційного продо-



Рис. 2. К. Джаррет. The Köln Concert: Original Transcription, 1–5 такти (з нотного видання: Джаррет, 1991: 1)

вження, то імпровізаційний процес загалом можна розглядати як послідовність відкритих структурних ситуацій. У творчості Кіта Джаррета жодне музичне рішення не визначає остаточно подальший розвиток, а лише окреслює нові можливості формотворення.

Відкритість музичного процесу виявляється насамперед у ставленні до музичного матеріалу. Невеликий мотив, ритмічна формула чи гармонічний зворот не мають наперед визначеної функції. Вони можуть отримати розвиток, трансформуватися, несподівано перерватися або поступитися місцем зовсім іншому музичному образу. Те, що на початку імпровізації здається лише випадковим жестом, згодом може стати основою масштабного формотворчого розвитку, тоді як, здавалося б, важлива інтонаційна знахідка може залишитися лише коротким епізодом. У цьому полягає особлива довіра Джаррета до самого процесу музикування.

Водночас відкритість не означає відсутності внутрішньої логіки. Попри спонтанність, його імпровізації не сприймаються як хаотичне нагромодження епізодів. Їхня цілісність виникає завдяки постійному слуховому контролю та здатності виконавця виявляти приховані зв'язки між різними елементами музичної тканини. Джаррет ніби «слухає наперед», дозволяючи матеріалу, що вже прозвучав, підказувати подальший напрямок розвитку.

Особливо виразно ця відкритість проявляється у сольних концертах, де відсутні зовнішні обмеження у вигляді заздалегідь визначеного репертуару чи фіксованої композиційної форми. У таких умовах імпровізація перетворюється на дослідження можливостей самого музичного процесу. Виконавець не знає напевно, куди приведе його наступне рішення, однак саме ця невизначеність стає джерелом творчої енергії та постійного оновлення музичної мови.

Показовим у цьому контексті є «The Köln Concert», який ми вже розглядали. Слухаючи цей запис, важко визначити момент, у якому можна було б сказати, що форма остаточно «встановилася». Вона постійно перебуває у стані становлення: окремі інтонаційні ідеї народжуються, повторюються, набувають нових функцій, відходять на другий план і знову повертаються в іншому контексті. Завдяки цьому слухач переживає не стільки результат творчого акту, скільки сам процес його виникнення.

Отже, відкритість музичного процесу у творчості Кіта Джаррета є однією з визначальних рис його імпровізаційного мислення. Вона виявляється у готовності приймати непередбачуваність

як необхідну умову творчості, у довірі до слухання як джерела подальших рішень та у сприйнятті музичної форми як живого процесу, що конструюється в момент звучання. Саме тому імпровізації Джаррета можна розглядати не лише як виконавські акти, а як своєрідне мислення в дії, де простір, час і форма народжуються одночасно, в режимі реального часу.

Іншими словами, простір у його імпровізаціях виконує не декоративну чи суто акустичну функцію, а бере участь у формуванні музичної логіки. Саме тому доцільно розглянути, яким чином категорія простору реалізується у творчості Кіта Джаррета і є одним із провідних структурних принципів його імпровізаційного мислення.

Специфічна організація фактури, регістру та музичного часу, завдяки якій формується відчуття простору як динамічної, а не статичної структури є однією з ключових характеристик музичного мислення Кіта Джаррета. У його сольних імпровізаціях простір не задається наперед, а виникає поступово – як результат нашарування повторюваних фігурацій, змін щільності звучання та поступового розгортання регістрових контрастів.

Показовим є початок композиції Джаррета «Wind», де музичний матеріал виникає ніби «з нічого»: з окремих фігурацій, фрагментарних жестів і нестабільних ритмічних структур. Відсутність чітко окресленої теми на початку композиції створює ситуацію слухового «пошуку», у якій простір ще не має визначеної глибини. Проте саме через повторення, поступове згущення фактури та стабілізацію окремих ритміко-гармонічних елементів починає формуватися відчуття просторової перспективи.

Такий спосіб побудови музичного матеріалу формує у слухача специфічний тип сприйняття, близький до стану «слухового вслухання» та поступового орієнтування в звуковому просторі.

На початку виникає відчуття невизначеності й розмитості опору: слухач не має чіткої тематичної «точки входу», тому сприйняття стає більш уважним, сфокусованим на окремих деталях: фрагментах, жестах, паузах. Це викликає ефект очікування та внутрішньої напруги, ніби музика «от-от проявиться», але ще не набуває завершеної форми (рис. 3).

У процесі поступового згущення фактури виникає відчуття наростання присутності звукового простору: слухач починає «збирати» розрізнені елементи в цілісність. Це супроводжується ефектом розширення глибини – ніби музичний простір стає тривимірним, з'являються передній і задній плани, рух у перспективі.

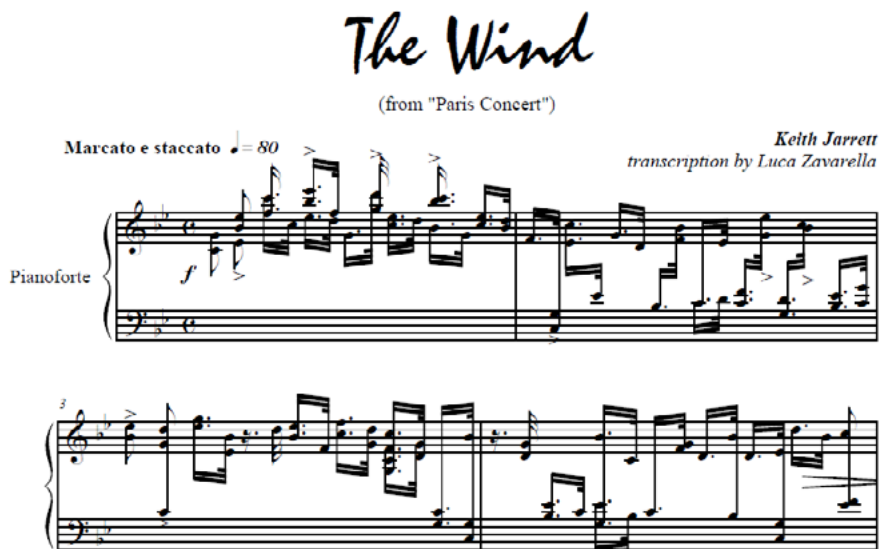


Рис. 3. К. Джаррет. The Wind (from «Paris Concert»), 1–4 такти
(з транскрипції композиції: Заварелла, 2011: 1)

Зрештою формується стан занурення та стабілізації слухового поля, коли первинна невизначеність трансформується у відчуття органічної цілісності й спрямованого розвитку. У підсумку слухач переживає перехід від хаотичного сприйняття до структурованого, «просторово організованого» слухового досвіду.

Особливу роль у процесі розвитку музичного простору відіграє принцип остинато (ostinato), який у сольних концертах Кіта Джаррета часто функціонує як структурна опора імпровізації. Стабільна повторювана фігурація створює своєрідний звуковий «фон» або пульсуючу основу, на якій поступово розгортаються варіативні нашарування музичного матеріалу. Остинато в цьому випадку виконує не лише організаційну, але й психоакустичну функцію – воно стабілізує слухове сприйняття і формує відчуття внутрішньої безперервності музичного часу.

Завдяки такій повторюваності слухач поступово входить у стан підвищеної концентрації, який можна охарактеризувати як своєрідний медитативний режим слухання. Ритмічна сталість остинато знімає необхідність постійної орієнтації на новизну кожної події, дозволяючи увазі зануритися у сам процес звучання. У результаті сприйняття зміщується від фіксації окремих елементів до переживання безперервного потоку музичного часу.

Саме взаємодія стабільного остинатного шару та змінних імпровізаційних нашарувань формує відчуття просторової глибини. Музичний матеріал ніби розгортається в кількох вимірах одночасно, де остинато задає горизонтальну опору і

ритмічну стабільність, а імпровізаційні лінії створюють вертикальний рух, напруження та розширення фактури. У такій багатошаровій організації простір сприймається не як статична акустична даність, а як живий процес, що постійно розгортається в часі і в слухацькій свідомості.

Важливо також, що сам Кіт Джаррет неодноразово описував процес імпровізації через метафору «порожнього каналу» або «порожнього бамбука», через який проходить музична думка. У такому розумінні виконавець не постає як автор у традиційному сенсі як той, хто повністю контролює та наперед конструює музичний матеріал, а радше як медіатор або провідник, що дозволяє музичному процесу вільно розгортатися в реальному часі.

Такий спосіб викладення музичної думки передбачає особливий тип виконавської свідомості, у якому зменшується рівень раціонального контролю над розвитком форми і натомість посилюється роль слухання, інтуїтивної реакції та миттєвого вибору. Музичний матеріал у цьому випадку ніби «пропускається» через виконавця, набуваючи форми без жорсткого попереднього планування, але з постійним внутрішнім відчуттям цілісності процесу.

При цьому цей метод імпровізаційного розвитку безпосередньо пов'язаний з організацією музичного часу і простору, оскільки він змінює сам принцип формотворення: замість лінійного розгортання заздалегідь визначеної структури виникає ситуація відкритого становлення, у якій кожен момент звучання є одночасно результатом попереднього і потенціалом наступного. Таким

чином, музичний час набуває властивостей живого потоку, а простір – характер динамічної системи, що постійно конструюється в акті виконання.

У цьому контексті цікавою є також позиція джазової педагогіки, зокрема Хола Крука (Hal Crook), який у своїх працях про імпровізацію наголошує, що музичне мислення не повинно зводитися до безперервного продукування звукового матеріалу. Навпаки, одним із ключових принципів є усвідомлене використання паузи як структурного елемента, що організовує музичний дискурс (Crook, 1991: 17).

Крук підкреслює, що пауза в імпровізації виконує щонайменше дві важливі функції: по-перше, вона дає виконавцю можливість переосмислити матеріал, що вже прозвучав, і визначити подальший напрямок розвитку; по-друге, вона створює простір для слухацького сприйняття, дозволяючи музичним подіям бути осмисленими, а не лише послідовно зафіксованими. У цьому сенсі пауза виступає не як «перерва» у мовленні, а як активний елемент музичної логіки.

Таким чином, навіть у межах педагогічного підходу до джазової імпровізації простежується ідея, близька до виконавської практики Кіта Джаррета: музичний процес не є безперервним потоком звуку, а являє собою організовану взаємодію звучання і мовчання. Саме ця взаємодія забезпечує баланс між спонтанністю та структурністю, який є визначальним для імпровізаційного мислення.

Висновки. Узагальнюючи, можна зазначити, що простір у сольних імпровізаціях Кіта Джаррета формується як багаторівнева система взаємодії стабільних і змінних параметрів музичного

звучання. Його організація не зводиться до акустичних характеристик, а охоплює також психологічний і слухацький виміри сприйняття.

У цьому сенсі простір постає як результат одночасної дії фактурної щільності, реєстрових контрастів, ритмічної пульсації, остинатних структур та пауз, які разом формують цілісну динамічну модель музичного мислення.

Проведене дослідження дозволяє дійти висновку, що музичний простір у сучасному музикознавстві не може бути розглянутий як статична акустична категорія. У феноменологічній традиції (Е. Гуссерль, М. Мерло-Понті) він постає як часово-динамічна структура досвіду, тоді як у концепції Р. Інгардена – як процесуально реалізована багаторівнева система, що актуалізується у виконанні та сприйнятті.

У творчості Кіта Джаррета ці теоретичні положення отримують практичне втілення у формі імпровізаційного мислення, де музичний простір виникає безпосередньо в акті звучання. Ключовими його характеристиками виступають відкритість форми, пріоритет слухання, конструктивна роль паузи та тиші, а також використання остинатних структур як засобу формування просторової глибини.

Особливе значення має розуміння імпровізації як процесу «мислення в дії», у якому виконавець виступає не як автор заздалегідь заданої структури, а як медіатор музичного процесу.

Таким чином, імпровізаційна практика Кіта Джаррета дозволяє розглядати музичний простір як структурний принцип формування музичного мислення, у якому звук, тиша, слухання і час утворюють єдину динамічну систему.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баргіль В. Шопен Ф. Балади для фортепіано. Т. 1 : нотна збірка. Лейпциг : Breitkopf & Härtel, 1878. 44 с.
2. Гаркавенко Д. Ладогармонічні принципи джазової теорії та їх вплив на формування творчої свободи виконавця. Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук». Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. Вип. 95. Том 1. С. 141–146.
3. Bailey D. Improvisation: Its Nature and Practice in Music. London : Da Capo Press, 1993. 89 p.
4. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 904 p.
5. Crook H. How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation. Rottenburg : Advance Music, 1991. 186 p.
6. Husserl E. On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917) / translated by John Barnett Brough. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 1991. 465 p.
7. Ingarden R. The Work of Music and the Problem of Its Identity. Berkeley : University of California Press, 1986. 181 p.
8. Jarrett K. The Köln Concert: Original Transcription. Mainz : Schott Musik International, 1991. 88 p.
9. Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. Paris : Gallimard, 1945. 531 p.
10. Monson I. Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago : University of Chicago Press, 1996. 261 p.
11. Zavarella L. Jarrett K. The Wind (from «Paris Concert», transcription) / URL: <https://www.scribd.com/doc/69091556/55981625-Score-Keith-Jarrett-the-Wind-Piano>.

REFERENCES

1. Barhil V. (1878) Shopen F. Balady dlia fortepiano. T. 1: notna zbirka [Chopin F. Ballades for Piano. Vol. 1: sheet music collection]. Leipzig : Breitkopf & Härtel. 44 p. [in Ukrainian].
2. Harkavenko D. (2026) Ladoharmonichni pryntsyipy dzhazovoi teorii ta ikh vplyv na formuvannia tvorchoi svobody vykonavtsia. [Modal-Harmonic Principles of Jazz Theory and Their Influence on the Formation of the Performer's Creative Freedom] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* : naukovyi zbirnyk, 95(1). 141–146. [in Ukrainian].
3. Bailey D. (1993) Improvisation: Its Nature and Practice in Music. London : Da Capo Press. 89 p.
4. Berliner P. (1994) Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago : University of Chicago Press. 904 p.
5. Crook H. (1991) How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation. Rottenburg : Advance Music. 186 p.
6. Husserl E. (1991) On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917). Translated by John Barnett Brough. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers. 465 p.
7. Ingarden R. (1986) The Work of Music and the Problem of Its Identity. Berkeley : University of California Press. 181 p.
8. Jarrett K. (1991) The Köln Concert: Original Transcription. Mainz : Schott Musik International. 88 p.
9. Merleau-Ponty M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard. 531 p.
10. Monson I. (1996) Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago : University of Chicago Press. 261 p.
11. Zavarella L. (n.d.) Jarrett K. The Wind (from «Paris Concert», transcription). Available at: <https://www.scribd.com/doc/69091556/55981625-Score-Keith-Jarrett-the-Wind-Piano>.

Дата першого надходження статті до видання: 19.06.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.07.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 20.08.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

