

Наталя Георгіївна Кьон

## Мистецтво вокальної імпровізації як культурно-стильовий феномен

УДК 78.03:784:78.083.6(045)б

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.22>

Наталя Георгіївна Кьон  
кандидат педагогічних наук,  
професор кафедри вокально-хорової  
підготовки  
ДЗ «Південноукраїнський національний  
педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського»  
ORCID: 0000-0002-8229-502X  
Researcher ID: F-8497-2018

*У статті розглянуто сутність імпровізації як мистецтва миттєвого створення музичного феномену. Підкреслено, що підґрунтям опанування вмінь імпровізувати є розвинена музична інтуїція, яка базується на накопиченому досвіді оперування слуховими образами, здатності до творчо-апперцептивного уявлення та впевненому володінні виконавсько-технічними навичками, на засадах яких відбувається втілення музичних образів безпосередньо під час їх народження. Зазначено, що важливу роль відіграє також сформованість окремих особистісних властивостей музиканта, до яких віднесено, зокрема, психологічну потребу та внутрішню активність особистості в її стремлінні до творчого музикування, упевненість у своїх можливостях, здатність сприймати не досить вдалі спроби як позитивний поштовх до подальшого самовдосконалення.*

*Виокремлено два різновиди музичної імпровізації: регламентований, в основі якого лежить заданий інтонаційний елемент, і «вільний», підґрунтям якого є уявлення художнього образу, настрою, навіяного поетичним текстом або художніми асоціаціями. Останній вид імпровізації відбувається без спеціального визначення або обмеження засобів, які використовує імпровізатор у процесі музикування.*

*Акцентовано на важливості впровадження імпровізаційних форм музикування у вокально-освітній процес, опанування яких є часткою підготовки майбутніх співаків до виконання репертуару, стиль якого передбачає вміння імпровізувати. Також відзначено роль імпровізаційних умінь у створенні актуальних інтонаційних вправ, спрямованих на формування у співака тих навичок, яких йому бракує для опанування визначеного вокального твору.*

*Представлено головні особливості становлення практики імпровізації в історико-стильовому аспекті в межах європейської вокальної культури, а також специфіку її прояву в різних жанрах і стилях вокального мистецтва. Це, зокрема, народнопісенна творчість; хоровий спів у старовинних літургійних формах; сольне вокальне виконавство менестрелів, труверів і мінезингерів.*

*Особливу увагу приділено формуванню у співаків навичок імпровізації в італійській вокальній школі XVI–XVIII століть, зумовленого практикою виконання сольних творів і оперних арій *Da capo* відповідно до вимог виконавського стилю «бельканто».*

*Підкреслено актуальність опанування вокалістами мистецтва стилістично правильного, імпровізаційно-фігуративного виконання камерних і оперних творів минулих епох, а також формування навичок вокальної імпровізації з метою сприяння всебічному музичному та творчому розвитку співака.*

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, музичне мистецтво, імпровізація, стиль, жанр, бельканто, камерне й оперне виконавство, джазова імпровізація, народно-пісенна творчість.

**Постановка проблеми.** Мистецтво імпровізації є однією з важливих і надзвичайно привабливих форм творчого музикування, володіння якою визнається як ознака талановитості та професійної майстерності виконавця. Висвітленню питань, пов'язаних із становленням різних форм імпровізаційного музикування та типології його жанрово-стильового розмаїття, приділяється увага в основному в межах джазового мистецтва. Значно менше уваги приділяється цим питанням в галузі академічного, зокрема й вокального, виконавства.

Відомо, що формування здатності імпровізувати не входить до кола актуальних питань сучасної вокальної педагогіки, тому не дивно, що переважна кількість співаків не володіє цими творчими навичками. Звернення до історії становлення вокального мистецтва свідчить, що в окремі періоди його розвитку існували вокальні школи, які ставили за мету формування у співаків уміння імпровізувати, забезпеченого всебічною музикологічною та практичною підготовкою майбутніх співаків.

Отже, вивчення накопиченого в історії вокального мистецтва досвіду такого роду, на наш погляд, має сприяти вирішенню цього непростого завдання у процесі підготовки майбутніх співаків в умовах сьогодення.

**Аналіз актуальних досліджень.** Відзначимо важливість дослідження специфіки музичної імпровізації такими науковцями, як Габрієла Імонс (Gabriela Immons), яка приділила увагу особливостям прояву музичної імпровізації в історичній практиці, насамперед у мистецтві бароко, Дерек Бейлі (Derek Bailey), автор книги “Improvisation: Its Nature and Practice in Music”, у якій досліджується природа імпровізації в різних музичних традиціях, включаючи джаз, класичну й народну музику. Важливими із цього погляду є й праці етномузиколога Бруно Неттла (Nettl, 2005), який досліджував феномен імпровізації в соціокультурному аспекті, у контексті різних культур і традиційних музичних систем,

а також праці Джеффа Прессінга (Pressing, 1984), психолога і музиканта, який вивчав когнітивні аспекти музичної імпровізації, включаючи процеси мислення та творчості під час імпровізаційного виконавства.

Загалом найбільш активно питання імпровізації висвітлюються у зв'язку з дослідженням джазового жанру, що зумовлене тим, що саме цей вид музикування є його фундаментальною основою. Ці напрацювання є важливими для розуміння природи імпровізації. Серед них – дослідження французького теоретика Андре Одера, який уперше здійснив класифікацію різновидів імпровізаційного мистецтва, Р. Берлінера (Berliner, 1931), який у своїй книзі “Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation” розглянув особливості формування навичок джазової імпровізації.

Суттєвий внесок у дослідження феномену імпровізації здійснили також українські науковці. Серед найбільш ґрунтовних – праці Л. Кириліної, у яких розглянуто сутність імпровізаційних практик у фольклорному та професійному музикуванні, О. Герасимчук, Л. Алексіної, які вивчали особливості впливу традиційних імпровізаційних технік на сучасну музичну культуру в контексті виконавської майстерності, М. Черкашиної-Губаренко, яка здійснила аналіз різних стилів імпровізації та їхнього впливу на музичну інтерпретацію в контексті оперного та симфонічного виконавства. Питання джазової імпровізації розглядали О. Мальцева (2022), А. Шевченко та інші, які розробляли методичні системи навчання джазової імпровізації, зокрема і для майбутніх естрадних співаків. Загалом українські науковці внесли значний вклад у вивчення імпровізації в українському музичному полі – як в теоретичному, так і у практичному аспектах, сприяючи вияву специфіки українських імпровізаційних практик і їхнього місця у світовій музичній культурі. Проте натепер залишився не розкритим значний комплекс питань, пов'язаних з опануванням мистецтва імпровізації сучасними співаками – виконавцями класичного репертуару, що суттєво ускладнює адекватно-стильове виконання ними популярних у сучасній виконавській практиці творів епохи бельканто і доби Бароко загалом.

**Мета статті** – вияв історико-стильових джерел вокально-імпровізаційного мистецтва з метою уточнення завдань, які мають вирішуватися у процесі підготовки сучасних співаків академічного напрямку до виконання творів різних стилів.

**Методологія дослідження** вибудовується на історико-стильовому підході до аналізу феномену імпровізації та типологічному підході до вияву різних форм імпровізаційно-вокальної діяльності.

**Результати та їх обговорення.** Розглянемо сутність поняття «імпровізація» й особливості його прояву у вокальному мистецтві. Узагальнюючи дефініції даного феномену, подані в довідковій

літературі та працях різних науковців, визначимо музичну імпровізацію (від фр. *improvisation*, італ. *improvvisazione*, від лат. *improvises* – несподіваний, раптовий) як особливий вид музичної творчості, у процесі якої твір або його фрагмент виникає безпосередньо під час виконавського процесу (Randel, 1986; Мальцева, 2022).

Уточнимо також, чим відрізняються різні форми музичної творчості, які мають на меті реалізацію і трансляцію художньої ідеї музиканта, а саме – написання музичного твору й імпровізацію як різні форми створення нового феномену, «музичного продукту». Суттєва різниця між ними полягає в тому, що процес написання музичного твору композитором розгортається поступово: автор не обмежений у часі, він обдумує свій намір, має можливість не тільки заздалегідь визначити інтонаційне підґрунтя, жанр, форму, структуру твору, а й, будуючи цілісний твір, порівнювати різні варіанти і вносити в них зміни. Винайдені конструкції майбутнього твору фіксуються в нотному запису, а їх «оживлення» потребує участі виконавця, тому автор додає до нотного тексту позначення, які мають сприяти більш точному розумінню його мистецької ідеї майбутніми інтерпретаторами.

Суттєвою відмінністю мистецтва імпровізації є виникнення твору в реальному часі, у процесі виконання, що потребує від музиканта здатності до спонтанного прояву музичної інтуїції в застосуванні накопиченого слухового й виконавського досвіду, здатності до творчо-апперцептивного уявлення, поєднаного з упевненим володінням комплексом виконавсько-технічних навичок, на засадах яких відбувається втілення музичних образів безпосередньо під час їх народження. Важливу роль у набутті навичок імпровізації відіграють особистісні властивості музиканта, зокрема: внутрішня активність особистості в її стремлінні до творчого музикування, упевненість у своїх можливостях, здатність сприймати невдалі спроби як позитивний поштовх до подальшого самовдосконалення, розвинена музична інтуїція. Не вдаючись у детальний розгляд сутності та специфіки феномену музичної інтуїції, зауважимо тільки, що в межах імпровізаційного музикування активізуються її функціонально зумовлені прояви, а саме – спонтанна активізація слухових уявлень в їх міцному зв'язку з автоматизованими виконавськими навичками.

Характеризуючи розмаїття форм вокально-імпровізаційної діяльності, визначимо її типові різновиди. Насамперед це імпровізація як форма музикування, що являє собою засіб миттєвого втілення музичної ідеї. У цьому виді творчого музикування виокремимо два різновиди: реґламентовану та «вільну» імпровізацію. Реґламентовано-імпровізаційні форми включають такі способи музикування, як орнаментальне оздоблення мелодії, варіювання на визначену тему, імпровізо-

ване варіаційно-підголоскове багатоголосся. Так, наприклад, у творах доби Бароко вокально-імпрорізаційне орнаментування мелодії здійснювалося кожним співаком по-своєму, відповідно до його уявлень, фантазії, виконавської майстерності, збагаченої знанням типових риторичних фігур, тобто стійких мелодико-ритмічних зворотів, наділених символічним змістом, відповідно до ситуації або характеру героя.

Типовим видом реґламентовано-варіаційної імпрорізації є також музикування на засадах джазових стандартів, у процесі якого музикант проявляє власну фантазію, музичну винахідливість і віртуозність, орієнтуючись на сталі закономірності, прийняті у світовій джазовій практиці.

Під вільною імпрорізацією розуміється музикування, тригером якого стають уявлення про художній образ, настрої, навіяні поетичним текстом або художніми асоціаціями. Цей вид імпрорізації відбувається без спеціального визначення або обмеження засобів, які використовує імпрорізатор у процесі музикування.

Відзначимо, що в опануванні навичок виконавсько-імпрорізаційної діяльності суттєву роль відіграють і особистісні властивості музиканта. До найбільш значущих відносимо психологічну потребу та внутрішню активність особистості у стремлінні реалізувати свої потенційні можливості, інтенцію до самореалізації в комунікативно-творчому процесі, емпатійну чутливість до реагування слухачької аудиторії, здатність до сценічної витривалості, емоційно-вольової саморегуляції та самовдосконалення. Однією зі специфічних рис імпрорізатора вважаємо також його готовність до самостійних музичних «рішень», адже, на відміну від виконавців, які обмежені текстом авторського твору, імпрорізатор керується своїми особистими уявленнями, ідеями, виконавськими вміннями і творчим натхненням, сукупність яких впливає на процес створення ним власної композиції.

Реґламентовано-імпрорізаційні форми музикування, на нашу думку, мають відігравати важливу роль у вокально-освітньому процесі, стаючи ефективним засобом створення вокальних вправ на розспів на засадах урахування особливостей твору та його суб'єктивно-складних для конкретного співака інтонаційних зворотів. Прикладом такого самостійного створення інтонаційних вправ на розспівування є досвід Поліни Віардо, яка завжди використовувала із цією метою складні елементи творів, над якими вона працювала в даний період, тим самим досягаючи бездоганного автоматизму в їх виконанні. Застосування імпрорізаційних вправ для вирішення таких завдань нагадує використання імпрорізації композитором як допоміжного прийому під час написання твору, який дозволяє йому здійснювати пошук, апробацію та відбір найбільш адекватних власному художньому

задуму мелодико-ритмових, гармонічних елементів, а також логічно компонувати структурну будову твору.

На шляху формування означених умінь доцільним є впровадження комплексу творчих завдань, як-от: створення ритмових структур у вправах комбінаторного типу, реґламентована імпрорізація на певний ритм, імпрорізація мелодії на гармонічну послідовність, вільна імпрорізація – діалог двох виконавців тощо.

Оскільки нас цікавлять імпрорізаційні форми музикування саме співаків, розглянемо більш докладно, які форми імпрорізації існували впродовж багатоміліардної історії розвитку вокального мистецтва.

Передусім звернемо увагу на те, що, як зазначають музикознавці та музичні етнографи, імпрорізаційність становить природу народнопісенної творчості, яка власне є необхідною умовою її існування: адже пісні створювалися та передавалися з уст в уста, поза їхнім фіксуванням. Ці обставини зумовлювали їх неминуче варіювання виконавцями, які адаптували мелодії й тексти відповідно до власного настрою, вокальних можливостей, співочого досвіду та смаку, на формуванні яких відбивалися регіональні мовленнєві та співочо-виконавські традиції.

Зазначимо, що практика імпрорізаційного виконавства була властива і творчості напівпрофесійних музикантів, наприклад, українських кобзарів і лірників, які під час виконання дум або народних пісень нерідко варіювали і поетичний текст, і мелодію, надаючи їм власного, своєрідно-індивідуалізованого характеру. Звернемо увагу також на те, що в українському, переважно селянському, середовищі здавна існували колективні форми гуртового імпрорізаційного співу, які зберігалися до відносно недавнього часу. На жаль, урбанізація та заповнення музичного простору розмаїттям музичних шлягерів внесли у цей процес негативні корективи і тепер багатоголосний варіаційно-підголосковий спів майже зник як вид спонтанного імпрорізаційного мистецтва.

Ще одним яскравим прикладом імпрорізаційності у світовій культурі є жанр фламенко, у якому імпрорізація відіграє ключову роль. «Кантаори», тобто співаки – виконавці фламенко, імпрорізують і мелодію, і тексти, варіюючи їх відповідно до конкретної ситуації та настрою. Важливою особливістю цього жанру є імпрорізаційно-творча взаємодія між співаками, гітаристами та танцюристами, що створює унікальну атмосферу та додає енергетики кожному їхньому виступу (Kolneder, 2011).

Вияв ранніх форм академічного імпрорізаційного виконавства спонукає звернутися до історії становлення західноєвропейського ранньохристиянського літургійного співу. Дослідники припускають, що саме традиція прославлення Господа, яка

власне становила основу григоріанського хоралу на початку його формування в IV ст., породила традицію імпровізації у виспівуванні «алілуя», а на цьому тлі й інші різновиди літургійного співу, у яких активно розвивався імпровізований мелізматичний засіб прикрас певного текстового складу розспівами (Гарилова, 2019, с. 22).

Подальший розвиток імпровізаційних форм музикування знаходимо у практиці багатоголосного хорового співу. Так, до нас дійшли праці Перотина (XII ст.), у яких викладено настанови щодо того, як має будуватися сакральний багатоголосний спів, а саме – за ієрархічним принципом зіставлення партій голосів. Провідна роль відводилася тенору, який мав виконувати виписану мелодію, *cantus firmus*; інші, другорядні голоси тільки нумерувалися за моментом вступу й імпровізувалися під час їх виконання. Цікаво, що у процесі такої колективної імпровізації співаки дотримувалися правил консонування лише щодо *tenore*, майже не враховували, що і як звучить в інших голосах, що викликало суворі критичні оцінки й із часом привело до розроблення спеціальних правил і запису всіх голосів (Загнітко, 2017).

Відзначимо також важливість становлення сольних форм вокального виконавства у світських практиках імпровізаційного музикування, пов'язаних із творчістю менестрелів, труверів і мінезингерів. Для нас важливо, що в їхній творчості значну роль відіграло імпровізація, особливо в жанрах любовних балад і пастурелей. Співаки імпровізували мелодійні орнаменти, додавали варіації до ритмічних структур, змінювали гармонійний супровід пісень, що дозволяло їм виражати художні емоції більш глибоко й індивідуально. Отже, практика імпровізаційного музикування була невід'ємною частиною творчості менестрелів, труверів і мінезингерів, вона дозволяла їм під час мандрів адаптувати свої виступи до конкретної аудиторії, демонструвати свою майстерність і робити кожен виступ унікальним (Brossard, 1966).

Цікаво, що важливою частиною імпровізаційної практики мінезингерів було створення поліфонічних композицій, де кожен голос міг мати власний ступінь імпровізаційної свободи. Тим самим підтверджується висновок Бесселера, що співоча практика Ренесансу – і поліфонічна, і сольна, побудована на широкому вжитті мистецтва імпровізації (Бесселер, 1931) і свідчить про те, що мистецтво вокальної імпровізації відіграло важливу роль у музичній культурі середньовіччя.

Загалом ці особливості мистецької культури Італії сприяли розквіту ідей ренесансного гуманізму XVI ст., тому не дивно, що вони породили інтерес до античної драми та музики і тим самим заклали основи вокально-камерного виконавства Відродження й, опосередковано, виникнення оперного жанру.

Важливий етап становлення мистецтва імпровізації пов'язаний із розвитком жанру мадригалу й новоутвореного оперного жанру. Так, у виконанні сольних творів і ансамблевих мадригалів К. Монтеверді, Д. Каччіні, Я. Пері й інші композитора, які творили на зламі XVI–XVII ст., у третій репризній частині творів у формі “*Da capo*” передбачали додавання співаком імпровізованих пасажів і фігуритур, завдяки чому досягався розвиток музичного образу і посилювалась яскравість кульмінації твору.

Означені традиції знайшли продовження у флорентійській опері, що виникла у творчості вищезазначених композиторів – учасників камерати, у якій також широко застосовувалась орнаментика, яка включала пасажі, трелі та тремоло, групетто тощо. Тим самим, як наголошує Р. Роллан, характеризує їхню творчість, фігуративний (прикрашений) стиль відобразив зв'язок опери як із традиціями церковного співу, так і з камерними вокальними творами. Зазначимо також, що тяжіння до відтворення цих прикрас високими, світлими та віртуозними голосами стимулювало зростання популярності кастратів і фальцетистів і їх володіння мистецтвом додавання орнаментальних прикрас у вокальну партію, якість яких залежала від їхнього вміння та смаку (Rolland, 1923).

Особливо помітною була роль імпровізаційної майстерності співаків в оперному мистецтві вокальної школи Неаполя та творчості її найбільш відомих представників – А. Скарлатті, Н. Поропора й інших, які дали поштовх пануванню колоратурного віртуозного співу і тим самим – формуванню головних особливостей виконавського стилю бельканто (Arlberg, 1933).

Отже, віртуозний кантіленний і бравурний стиль, побудований із широким уживанням колоратурних пасажів і фігурацій, панував в оперному мистецтві до XIX ст., що пояснюється стремлінням до демонстрації своєї майстерності співаками, які знайшли широку підтримку та зацікавленість у певній змагальності виконавців за мірою складності й мелодійної винахідливості. Звідси виникла мода слухати не твір, а конкретного оперного виконавця, оцінювати його вокальні «досягнення». Тому співаки мали в кожному виконанні арії *da capo* віртуозно варіювати репризну частину арії, підтверджуючи там самим слухачам свою виконавську та творчо-мистецьку майстерність. З погляду таких науковців, як О. Стахевич (2013), Ф. Blume (1967) та інші, розвиток бельканто, починаючи з його заснування на початку XVII ст. і до завершення його панування в першій половині XIX ст., міцно пов'язувався зі стилістикою композиторської оперної творчості, на якій відбивалися вимоги демонстрації співаком свого володіння технікою віртуозного співу та широкої кантілени, збагаченої яскравими колоратурними пасажами.

Мистецтво вокальної імпровізації відіграло суттєву роль у творчості композиторів зрілого, «класичного бельканто» XIX ст., насамперед у творчості В. Белліні, Г. Доницетті. Цікаво також, що за даними дослідників, поняття «бельканто» спочатку означало саме фігуративний стиль вокального виконання і тільки пізніше стало асоціюватися з вокально-виконавським стилем італійської опери «класичного» періоду (XVII–XIX ст.), який був переосмислений як стиль бельканто – у деякому протиставленні з особливостями оперних творів романтико-драматичного стилю. Адже з досягненням Дж. Верді зрілого періоду та надалі, у творчості композиторів-веристів – Дж. Пуччіні, П. Масканьї, Д. Леонкавалло й інших, «прикрасність» співу змінилася на кантиленну мелодійність в її «чистому» вигляді та зумовила зростання ролі елементів речитативно-експресивного, драматичного характеру, породжене стремлінням утілити яскраві емоції та пристрасті героїв нового типу (Randel, 1986).

Важливо також звернути увагу на те, яким чином відбувалося виховання співаків, здатних до імпровізування. Це питання досить докладно висвітлено у працях, присвячених італійській вокальній школі бельканто, у яких охарактеризовано особливості її універсальності та спрямованості на виховання всебічно розвинених і освічених співаків, які, до речі, нерідко ставали і композиторами, успішними та знаними викладачами вокалу, творцями методичних трактатів. Звернення до змісту їхніх праць дає уяву щодо глибокого методичного обґрунтування тренажу голосу на засадах детально розробленого комплексу вправ, вокалізів і «сольфеджій». Для нас важливо, що ці вправи та сольфеджії закладали не тільки міцний фундамент художньої техніки та вокального професіоналізму, а й здатність виражати тонкі нюанси емоцій і відтінки почуттів у сольних імпровізаціях. Цінною властивістю розробленої системи було й вироблення фундаментальних норм і закономірностей досягнення вокальної майстерності співаками, серед яких сувора поступовість опанування вокальної техніки у процесі багаторічної, щоденної та тривалої за кількістю годин постановки й розвитку голосу, а також те, що формування навичок «досконалого співу» відбувалося в поєднанні з усебічною та глибокою музичною освітою молодих співаків, вихованням у них культури сприйняття, музичного смаку та сценічної майстерності.

**Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.** Отже, у XIX ст., зі зміною естетичних запитів суспільства, фігуративний вокально-виконавський стиль італійської опери, у якому важливе місце посіла майстерність імпровізації співаків, вичерпав свої художні можливості. Відмінність від додавання власних каденцій і прикрас до

тексту композитора привела і до відмови навчання вокалістів цього виду музикування. Нині, завдяки зростанню у світовому мистецькому середовищі інтересу до творів Ренесансу та Бароко, а також завдяки стремлінню співаків опанувати віртуозний стиль виконання творів минулих часів, зростає необхідність більш глибокого вивчення всіх творчих і методичних здобутків минулих епох, зокрема й таких, які спрямовані на формування у співаків здатності до вокальної імпровізації, як важливого складника високої співацької майстерності.

Варто також зазначити, що головні здобутки техніки бельканто і нині визнаються базовими для виховання співацької культури та майстерності виконавців нових поколінь, підхоплені й розвинуті у вокальній школі різних світових культур. Водночас не можна не помітити й суттєві втрати, які відбулися впродовж останніх століть, а саме – зниження потреби в усебічній мистецькій освіті співаків, зокрема й у галузі опанування навичок імпровізації.

Отже, урахування досвіду підготовки вокалістів до творчо-імпровізаційного виконання, напрацьованої в минулому, та, за нашим уявленням, поєднаного зі здобутками методики навчання джазової імпровізації та вокального варіювання, доповнене здобутками в галузі формування навичок творчого музикування, що формуються в циклі музично-теоретичних занять, мають відігравати більш суттєву роль у навчанні майбутніх співаків мистецтва стилістично правильного, імпровізаційно-фігуративного виконання камерних і оперних творів минулих епох, а також сприяти їх усебічному музичному та творчому розвитку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Загнітко, К. М. (2017). *Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі: історія, теорія, практика*. (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 19.00.17) Львів. нац. муз. академ. ім. М. В. Лисенка. Львів. (Zagnitko, K. M. (2017). *Gregorian chant in modern scientific discourse: history, theory, practice*. (Extended abstract of Candidate's thesis), Lviv national music academy named after M. V. Lysenko. Lviv).
2. Гарилова, Л. (2019). *Еволюція григоріанського хоралу в європейському музичному мистецтві*. URL: <https://library.vspu.net/handle/123456789/5744>. (Garylova, L. (2019). *Evolution of the Gregorian chant in European musical art*. Retrieved from: <https://library.vspu.net/handle/123456789/5744>).
3. Мальцева, О. В. (2022). Особливості викладання джазової імпровізації для естрадних вокалістів музичних коледжів. *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових праць. Вип. 42, 90–95 (Maltseva, O. V. (2022). Peculiarities of teaching jazz improvisation for pop singers of music colleges. *Art studying notes: collection of scientific works*, 42, 90–95).
4. Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки* : посібник. (Stakhevich, O. G. (2013). *From the history of*

vocal performance styles and vocal pedagogy). Manual. Вінниця, Нова Книга.

5. Arlberg, H. (1933). *Belcanto. Der Luckenlose Wegweiser zur altitalienischen. Gesangstechnik.* Leipzig.

6. Bessler, H. (1931). *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance.* Potsdam.

7. Berliner, Paul F (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation Paperback.* University of Chicago Press; 904.

8. Blume, F. (1967). *Renaissance and Baroque Music.* A Comprehensive Survey. Tr. by Norton H. New York.

9. Brossard, S. (1966). *Dictionnaire des terms.* Paris, 1701 / facs.

10. Kolneder, W. (2011). *Geschichte der Musik.* Verlag, Hersteller Florian Noetzel, 98.

11. Nettl Bruno (1983, 2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts.* University of illinois press. Urbana and Chicago.

12. Pressing, J. (1988). *Cognitive Processes in Improvisation.* Tito Marcos. 461.

13. Randel, D. M. (1986). *The New Harvard Dictionary of Music.* Cambridge: Belknap Press, 968 p.

14. Rolland, R. (1923). *Musicians of Former Days.* Legare Street Press Publisher. 39.

## The art of vocal improvisation as a cultural and style phenomenon

Natalya Georgiivna Koehn

Candidate of Pedagogical Sciences,  
Professor of the Department of Vocal  
and Choral Training

The State Institution "South Ukrainian  
National Pedagogical University  
named after K. D. Ushynsky"  
ORCID: 0000-0002-8229-502X  
Researcher ID: F-8497-2018

*The article examines the essence of the concept of improvisation as the art of instant creating a musical phenomenon. It is emphasized that the basis for mastering the ability to improvise is a developed musical intuition based on the accumulated experience of operating with auditory images, the ability to creatively perceive and confidently master the performance and technical skills, on the basis of which musical images are embodied directly at the time of their birth. It is noted that an important role is also played by the formation of certain personal properties of the musician, which include, in particular, the psychological need and inner activity of the individual in his or her pursuit of creative music-making, confidence in their abilities, the ability to perceive insufficiently successful attempts as a positive impetus for further self-improvement.*

*Two types of musical improvisation are distinguished: regulated, based on a given intonation element, and "free", based on the presentation of a certain artistic image, mood inspired by a poetic text or artistic associations. The latter type of improvisation takes place without a special definition or limitation of the means used by the improviser in the process of music-making.*

*The importance of introducing improvisational forms of music-making into the vocal and educational process is emphasised, mastering which is part of the preparation of future singers to perform repertoire whose style involves the ability to improvise. The role of improvisational skills in creating relevant intonation exercises aimed at developing the skills a singer lacks to master a particular vocal piece is also noted.*

*The main features of the formation of improvisation practice in the historical and stylistic aspect within the European vocal culture, as well as the specifics of its manifestation in various genres and styles of vocal art are presented. This includes, in particular, folk songwriting; choral singing in ancient liturgical forms; solo vocal performance by minstrels, trouvères and minstrels.*

*Particular attention is paid to the formation of singers' improvisation skills in the Italian vocal school of the sixteenth and seventeenth centuries, due to the practice of performing solo works and opera arias da capo in accordance with the requirements of the "bel canto" performance style.*

*The relevance of mastering the art of stylistically correct, improvisational and figurative performance of chamber and opera works of past eras, as well as mastering the skills of vocal improvisation in order to promote the singer's comprehensive musical and creative development is emphasised.*

**Key words:** vocal art, musical art, improvisation, style, genre, bel canto, chamber and opera performance, jazz improvisation, folk song creativity.