

Олександр Петрович Віла-Боцман

Стадійна модель диригентської інтерпретації: самостійний, репетиційний і концертний етапи як маркери індивідуальності

УДК 784.087.68:78.071.2

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-2.23>

Олександр Петрович Віла-Боцман
доктор філософії,
доцент кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданові
ORCID: 0000-0002-5186-893X

Дата першого надходження статті до
видання: 29.03.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 24.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
29.05.2026

У статті обґрунтовано стадійний підхід до аналізу диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві, за яким індивідуальність хормейстера виявляється не лише у публічному звучанні твору, а насамперед у логіці переходів між самостійним, репетиційним і концертним етапами. Актуальність дослідження зумовлена тим, що в сучасному хорознавстві, виконавському музикознавстві та теорії диригування індивідуальний стиль диригента найчастіше осмислюється або як сукупність ознак завершеного концертного результату, або як узагальнений портрет творчої особистості, тоді як процесуальна динаміка становлення інтерпретації, механізми корекції задуму й міжстадійна взаємодія інтерпретаційних рішень залишаються недостатньо описаними. Дослідження має теоретико-методологічний характер і спирається на інтонаційний, герменевтичний, структурно-функціональний, компаративний та виконавсько-аналітичний підходи, поєднані з теоретичним моделюванням типового аналітичного кейсу. Це дало змогу не лише систематизувати функції кожної стадії інтерпретаційного процесу, а й показати, яким чином початковий задум зазнає уточнення, переакцентування або часткового переозначення під час репетиційної роботи та концертної реалізації. У результаті визначено специфіку самостійного, репетиційного й концертного етапів; виокремлено типові індикатори диригентського «почерку» на кожному з них; запропоновано протокол спостереження та фіксації, придатний для музикознавчого аналізу, виконавської педагогіки й рефлексивної практики диригента; окреслено три моделі міжстадійної логіки – проєктивно-стабільну, адаптивно-варіативну та ситуативно-імпульсивну. Показано, що підсумкова версія хорового твору формується як результат послідовного відбору, уточнення та стабілізації інтерпретаційних рішень, а носієм індивідуальності є не лише повторюваний технічний прийом, а й сталість смислових пріоритетів у процесі зміни засобів. Наукова новизна полягає у конкретизації стадійної динаміки як операційного рівня аналізу диригентської індивідуальності, що дає змогу розрізняти результативний і процесуальний виміри інтерпретації, а також точніше локалізувати її сталі та змінні ознаки. Практична цінність роботи пов'язана з можливістю застосування запропонованої моделі під час підготовки майбутніх хормейстерів, у порівняльних студіях виконавських версій і в подальших дослідженнях української хорової школи.

Ключові слова: диригент-хормейстер, хорове виконавство, інтерпретація, індивідуальність, виконавський стиль, репетиційний процес, диригентський жест, музикознавчий аналіз.

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві проблема диригентської індивідуальності посідає помітне місце, однак її опис переважно тяжіє або до біографічно-портретного дискурсу, або до характеристики вже здійсненого виконавського результату. У такій оптиці індивідуальність хормейстера фіксується здебільшого в акустично завершеній концертній події, тоді як сам процес визрівання інтерпретації лишається «за кадром». Між тим саме хорове виконавство, через колективну природу звучання, багаторівневу комунікацію та особливу роль диригента як суб'єкта організації смислу, вимагає аналізу не лише того, що прозвучало, а й того, як саме було вироблено підсумкову версію твору.

Проблема набуває особливої гостроти тоді, коли йдеться про виявлення індивідуального «почерку» диригента. Якщо обмежитися лише концертним етапом, чимало сутнісних рішень залишаються прихованими: способи попереднього прочитання партитури, ієрархія репетиційних пріоритетів, характер вербально-жестового керування, межі

допустимої корекції задуму під впливом складу хору, акустики, психологічного стану колективу. Отже, для вивчення індивідуальності диригента продуктивнішим видається не результативний, а процесуальний ракурс, який дозволяє розглядати інтерпретацію як послідовність взаємопов'язаних стадій.

Аналіз актуальних досліджень. Теоретичне поле дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця в українському мистецтвознавстві було суттєво розгорнуто в працях, присвячених категоріям стилю, виконавського мислення й художньої інтерпретації. Засадниче значення для осмислення індивідуального стилю має дисертація О. Катрич, у якій стиль музиканта-виконавця витлумачено як інтегральне художньо-естетичне утворення, що поєднує загальноісторичні, національні та особистісні чинники (Катрич, 2000). У близькому напрямі розвиваються спостереження Т. Глуцук і О. Лисенко, котрі розглядають музично-виконавське мистецтво як складний об'єкт аналізу, де сутнісними є не тільки продукт,

а й функціонування мисленнєво-мовленнєвих механізмів виконавського процесу (Глушук, 2016; Лисенко, 2016). Для хорової сфери особливо важливими є праці Ю. Ткач, у яких індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера осмислено як предмет теоретичного дослідження та конкретизовано через критерії і методи аналізу (Ткач, 2018; Ткач, 2025).

Водночас у науковій літературі переважають три напрями. Перший – концептуально-теоретичний, зорієнтований на дефініцію стилю, інтерпретації, інтонаційності та виконавської суб'єктності (Катрич, 2000; Лисенко, 2016; Чабаненко, 2019). Другий – комунікативний, де диригент постає медіатором між композитором, текстом, хором і слухачем, а також суб'єктом художньої взаємодії всередині колективу (Бермес, 2020; Бермес, 2024; Симеонова & Шевченко, 2023). Третій – персонологічний та історико-практичний, представлений студіями про окремих українських хормейстерів, їхній стиль, педагогічні засади та соціокультурну роль (Пер'ян, 2020; Залевська, 2021; Шпак, 2024; Віла-Боцман, 2025). Важливо, що в попередній методологічній розвідці автора було окреслено загальний комплекс підходів до вивчення диригентської індивідуальності як багатовимірного феномена (Віла-Боцман, 2025). Натомість питання того, який саме операційний інструмент дає змогу простежити перехід від партитурного задуму до сценічної реалізації, лишилося лише наміченим. Саме цю аналітичну ланку і конкретизує пропонувана стаття.

Міжнародна наука, своєю чергою, значно активніше вивчає диригентську дію як процес комунікації. Праці L. Garnett, S. Paul, M. Varvarigou і C. Durrant акцентують на тому, що диригентська практика включає жест, голос, тілесну присутність, репетиційну організацію, педагогіку й моделі смислотворення, а отже не зводиться до сценічного диригування (Garnett, 2009; Paul, 2020; Varvarigou & Durrant, 2011). Емпіричні дослідження S. Morrison, A. Kumar, C. Meals, L. Bishop та W. Goebel засвідчують, що жест диригента впливає на сприйняття музичного змісту, оцінювання ансамблевої якості та часову координацію виконавців, тобто зоровий компонент є невіддільним від звукового результату (Morrison et al., 2014; Kumar & Morrison, 2016; Meals, 2020; Bishop & Goebel, 2018). Проте навіть за наявності такого емпіричного матеріалу питання міжстадійної логіки інтерпретації – від індивідуальної роботи з партитурою до концерту – не дістало достатнього системного опису.

Таким чином, наявний стан досліджень дає підстави стверджувати: а) поняття індивідуального стилю диригента вже теоретично окреслене; б) комунікативна та жестова природа диригентської діяльності активно вивчається; в) описані окремі творчі постаті українського хорового мистецтва;

однак г) стадійний аналіз інтерпретації як спеціальний метод виявлення індивідуальності хормейстера досі не набув завершеного формулювання. Саме в цій лакуні перетинаються наукова новизна й практична доцільність пропонованої розвідки.

Мета статті. Мета статті – обґрунтувати стадійний аналіз диригентської інтерпретації як метод виявлення індивідуальності хормейстера. Відповідно ставляться такі завдання: описати специфіку самостійного, репетиційного і концертного етапів; визначити типові індикатори диригентського «почерку» на кожному з них; запропонувати протокол спостереження і фіксації; показати, як міжстадійна логіка впливає на підсумкову версію твору.

Методологія дослідження. Методологічну основу становить поєднання інтонаційного, герменевтичного, структурно-функціонального, компаративного та виконавсько-аналітичного підходів. Інтонаційний підхід дає можливість розглядати інтерпретацію як процес смислового розгортання звукової тканини, де диригент моделює не лише форму, а й спосіб переживання музичного тексту (Чабаненко, 2019; Шпак, 2024). Герменевтичний підхід дозволяє простежити перехід від прочитання авторського тексту до його сценічної актуалізації, а структурно-функціональний – описати внутрішні зв'язки між стадіями інтерпретаційного процесу (Лисенко, 2016). Компаративний метод застосовано для зіставлення рішень, прийнятих на різних стадіях, а виконавсько-аналітичний – для виокремлення конкретних параметрів спостереження за диригентською діяльністю.

Дослідження має теоретико-методологічний характер. Його матеріал становлять праці з українського та зарубіжного музикознавства, хорознавства, теорії виконавства, диригентської педагогіки й психології музичного сприйняття, а також узагальнювані в цих працях спостереження над партитурною роботою, репетиційною комунікацією та сценічною реалізацією задуму. Процедура дослідження охоплює чотири послідовні кроки: 1) виявлення параметрів, за якими у фаховій літературі описують виконавський стиль і диригентську дію; 2) групування цих параметрів відповідно до трьох стадій інтерпретації; 3) компаративне зіставлення функцій однакових рішень на різних етапах; 4) теоретичне моделювання типового аналітичного кейсу для перевірки працездатності запропонованого протоколу. У межах цього дослідження стадія розуміється не як формальний часовий відтинок, а як специфічний режим інтерпретаційної роботи, в якому домінує певний тип рішень. Самостійний етап пов'язаний із внутрішнім формуванням концепції; репетиційний – з переведенням концепції у колективну практику; концертний – з її публічною кристалізацією або частковою модифікацією. Така процедура не претендує на статистичну репрезентативність, проте дає змогу сформулювати

відтворювану схему подальшого аналізу конкретних виконавських випадків.

Результати та їх обговорення. Пропонована стадійна модель виходить із положення, що індивідуальність диригента виразніше проступає не в ізольованому концертному жесті, а в способі організації переходів між трьома етапами інтерпретації. Під «почерком» у такому разі слід розуміти відносно сталий спосіб відбору, ієрархізації, корекції та закріплення музично-виконавських рішень.

Самостійний етап. На самостійному етапі диригент працює без хору, але саме тут закладаються смислові координати майбутнього виконання. Ідеться не лише про аналітичне вивчення форми, гармонії, фактури чи тексту, а про вироблення звукового ідеалу, темпо-агогічної моделі, динамічної перспективи, артикуляційно-дикційної системи, драматургічних вузлів і навіть сценарію репетиційного просування. У цьому сенсі самостійний етап є стадією проєктування інтерпретації. Його індикаторами можуть бути: характер партитурної розмітки; ступінь деталізації агогічного плану; спосіб позначення кульмінацій; прогнозування проблем інтонаційної чистоти, балансу, дихання, ансамблевої синхронності; міра довіри до авторського тексту і схильність до редакторських втручань (Катрич, 2000; Ткач, 2018; Віла-Боцман, 2025).

Саме тут особливо наочно виявляється різниця між диригентами, орієнтованими на структурну ясність, і тими, хто мислить передусім образно-енергетичними категоріями. Перші, як правило, формують інтерпретацію від архітектоніки до деталі; другі – від образного центру до структурного упорядкування. Відмінності такого типу не завжди очевидні в концерті, проте вони виразно проступають у партитурі, у системі попередніх поміток та в логіці постановки репетиційних завдань. Отже, самостійний етап фіксує не тільки первинний задум, а й індивідуальний спосіб мислення диригента.

Репетиційний етап. Якщо самостійний етап є проєктивним, то репетиційний – трансляційно-коригувальним. Тут інтерпретація виходить за межі внутрішнього слуху диригента і входить у простір колективної дії. Репетиція демонструє, як саме диригент перетворює задум на спільну виконавську волю: через жест, слово, показ, вокальне моделювання, систему зауваг, психологічну атмосферу та розподіл часу. Саме в репетиції диригентська індивідуальність стає особливо спостережуваною, оскільки тут одночасно проявляються і художні пріоритети, і педагогічна техніка, і модель лідерства (Бермес, 2020; Симеонова & Шевченко, 2023; Paul, 2020).

До типових індикаторів «почерку» на репетиційному етапі належать: домінування вербального

чи невербального способу керування; характер диригентського жесту під час навчальної корекції; послідовність опрацювання фактурних шарів; схильність до локального шліфування чи до великодугового мислення; тип реакції на помилку – аналітичний, образний, емоційно-мобілізаційний; міра гнучкості щодо попереднього задуму; темп репетиційного просування; співвідношення контролю і делегування відповідальності хором групам. Усе це прямо пов'язане з формуванням художньої комунікації в хорі, про що свідчать і українські праці, і міжнародні студії диригентського лідерства та репетиційної педагогіки (Бермес, 2020; Садовенко, 2022; Varvarigou & Durrant, 2011; Paul, 2020).

Репетиція водночас є місцем перевірки життєздатності первинного проєкту. Частина рішень, вироблених на самостійному етапі, підтверджується, частина – уточнюється, а частина виявляється нефункціональною щодо конкретного складу, акустики або часових можливостей. Саме тому репетиційний етап не можна тлумачити лише як технічне доведення вже готової концепції. Він є стадією узгодження проєкту зі звучною реальністю. Індивідуальність диригента тут проступає в способі такого узгодження: хтось змінює задум мінімально, хтось активно реконструює його під впливом обставин, а хтось перетворює репетицію на простір спільного пошуку.

Концертний етап. Концертний етап не є простим завершенням попередніх двох. Це самостійна стадія, в якій інтерпретація зазнає публічної концентрації. Вихід перед слухачем змінює енергетичний режим диригування: жест стає економнішим або, навпаки, більш експансивним; контроль деталей підпорядковується управлінню формою і диханням цілого; частина репетиційних акцентів відходить на другий план, поступаючись сценічній цілісності. Дослідження з психології музичного сприйняття засвідчують, що жест диригента у концертній ситуації впливає не тільки на співаків, а й на слухачке прочитання музичного змісту, енергії, артикуляції та ансамблевої злагодженості (Morrison et al., 2014; Kumar & Morrison, 2016). Отже, концертний етап є не лише акустичною, а й візуально-комунікативною реалізацією інтерпретації.

Його індикаторами можуть слугувати: ступінь стабільності порівняно з репетиційною версією; характер мікроагогічних відхилень; масштаб динамічного дихання форми; баланс між стриманістю і ризиком; спосіб входу в кульмінації та виходу з них; сценічна пластика; адресованість жесту хору й залу; міра свободи, що її диригент дозволяє колективу. Якщо на самостійному етапі «почерк» зафіксований переважно в партитурі, а на репетиційному – у технології вироблення звуку, то на концертному він виявляється як здатність перевести вироблену модель у стан сценічної переконливості.

У цьому сенсі концертна версія є радше індикатором ступеня узгодженості попередніх етапів, ніж єдиним носієм індивідуальності.

Протокол спостереження і фіксації. Для виявлення стадійної логіки інтерпретації пропонується чотирикомпонентний протокол. Перший блок – «паспорт виконання»: назва твору, редакція, склад хору, дата, місце, акустичні умови, наявність інструментального супроводу. Другий блок – «карта самостійного етапу»: аналіз партитурної розмітки, темпо-агогічної сітки, динамічних і дикційних позначок, ієрархії формотворчих вузлів, прогнозованих труднощів. Третій блок – «карта репетиційного процесу»: фіксація цілей кожної репетиції, типів корекцій, черговості роботи з групами, співвідношення слова і жесту, характеру мотиваційних впливів, обсягу змін щодо первинного задуму. Четвертий блок – «карта концертної реалізації»: відео- або аудіофіксація виконання, опис сценічного жесту, мікроагогіки, динаміки, стабільності ансамблю, реакції на форс-мажорні ситуації.

Для зіставлення стадій доцільно використовувати шкалу міжстадійної відповідності: 1) збіг – рішення збережене майже без змін; 2) корекція – рішення уточнене без зміни функції; 3) переакцентування – функція рішення збережена, але змінено його вагу; 4) переозначення – початкове рішення замінене іншим. Така шкала дає змогу не лише описати підсумкове звучання, а й простежити траєкторію його становлення. Саме конфігурація збігів, корекцій, переакцентувань і переозначень формує індивідуальний профіль диригента.

Модельна апробація протоколу. Для демонстрації аналітичної працездатності моделі змодельюємо типовий кейс роботи з хоровою мініатюрою а саррелла, у якій кульмінація залежить від довгої динамічної хвилі та інтонаційно вразливого верхнього регістру. На самостійному етапі диригент може позначити кульмінацію через розширення підвідної агогіки, стримане нарощення динаміки та максимально зв'язне фразування. На репетиційному етапі виявляється, що саме така темпова амплітуда послаблює ансамблеву стійкість і погіршує інтонаційну якість крайніх теситурних точок; унаслідок цього диригент зменшує агогічний розмах, перерозподіляє місця дихання і переносить кульмінаційний акцент на темброво-динамічне ущільнення фактури. У концерті зберігається не буквально сума попередніх рішень, а їхній смисловий інваріант: прагнення вибудувати довгу хвилю і не допустити передчасного розрядження форми. Такий приклад показує, що носієм індивідуальності є не незмінність окремого прийому, а сталість інтерпретаційного пріоритету в процесі корекції засобів. Саме тому стадійний аналіз дає змогу розрізняти принципову художню константу, робочу адаптацію та ситуативний компроміс.

Вплив міжстадійної логіки на підсумкову версію твору. Підсумкова версія твору виникає не в момент концерту, а як наслідок накопичення й селекції рішень на всіх попередніх стадіях. У цьому сенсі можна говорити про щонайменше три моделі міжстадійної логіки. Перша – проєктивно-стабільна: диригент формує докладний первинний задум і прагне максимально зберегти його до концерту. Друга – адаптивно-варіативна: вихідний задум чіткий, але репетиційна практика допускає його гнучке коригування. Третя – ситуативно-імпульсивна: вирішальна частина художніх акцентів кристалізується безпосередньо в репетиції або навіть у концерті. Кожна з цих моделей може бути художньо продуктивною; однак саме вони, а не загальне враження від концертної події, точніше маркують індивідуальність хормейстера.

Отже, диригентський «почерк» слід шукати не тільки в темпі, динаміці чи виразності жесту, а передусім у способі розподілу художньої відповідальності між стадіями інтерпретації. Один диригент максимально насичує смислом самостійну роботу з партитурою; інший виносить ключові рішення в простір репетиційної взаємодії; третій досягає найбільшої художньої сили саме в концертному ризику. В усіх випадках індивідуальність не замикається в одному моменті: вона має характер траєкторії.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Проведене теоретико-методологічне дослідження дає підстави стверджувати, що стадійний підхід є продуктивним інструментом виявлення індивідуальності диригента-хормейстера. По-перше, самостійний, репетиційний і концертний етапи мають різну функціональну природу, а отже висвітлюють різні сторони диригентського «почерку». По-друге, найбільш показовими виявляються не окремі рішення як такі, а логіка їх переходу між стадіями. По-третє, підсумкова концертна версія твору постає не автономним результатом, а кристалізацією процесу попереднього відбору, корекції та стабілізації інтерпретаційних дій.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що індивідуальність диригента запропоновано аналізувати через стадійну динаміку інтерпретації, а не лише через вже озвучений концертний результат. Якщо попередні методологічні студії окреслювали загальний комплекс підходів до вивчення диригентської індивідуальності, то в цій роботі конкретизовано один із його операційних рівнів – міжстадійний рух інтерпретаційних рішень і спосіб їх смислового узгодження. Практична цінність роботи пов'язана з можливістю застосування запропонованого протоколу в музикознавчому аналізі, у виконавській педагогіці, у підготовці магістерських і дисертаційних досліджень, а також у рефлексивній практиці самих хормейстерів. Перспективними є подальші студії, спрямовані на

апробацію стабільної моделі на матеріалі конкретних виконавських кейсів, зіставлення різних національних хорових шкіл, а також поєднання музикознавчого аналізу з відеоаналізом жесту, акустичним вимірюванням та інтерв'юванням диригентів і співаків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бермес, І. Л. (2020). Особливості комунікації «композитор – слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 2, 168-173. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220550>
2. Бермес, І. Л. (2024). Мистецтво хорового диригування: особливості, сучасний стан, перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 4, 296-301. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322896>
3. Віла-Боцман, О. П. (2025). До питань методології дослідження диригентської індивідуальності. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 4(11), 60-66. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-4.9>
4. Глушук, Т. В. (2016). Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. *Культура і сучасність*, 1, 87-91. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2016.148408>
5. Залевська, О. Г. (2021). Хоровий диригент Микола Гобдич: грані творчої особистості. *Мистецтвознавчі записки*, 39, 160-166. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238713>
6. Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Національний репозитарій академічних текстів. <https://nrat.ukrintei.ua/searchdoc/0400U002611/>
7. Лисенко, О. В. (2016). Основні принципи системно-функціонального і структурно-функціонального дослідження процесів музично-виконавської діяльності. *Культура і сучасність*, 2, 60-67. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2016.148215>
8. Пер'ян, В. С. (2020). Диригентська діяльність А. Кушніренка як явище сучасної хорової культури. *Мистецтвознавчі записки*, 37, 176-179. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221802>
9. Пучко-Колесник, Ю. В. (2009). *Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен* [Автореферат дисертації кандидата культурології, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва]. Електронний репозитарій НАКККІМ. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3350>
10. Садовенко, С. М. (2022). Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність*, 1, 48-55. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262555>
11. Симеонова, Ю. В., & Шевченко, В. В. (2023). Диригент хору як суб'єкт виконавського процесу. *Імідж сучасного педагога*, 4(211), 154-159. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2023-4\(211\)-154-159](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2023-4(211)-154-159)
12. Ткач, Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет тео-

ретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 3, 359-366. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147533>

13. Ткач, Ю. С. (2025). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 1, 344-350. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327993>

14. Чабаненко, Н. А. (2019). Інтонаційність музики як категорія виконавського мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*, 36, 240-244. <https://doi.org/10.32461/194941>

15. Шпак, Г. С. (2024). Основи теорії хорового диригування як співвідношення творчості регента і хормейстера в одній особі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 2, 239-244. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308404>

16. Bishop, L., & Goebel, W. (2018). Beating time: How ensemble musicians' cueing gestures communicate beat position and tempo. *Psychology of Music*, 46(1), 84-106. <https://doi.org/10.1177/0305735617702971>

17. Garnett, L. (2009). *Choral conducting and the construction of meaning: Gesture, voice, identity*. Routledge.

18. Kumar, A. B., & Morrison, S. J. (2016). The conductor as visual guide: Gesture and perception of musical content. *Frontiers in Psychology*, 7, 1049. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01049>

19. Meals, C. D. (2020). The question of lag: An exploration of the relationship between conductor gesture and sonic response in instrumental ensembles. *Frontiers in Psychology*, 11, 573030. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.573030>

20. Morrison, S. J., Price, H. E., Smedley, E. M., & Meals, C. D. (2014). Conductor gestures influence evaluations of ensemble performance. *Frontiers in Psychology*, 5, 806. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00806>

21. Paul, S. J. (2020). *Art & science in the choral rehearsal*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190863760.001.0001>

22. Varvarigou, M., & Durrant, C. (2011). Theoretical perspectives on the education of choral conductors: A suggested framework. *British Journal of Music Education*, 28(3), 325-338. <https://doi.org/10.1017/S0265051711000325>

REFERENCES

1. Bermes, I. L. (2020). Osoblyvosti komunikatsii "kompozytor – slukhach" u khorovomu vykonavstvi [Features of composer-listener communication in choral performance]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 168-173. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220550> [in Ukrainian]
2. Bermes, I. L. (2024). Mystetstvo khorovoho dyryhuvannia: osoblyvosti, suchasnyi stan, perspektyvy [The art of choral conducting: Features, current state, and prospects]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 296-301. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322896> [in Ukrainian]

3. Vila-Botsman, O. P. (2025). Do pytan metodolohii doslidzhennia dyryhentskoi indyvidualnosti [On the methodology of researching conducting individuality]. *Pivdennoukrainski mystetski studii – South Ukrainian Artistic Studies*, 4(11), 60-66. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-4.9> [in Ukrainian]
4. Hlushchuk, T. V. (2016). Muzychno-vykonavske mystetstvo yak ob'ekt doslidzhennia ukrainskoho mystetstvoznavstva [Musical performance art as an object of research in Ukrainian art studies]. *Kultura i suchasnist – Culture and Contemporaneity*, 1, 87-91. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2016.148408> [in Ukrainian]
5. Zalevska, O. H. (2021). Khorovyi dyryhent Mykola Hobdych: hrani tvorchoi osobystosti [Choral conductor Mykola Hobdych: Facets of a creative personality]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Notes on Art Criticism*, 39, 160-166. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238713> [in Ukrainian]
6. Katrych, O. T. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [Individual style of a performing musician (theoretical and aesthetic aspects)]* [Candidate's thesis, Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]. Natsionalnyi repozytarii akademichnykh tekstiv. <https://nrat.ukrintei.ua/searchdoc/0400U002611/> [in Ukrainian]
7. Lysenko, O. V. (2016). Osnovni pryntsyipy systemno-funktsionalnogo i strukturno-funktsionalnogo doslidzhennia protsesiv muzychno-vykonavskoi diialnosti [Basic principles of systemic-functional and structural-functional research into the processes of musical performance activity]. *Kultura i suchasnist – Culture and Contemporaneity*, 2, 60-67. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2016.148215> [in Ukrainian]
8. Perian, V. S. (2020). Dyryhentska diialnist A. Kushnirenka yak yavyshe suchasnoi khorovoi kultury [A. Kushnirenko's conducting activity as a phenomenon of contemporary choral culture]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Notes on Art Criticism*, 37, 176-179. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221802> [in Ukrainian]
9. Puchko-Kolesnyk, Yu. V. (2009). *Diialnist dyryhenta-khormeistera yak sotsiokulturnyi fenomen [The activity of the conductor-choirmaster as a sociocultural phenomenon]* [Extended abstract of candidate's thesis, Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv]. Elektronnyi repozytarii NAKKKiM. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3350> [in Ukrainian]
10. Sadovenko, S. M. (2022). Khorove mystetstvo Ukrainy yak bahatorivnevyi sotsiokulturnyi fenomen v konteksti istorychnoho protsesu [Choral art of Ukraine as a multilevel sociocultural phenomenon in the context of the historical process]. *Kultura i suchasnist – Culture and Contemporaneity*, 1, 48-55. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262555> [in Ukrainian]
11. Symeonova, Yu. V., & Shevchenko, V. V. (2023). Dyryhent khoru yak sub'iekt vykonavskoho protsesu [The choir conductor as a subject of the performance process]. *Imidzh suchasnoho pedahoha – The Image of the Modern Teacher*, 4(211), 154-159. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2023-4\(211\)-154-159](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2023-4(211)-154-159) [in Ukrainian]
12. Tkach, Yu. S. (2018). Indyvidualnyi vykonavskyi styl dyryhenta-khormeistera yak predmet teoretychnoho doslidzhennia [The individual performance style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 359-366. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147533> [in Ukrainian]
13. Tkach, Yu. S. (2025). Indyvidualnyi vykonavskyi styl dyryhenta-khormeistera: kryterii ta metody analizu [The individual performance style of the conductor-choirmaster: Criteria and methods of analysis]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 344-350. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327993> [in Ukrainian]
14. Chabanenko, N. A. (2019). Intonatsiini muzyky yak katehoriia vykonavskoho mystetstva [The intonational nature of music as a category of performance art]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Notes on Art Criticism*, 36, 240-244. <https://doi.org/10.32461/194941> [in Ukrainian]
15. Shpak, H. S. (2024). Osnovy teorii khorovoho dyryhuvannia yak spivvidnoshennia tvorchosti rehenta i khormeistera v odnii osobi [Fundamentals of the theory of choral conducting as the correlation of the creativity of the regent and the choirmaster in one person]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 239-244. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308404> [in Ukrainian]
16. Bishop, L., & Goebel, W. (2018). Beating time: How ensemble musicians' cueing gestures communicate beat position and tempo. *Psychology of Music*, 46(1), 84-106. <https://doi.org/10.1177/0305735617702971>
17. Garnett, L. (2009). *Choral conducting and the construction of meaning: Gesture, voice, identity*. Routledge.
18. Kumar, A. B., & Morrison, S. J. (2016). The conductor as visual guide: Gesture and perception of musical content. *Frontiers in Psychology*, 7, 1049. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01049>
19. Meals, C. D. (2020). The question of lag: An exploration of the relationship between conductor gesture and sonic response in instrumental ensembles. *Frontiers in Psychology*, 11, 573030. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.573030>
20. Morrison, S. J., Price, H. E., Smedley, E. M., & Meals, C. D. (2014). Conductor gestures influence evaluations of ensemble performance. *Frontiers in Psychology*, 5, 806. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00806>
21. Paul, S. J. (2020). *Art & science in the choral rehearsal*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190863760.001.0001>
22. Varvarigou, M., & Durrant, C. (2011). Theoretical perspectives on the education of choral conductors: A suggested framework. *British Journal of Music Education*, 28(3), 325-338. <https://doi.org/10.1017/S0265051711000325>

Stage model of conductor's interpretation: independent, rehearsal and concert phases as markers of individuality

Oleksandr Petrovych Vila-Botsman
 PhD in Music,
 Associate Professor at the Department of
 Choral Conducting,
 Odesa National A. V. Nezhdanova Academy
 of Music
 ORCID: 0000-0002-5186-893X



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

The article substantiates a stage-based approach to the analysis of conductor's interpretation in choral performance. Within this approach, the individuality of the choirmaster is manifested not only in the public sonic result of a performance but, above all, in the logic of transitions between the independent, rehearsal and concert phases. The relevance of the study is determined by the fact that current choral scholarship, performance studies and conducting theory most often interpret the conductor's individual style either as a set of features embodied in the final concert version or as a generalized profile of a creative personality, whereas the processual dynamics of interpretive formation, the mechanisms of revising the initial concept and the inter-stage interaction of interpretive decisions remain insufficiently described. The research has a theoretical and methodological character and combines intonational, hermeneutic, structural-functional, comparative and performance-analytical approaches with theoretical modelling of a typical analytical case. This makes it possible not only to systematize the functions of each phase of the interpretive process but also to show how the initial concept is clarified, re-accentuated or partially redefined during rehearsal work and concert realization. As a result, the specificity of the independent, rehearsal and concert phases is defined; typical indicators of the conductor's artistic "handwriting" at each phase are outlined; an observation and documentation protocol suitable for musicological analysis, performance pedagogy and the conductor's reflective practice is proposed; and three models of inter-stage logic are identified, namely projective-stable, adaptive-variable and situational-impulsive. It is shown that the final version of a choral work is formed through the successive selection, clarification and stabilization of interpretive decisions, while the bearer of individuality is not only a repeated technical device but also the stability of semantic priorities when the means of realization change. The scientific novelty of the article lies in specifying stage dynamics as an operational level for analysing conductor individuality, which makes it possible to distinguish between the result-oriented and the process-oriented dimensions of interpretation and to localize more precisely its stable and variable traits. The practical value of the research is connected with the possibility of applying the proposed model in the training of future choir-masters, in comparative studies of performance versions and in further investigations of the Ukrainian choral school.

Keywords: conductor-choirmaster, choral performance, interpretation, individuality, performing style, rehearsal process, conducting gesture, musicological analysis.