

GRUNDLEGENDE PSYCHOLOGISCHE PROZESSE BEIM DIRIGIEREN

Theodora Pavlovitch, Dirigentin und Professorin

Psychologische Prozesse stellen eine grundlegende Kategorie von Phänomenen dar, d.h. eine Folge von Änderungen der mentalen Aktivität bei bestimmten Interaktionen zwischen einem Menschen und der Welt. Sie sind dynamische Formen der Reflexion der Realität, die sich nach ihrer Natur unterscheiden als:

1. Kognitive psychologische Prozesse – Empfindungen, Wahrnehmungen, Denken, Gedächtnis, Vorstellungskraft
2. Emotionale Prozesse – Empfindungen, aktive und passive Erfahrungen
3. Willensprozesse – Wille, Entschlossenheit, Anstrengung, Leistung^[1].

Betrachten wir die einzelnen Aspekte kognitiver Prozesse während der komplexen und vielfältigen Dirigieraktivität genauer, hilft uns das, einen wichtigen Teil der relevanten psychologischen Merkmale aufzudecken.

^[1] **Piryov**, Gencho. Lyuben Desev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, S. 167-168.

1. EMPFINDUNGEN, WAHRNEHMUNGEN UND KONZEPTE

A. Empfindungen

Empfindungen sind der elementarste kognitive Prozess, der die individuellen Eigenschaften der Objekte und die Phänomene aus der inneren und äußeren Welt bei ihrer unmittelbaren Auswirkung auf Analytiker widerspiegelt. Ihre Aufgabe ist es, Material für die komplexeren kognitiven Prozesse sicherzustellen. Je nach Art der Reflexion und Ort der

Rezeptoren werden die Empfindungen in drei Gruppen eingeteilt:

1. a) exterozeptiv („äußerlich“), das die Eigenschaften der Objekte und die Phänomene der äußeren Umgebung durch Rezeptoren auf der Körperoberfläche widerspiegelt; diese Gruppe umfasst visuelle, akustische, olfaktorische, temperaturbezogene und taktile Sinne.
2. b) interozeptiv („intern“), was den Status der inneren Organe durch Rezeptoren in den inneren Organen und Geweben widerspiegelt; diese Gruppe umfasst alle organischen Empfindungen, einschließlich des Schmerzgefühls, des Gleichgewichtssinns usw.
3. c) propriozeptiv, liefert Informationen über die Position und die Bewegung des Körpers durch Rezeptoren in den Muskeln und in den Sehnen^[1].

In Bezug auf die erste Gruppe – exterozeptive Empfindungen, sowie bei allen Arten von musikbezogenen Aktivitäten – sind die akustischen Empfindungen von großer Bedeutung. Visuelle Empfindungen sind ebenfalls wichtig, da sie es dem Dirigenten ermöglichen, Informationen aus der Partitur sowie über die Aktivitäten der Mitwirkenden während der Aufführung zu erhalten.

Die Rolle der interozeptiven Empfindungen ist nicht grundlegend, aber sie sind wichtig für den allgemeinen physischen Zustand des Dirigenten und haben daher Einfluss auf die Ebene der höheren psychologischen Prozesse – Emotion, Wille, Gedächtnis, Vorstellungskraft usw. Ein konkretes Beispiel hierfür sind die Worte von Karajan, der in einem Interview sagte: „Meine Freude am Dirigieren ist viel größer geworden und vielleicht spürt das Publikum das. Das Orchester spürt es auf jeden Fall. Meine Freude am Dirigieren hat neue Dimensionen angenommen, seit ich die starken Schmerzen, die ich acht Jahre lang hatte, losgeworden bin.“^[2]

Gleichzeitig hat die Praxis bewiesen, dass die intensiven

Funktionen von Bewusstsein und Unterbewusstsein im kreativen Prozess die interozeptiven Empfindungen neutralisieren können. Weiter sagte Karajan: „Einmal während eines Konzerts ging mir ein Nierenstein ab und ich bemerkte es erst später. Normalerweise ist dies ein Schmerz, der dich zu Boden gehen lässt.“^[3]

In Bezug auf die propriozeptiven Empfindungen haben die kinästhetischen Sinne eine zentrale Bedeutung für die Dirigiertätigkeit, da sie Informationen über die Position und die Bewegungen des Körpers und seiner einzelnen Teile liefern. Dies schließt auch die Empfindungen des Vestibularapparates über das Gleichgewicht des Körpers im Raum ein. Die kinästhetischen Empfindungen ermöglichen die Durchführung spezifischer, zielgerichteter und effizienter Bewegungen bei ausreichender Selbstkontrolle. Viele Dirigenten kommen durch Selbstüberwachung zu Schlussfolgerungen über die Notwendigkeit der Muskelfreiheit. Lorin Maazel sagte: „Die Muskelspannung ist am schwersten zu überwinden. Sobald ich in die Musik eingestiegen war, spannten sich nicht nur die Muskeln von Armen und Schultern an, sondern auch die von Rücken und Beinen. Eines Tages sagte ich mir: Man muss lernen, sich zu entspannen ... “. ^[4]

In diesem Zusammenhang finden sich interessante Gedanken im Handbuch des Dirigierens von Hermann Scherchen: „Es gibt ein Gesetz – die intensive mentale Energie kommt in Form intensiver physischer Energie. Die physische Energie ist jedoch für sich genommen anti-musikalisch: Musik ist eine Kunst des Geistes und der geistigen Spannung, sie beschränkt sich nicht auf die physische Energie, die in sich begrenzt ist.“^[5]

Die Schlussfolgerungen von K.S. Stanislavski, die aus seinen Beobachtungen zur Arbeit des Schauspielers resultieren, sind sehr wertvoll: „Solange es physische Spannungen gibt, kann es kein richtiges, sinnliches Empfinden und kein normales

spirituelles Leben geben. Bevor man anfängt zu gestalten, muss man seine Muskeln so vorbereiten, dass sie die Bewegungsfreiheit nicht einschränken.“^[6]

Das Problem der Muskelfreiheit hat einen weitgehend individuellen Charakter – viele Dirigenten erreichen diese Freiheit ohne besonderen Aufwand auf natürliche Weise. Andererseits hatten, wie wir in den Zitaten gesehen haben, selbst die berühmtesten Dirigenten Schwierigkeiten, Muskelverspannungen während ihrer Karriere zu überwinden. Für diesen Fall ist es wichtig, jungen Dirigenten das richtige Muskelgefühl beizubringen, d.h. die kinästhetischen Empfindungen und die bewusste Selbstkontrolle zu aktivieren, um alle Arten unnötiger Spannungen zu beseitigen.

Dieses Thema wurde in der wissenschaftlichen Arbeit von A. Sivizianov „Das Problem der Muskelfreiheit des Chorleiters“ gründlich untersucht, in der der Autor auf der Grundlage vieler wissenschaftlicher Arbeiten eine umfassende Theorie entwickelt, bei der es um motorische Freiheit und deren Bedeutung während des Dirigierens geht.

Wie bereits unterstrichen wurde, sind kinästhetische Empfindungen direkt mit musikalisch-akustischen Wahrnehmungen verbunden. Um den Mechanismus zur Erzeugung dieser Wahrnehmungen aufzudecken, müssen wir vor allem die Rolle von Hörempfindungen und -wahrnehmungen betrachten.

Gemäß den Grundqualitäten eines Tons sowie akustischen Ereignissen werden vier Arten von Empfindungen dargelegt: Tonhöhe, Stärke, Klangfarbe, Rhythmus^[7]. Diese Unterscheidung hat einen rein wissenschaftlichen Wert, da in der Praxis die vier Merkmale des Tons vollständig miteinander verbunden sind und sich ständig überschneiden. Für eine eingehendere Analyse ist eine separate Überprüfung erforderlich. Vorher müssen wir klarstellen, dass in der wissenschaftlichen Literatur aufgrund der Komplexität der Prozesse in der Schallanalyse häufiger der

Begriff „Sinn“ verwendet wird, der eher den psychologischen als den physiologischen Teil des Phänomens umfasst. Und so werden wir, ohne auf den psycho-physischen Mechanismus zu verzichten, die Rolle der verschiedenen Komponenten des musikalischen Sinnes bei der Dirigentenaktivität verfolgen.

[1] **Piryov**, Gencho. LyubenDesev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, S. 259.

[2] **Mateopulous**, Elena. Karajan – life, art, work. – B: *Bulgarian Music*, No. 2/1988, S. 17.

[3] ebenda S. 20

[4] **Maazel**, Lorin. Interview in LIK Magazine, No 41/1983.

[5] **Scherchen**, Hermann. Handbook of conducting. – B: *Conducting performing act*. Moscow: Publ. Muzika, 1975, S. 222.

[6] **Stanislavskiy**, Konstantin – The actor's proper care of himself. Sofia: East-West, ISBN; 978-619-152-690-1, S. 180.

[7] **Hristozov**, Hristo. Musical psychology. Plovdiv. Macros, S. 199

The Stanislavski System

- Based on realism - naturalism
- Define realism
- Life of the character - dynamic + continuous
- goals and objectives (superobjective)
- connection to others on stage - the ensemble



DER SINN FÜR DIE TONHÖHE, der sogenannte Tonsinn, wird als wesentlich für die musikalischen Fähigkeiten angesehen^[1]. Es ist erwiesen, dass er durch Schulung verbessert werden kann, wofür die Wissenschaftler eine Reihe von Argumenten vorbringen. Ferner wird betont, dass dieser Sinn wichtig, aber für die Musikalität nicht völlig ausreichend ist.

In der Dirigierpraxis hat der Tonsinn eine große Bedeutung, da der Ton mehrerer klangerzeugender Objekte (Instrumente, Stimmen) gesteuert bzw. indirekt korrigiert werden muss. In diesem Fall ist die sogenannte Beschreibungsfähigkeit von großer Bedeutung, da sie es ermöglicht, selbst die kleinste Änderung der Tonhöhe zu erfassen. Andererseits verdeutlicht die Theorie der Zonierung des menschlichen Gehörs die Fähigkeit, Abweichungen von einem Ton erst ab bestimmten Werten mit einer Rate von 20 bis 30 Cent wahrzunehmen^[2]. Genau diese Besonderheit des Hörens erklärt den sogenannten „Choreffekt“, der für alle Arten von Ensembles typisch ist. Wegen der objektiven Unfähigkeit mehrerer Interpreten, zu einem bestimmten Zeitpunkt einen Ton mit absolut derselben Tonhöhe in Ensemble-Performances wiederzugeben, werden

kombinierte Töne erzeugt, deren Höhe einer engeren oder breiteren Zone von Schallfrequenzen entspricht. Die Aufgabe des Leiters besteht darin, die Breite dieser Zone weitgehend zu kontrollieren und bei Abweichungen, die einen bestimmten Wert überschreiten, wenn der kombinierte Ton nicht mehr als Ganzes wahrgenommen wird, die Interpreten zu bitten, die entsprechenden Tonkorrekturen vorzunehmen. Ein spezieller Fall ist in diesem Zusammenhang das Spielen oder Singen eines falschen Tons (aufgrund eines Fehlers des Interpreten oder aufgrund eines Fehlers im Notenblatt), wenn es wieder der Dirigent ist, der die Tonsteuerung vornehmen muss. Um diese Aufgabe auszuführen, muss der Dirigent seinen Tonsinn besitzen und weiterentwickeln, damit er die auftretenden Tonabweichungen wahrnehmen und angemessen darauf reagieren kann.

DER SINN FÜR DIE TONSTÄRKE ist für die Dirigieraktivität nicht weniger wichtig, da für die musikalische Interpretation in erster Linie die Dynamik von Bedeutung ist. Der dynamische Sinn ist einer der frühesten und leicht zu kontrollierenden. Ein hoher Entwicklungsgrad dieses Sinnes ist eine weitere zwingende Voraussetzung für die Arbeit des Dirigierens, da eine hohe Unterscheidungsfähigkeit in Bezug auf die verschiedenen Dynamikgrade erforderlich ist. Ein außergewöhnliches Beispiel hierfür ist Teil II der Komposition Inori von Karlheinz Stockhausen, in der der Dirigent auf Anweisung des Autors 60 verschiedene Dynamikgrade erreichen muss.

Eines der größten Probleme des dynamischen Sinns beim Dirigieren ist der Effekt des Maskierens oder Betäubens, d.h. Das "Verstecken" eines Tons hinter dem anderen, was besonders häufig bei Tönen auftritt, deren Tonhöhe nah beieinander liegt. Diese Besonderheit zeigt auch deutlich die direkte Wechselbeziehung zwischen dem Tonsinn und dem Sinn für Dynamik. Der Sinn für Dynamik ist ebenso direkt mit dem Sinn für Klangfarbe verbunden, bei dem das menschliche Ohr einige

Klangfarben aufgrund ihrer spektralen Eigenschaften als „stärker“ als andere wahrnimmt. Ein gutes Beispiel dafür sind zwei der zehn goldenen Regeln für das Album eines jungen Dirigenten von R. Strauss. Dort sagt er: “(5.) Aber lassen Sie die Hörner und Holzbläser niemals aus den Augen. Wenn Sie sie überhaupt hören können, sind sie immer noch zu laut. (6.) Wenn Sie glauben, dass das Blech jetzt laut genug spielt, nehmen Sie es noch ein bis zwei Grade zurück.”^[3]

Der dynamische Sinn des Dirigenten ist von großer Bedeutung für die dynamische Balance der ausführenden Musiker, der einen wesentlichen Bestandteil des gesamten Chor- oder Orchesterklangs darstellt.

Das Fehlen oder die unzureichende Klangkontrolle, die durch einen schwachen dynamischen Sinn verursacht wird, würde die Struktur der musikalischen Interpretation erheblich schädigen.

DER SINN FÜR KLANGFARBE/TIMBRE ist in der Dirigierpraxis ebenfalls von großer Bedeutung. Entsprechend seinen arbeitsspezifischen Aufgaben muss ein Dirigent in der Lage sein, gleichzeitig mehrere verschiedene Klangfarben wahrzunehmen und indirekt zu beeinflussen. Nach den Forschungen des russischen Psychologen B. Teplov werden drei Bezeichnungsgruppen verwendet, um die Klangfarben zu spezifizieren:

- Lichtbeschreibende Bezeichnungen: hell, dunkel, glänzend, matt etc.
- Sensorische Bezeichnungen: weich, rau, scharf, trocken etc.
- Räumlich – volumetrische Bezeichnungen: voll, leer, breit, fest etc.^[4]

Diese und andere ähnliche Bezeichnungen werden häufig in der Dirigierpraxis verwendet. Die besondere Bedeutung des Timbre-Sinns und des dynamischen Sinns ergibt sich aus der für die Musikinterpretation notwendigen detaillierten Einstellungen

eben dieser Komponenten.

DER RHYTHMUS-SINN basiert auf den bedingten Reflexen für die Zeit, die für das Zentralnervensystem von grundlegender Bedeutung sind. Für alle Arten von musikalischen Aktivitäten (Komposition, Performance, Hören) werden die akustischen und kinetischen Sinne kombiniert. Aufgrund der wichtigen Rolle des Bewegungsapparates für die leitende Aktivität ist diese Kombination von primärer Bedeutung. Die komplexere Struktur des Rhythmusgefühls, das mit den höheren kognitiven Prozessen verbunden ist, erfordert jedoch eine separate Untersuchung dieses Problems.

Wie bereits erwähnt, bildet das komplexe Zusammenwirken der aufgeführten Arten von Empfindungen die gesamte musikalische Wahrnehmung.

B.) Musikalische Wahrnehmung

Die Wahrnehmung wird als ein grundlegender mentaler Prozess der subjektiven Reflexion der Objekte und Phänomene von der Realität in der Gesamtheit ihrer Eigenschaften und Teile bei ihrer unmittelbaren Einwirkung auf die Sinnesorgane bestimmt[5] Daher gibt die Wahrnehmung im Gegensatz zu den Empfindungen, die dem Bewusstsein Informationen über die einzelnen Aspekte der Objekte und Phänomene geben, Informationen über ihre Integrität. Gleichzeitig ist "die normale Wahrnehmung" nicht rein passiv, nur meditativer Akt, sondern auch aktive Reflexion. Es ist nicht das isolierte Auge, Ohr usw., das wahrnimmt, sondern ein spezifischer Mensch mit seiner spezifischen Einstellung zur Wahrnehmung mit seinen Bedürfnissen, Interessen, Bestrebungen, Wünschen und Gefühlen. Die Wahrnehmung ist keine mechanische Summe einzelner Empfindungen, sondern eine abrupte neue Stufe des sensorischen Wissens mit seinen spezifischen Merkmalen.[6] Aufgrund dieser komplexen Wahrnehmungsstruktur erfolgt die Differenzierung der verschiedenen Wahrnehmungstypen, je nach dem vorherrschenden aktiven Analysator. Auf dieser Grundlage werden die

Wahrnehmungen in visuell, auditiv usw. unterteilt.

1. Auditive Wahrnehmungen

Auditive Wahrnehmungen besitzen (neben der Kombination der verschiedenen Arten von Hörempfindungen) ein ganz neues Niveau von Merkmalen, unter denen die folgenden für das Dirigieren von großer Bedeutung sind:

Wahrnehmung der Melodie als vollständiger musikalischer Gedanke, meist Träger des musikalischen Grundinhalts oder des sogenannten "melodischen Hörens". Abgesehen von den äußeren Merkmalen – Höhe, Dauerhaftigkeit, Klangfarbe und Stärke der einzelnen Töne – nimmt der Mensch die Melodie in ihrer Gesamtheit wahr und die emotionale Information, die sie trägt. Die Melodie kann nicht nur als physiologischer Agitator wahrgenommen werden; B. Teplov stellt in diesem Zusammenhang fest, dass eine solche "absolute Nichtmusikalität für die reguläre Psyche unmöglich ist".[7]

Beim Dirigieren hat das melodische Hören eine wichtige Funktion, da die Melodie eine der Hauptausdrucksformen ist und ihre aktive Wahrnehmung (bzw. Modellierung) ein wesentliches Element des kreativen Prozesses darstellt. Für den Dirigenten ist es wichtig, die Melodie wahrzunehmen und auf der Grundlage seiner Wahrnehmung den Prozess der musikalischen Gestaltung bei der Bildung der strukturellen Komponenten der Melodie (Intonation, Rhythmus, Modenbeziehungen) zu beeinflussen. Zur gleichen Zeit ist auch die emotionale Wahrnehmung und das Erleben dieser Komponenten in ihrem Zusammenhang ein wichtiger Teil dieses Prozesses.

Die Wahrnehmung der Harmonie oder das sogenannte harmonische Hören, drückt sich als

"Fähigkeit zur Wahrnehmung mehrstimmiger Musik "[8] aus. Als Ergebnis mehrerer Studien wurde nachgewiesen, dass es sich

hierbei um die am weitesten entwickelte Fähigkeit des Menschen (in ontogenetischer und phylogenetischer Bedeutung) handelt.[9] (Die Bedeutung des harmonischen Hörens für die Tätigkeit des Dirigenten ist unbestreitbar: Wir können behaupten, dass die Arbeit des Dirigenten ohne ein richtig entwickeltes Stadium dieser komplexen Wahrnehmung unmöglich ist. Aufgrund der Tatsache, dass der Dirigent mit mehrstimmiger Musik in all ihren Formen "operiert", könnte er den schöpferischen Prozess nicht ohne die aktive Wahrnehmung der „Vertikalen“ vollziehen.

Eine der wichtigsten Besonderheiten des Dirigierens bei der Aufführung von Gruppen, einschließlich der menschlichen Stimme (Chore, Vokal-Instrumental und Vokalensembles), ist das Vorhandensein von Texten, was die Wahrnehmung noch komplizierter macht und zu den musikalischen Strukturen auch lyrische Informationsstrukturen hinzufügt. Bei ihnen ist der Wahrnehmungsmechanismus mit anderen Gehirnzentren (Sprachzentrum) verbunden, so dass wir davon ausgehen können, dass der gesamte Wahrnehmungsprozess noch komplizierter wird. Bei diesem Mechanismus können vier Wahrnehmungsebenen unterschieden werden: phonetisch – Ton-Phonem-Ebene, morphologisch – Motiv-Wortebene, syntaktisch – Phrasenebene – Satzebene und logisch – Komposition – hinsichtlich der gesamten musikalischen Form und entsprechend der Bedeutung – Textstruktur.

2. Visuelle Wahrnehmungen

Basierend auf den Schlussfolgerungen, die über die Rolle des visuellen Analysators beim Dirigieren gezogen wurden, können wir zwei Arten von visuellen Wahrnehmungen bestimmen:

Die visuelle Wahrnehmung der Partitur, die direkt mit den akustischen Wahrnehmungen und den musikalisch – akustischen Wahrnehmungen verbunden ist;

Die visuelle Wahrnehmung der Interpreten, die ebenfalls direkt

mit den akustischen Wahrnehmungen verbunden ist und zusätzliche Informationen bei der Durchführung des kreativen Prozesses gewährleistet.

Weingartner erklärt: "Wenn der Dirigent so mit der Partitur verbunden ist, dass er sich nicht auch nur für eine Minute von ihr trennen kann, um auf das Orchester zu blicken, dann ist er nichts weiter als ein Taktmesser, inkompetent und hat kein Recht, sich selbst als Künstler zu bezeichnen".[10] In jedem Fall hängt diese Art der visuellen Wahrnehmung direkt von der Gedächtnisaktivität ab, deren Besonderheiten beim Dirigieren wir später betrachten werden.

[1] ebenda, S. 40-46.

[2] ebenda, S. 41.

[3] **Strauss**, Richard. Ten Golden Rules for the Album of a Young Conductor – B: Conducting performing act. Moscow: Muzika, 1975, S. 397.

[4] Teplov, Boris. Psychology of Music Abilities. Moscow: Academy of Psychological Sciences, 1947, S. 68.

[5] Hristozov, Hristo. Musikalische Psychologie. Plovdiv. Makros, 1995, Seite 11.

[6] (Piryov, Gencho, Ljuben Desev. Kurzes Wörterbuch der Psychologie Sofia: Partizdat, 1981, Seite 36.

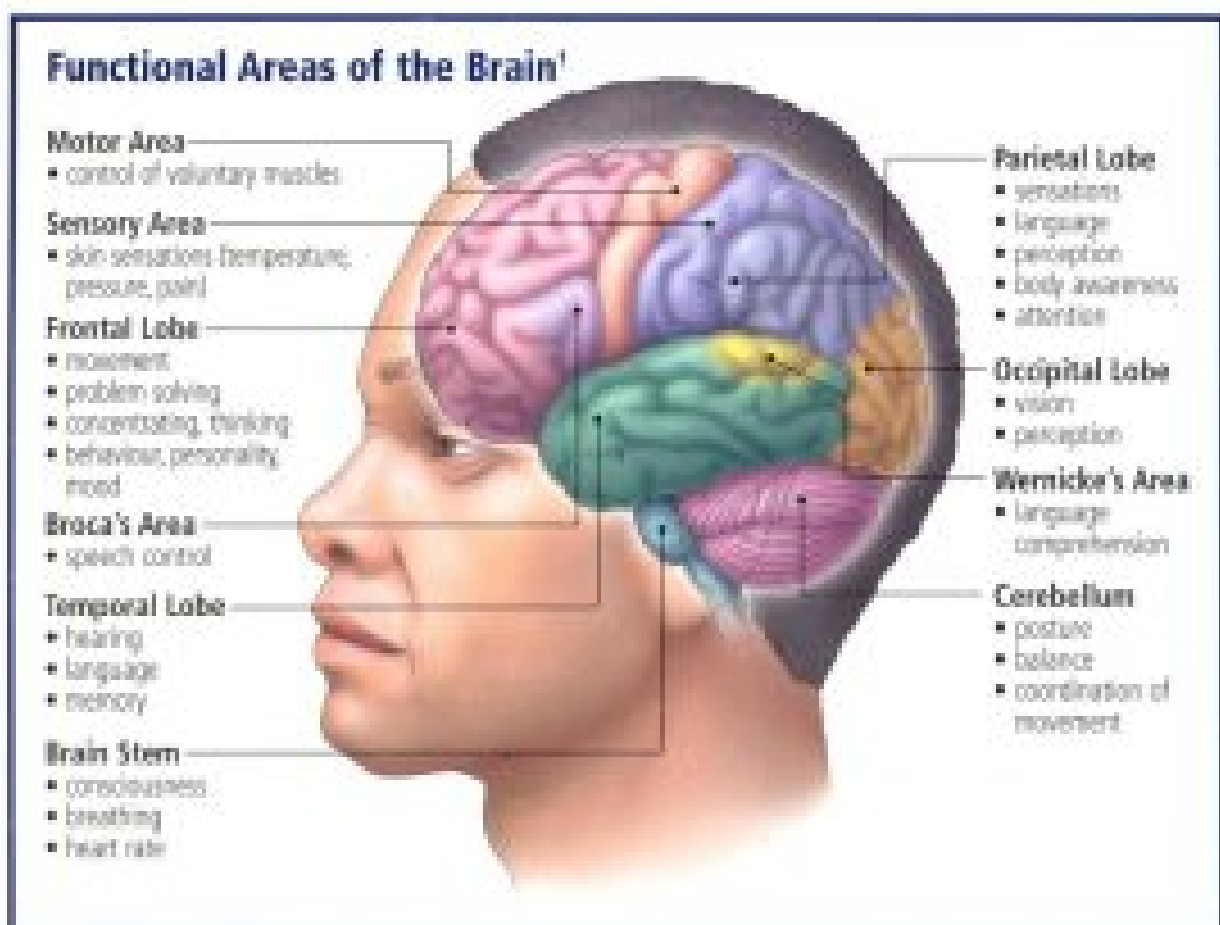
[7] (15) Teplov, Boris. Psychologie der Musikalischen Fähigkeiten. Moskau: Veröffentlicht. Akademie der pädagogischen Wissenschaften, 1947, S. 59.

[8] (16) Hristozov, Hristo. Musikalische Psychologie. Plovdiv.

Macros, 1995, Seite 76

[9] Wie oben, Seite 69

[10] Weingartner, Felix. Zum Dirigieren – B: Kunst des Dirigierens Sofia: Musikalische Horizonte, Ausgabe 11/1979, S.85



3. Wahrnehmung der Zeit

Es handelt sich um eine "besondere Form der Wahrnehmung, die objektive Kontinuität, Veränderung und Struktur der Ereignisse widerspiegelt, die sich in unserem täglichen Leben abspielen". [1]

Es ist experimentell erwiesen, dass das Gehör und die Bewegungswahrnehmungen hilfreich sind für die am besten geeignete Wahrnehmung von Zeitabschnitten, die durch rhythmische Prozesse im menschlichen Organismus – Herzrhythmus, Atemrhythmus – bestimmt werden. Als Kunst, die sich in Echtzeit entwickelt, ist die Wahrnehmung von Zeit in der Musik von größter Bedeutung. Bei der Ausführung des schöpferischen Prozesses hat die Zeitwahrnehmung für den Dirigenten zwei Aspekte:

1. in Bezug auf den Sinn bzw. die Wahrnehmung für den Metro-Rhythmus durch die Etablierung bedingter Reflexe für die Zeit;
2. in Bezug auf die Wahrnehmung des Tempos, das eine der wichtigsten Ausdrucksformen in der Musik ist. Als einer der wichtigsten formgebenden Faktoren ist das Tempo von unglaublicher Bedeutung für die Gestaltung der musikalischen Struktur, und nicht zufällig haben sich fast alle großen Dirigenten in ihren Schriften mit der Frage des "richtigen" Tempos beschäftigt.

Von Berlioz und Wagner über Weingartner und Furtwängler bis hin zu den Tonkünstlern von heute beschäftigen sich Dirigenten ständig mit dieser Frage und suchen nach objektiven Kriterien für die Bestimmung des Tempos. Einige von ihnen kommen sogar zu dem Schluss, dass die Wahrnehmung des Tempos weitgehend ein psychophysiologisches und psychologisches Problem ist, das die Verbindung zwischen dem Tempoempfinden und dem Temperament des Dirigenten herstellt. Berlioz stellt zum Beispiel fest: "Die gefährlichsten sind die Kollegen, denen es an Aktivität und Energie mangelt. Sie können mit einem schnelleren Tempo nicht umgehen. So schnell die Arbeit auch beginnen mag, wenn man sie ihnen überlässt, werden sie sie verlangsamen, bis der Rhythmus einen gewissen Grad an Ruhe erreicht, der offenbar der Geschwindigkeit ihrer Blutbewegung und der allgemeinen Erschöpfung des Organismus entspricht... Es gibt Menschen, selbst in der Blüte ihrer Jugend, mit einem lymphatischen

Temperament – als ob ihr Blut in einem moderaten Tempo zirkuliert”.[2]

Besonders attraktiv, aber ein Beweis für die Komplexität der Tempowahrnehmung, sind die Zitate von Eugene Ormandy, die von seinen Orchestermitgliedern während der Proben aufgenommen wurden: “während jedes Konzerts fühle ich immer wieder eine gewisse Unsicherheit im Tempo. Es wird deutlich gezeigt, Viertel gleich 80, nicht 69”... “Ich dirigiere langsam, weil ich das Tempo nicht kenne”... “Ich habe dir bewusst ein langsames Tempo gegeben, weil ich nicht weiß, was richtiger ist”... “Beachten Sie, dass ich schneller und langsamer, schneller und langsamer dirigiere. Alles ist mit dem vorherigen Tempo verbunden”.[3] In diesem merkwürdigen “Mosaik” von Zitaten stellt Ormandy unbewusst das Problem des Tempos in einen psychologischen Aspekt.

Andererseits ist die künstlerische Tätigkeit im Beruf des Dirigenten weitgehend mit diesem Problem verbunden. In diesem Fall geht es nicht nur darum, sich unsicher zu fühlen und die Wahl des Tempos zu erschweren, sondern häufiger – bei der ästhetischen Wahl – auch darum, dass sie direkt mit den Fragen des künstlerischen Denkens verbunden ist. Ein besonderes Interesse am Tempo und dessen Zusammenhang mit der Wahrnehmung sehen wir im Interview mit Prof. V. Kazandzhiev: “Für mich ist das richtige Tempo ein Tempo, das dem natürlichen Puls der Musik entspricht, das keine Spannung erzeugt... Die Musikalität muss normal sein. Jede Spannung wird als Nervosität empfunden. Gluck und Vivaldi selbst haben gesagt, dass das Tempo alles ist. Aber wenn Sie das Dirigentenpult betreten, steigt Ihr Puls auf 130. Man denkt, man hätte das richtige Tempo erreicht, aber es stellt sich heraus, dass es unter dem Einfluss des eigenen erhöhten Pulses schneller war... Der Puls spiegelt sich vor allem in den schnelleren Tempi wider. Je reaktionsschneller ein Dirigent ist, desto größer ist die Chance auf ein spontaneres und korrekteres Tempo. Es gibt nichts Ärgerlicheres als Versuche, dem Künstler ein Tempo

aufzuzwingen. Ja, in der gemeinsamen Anstrengung des Schaffens muss es eine Logik geben, und die ergibt sich auch aus den vom Dirigenten bevorzugten Tempi.[4]

Wir müssen feststellen, dass als Ergebnis all dessen, was bisher gesagt wurde, die Wahrnehmung des Tempos in direkter Beziehung zu anderen kognitiven Prozessen wie musikalisch-akustischer Wahrnehmung steht: Denken, Vorstellungskraft. Sie ist in hohem Maße auch vom Temperament und vom Charakter des Dirigenten abhängig.

In der neueren wissenschaftlichen Literatur, die sich mit Fragen der Kognitionspsychologie befasst, finden wir Schlussfolgerungen, die die Komplexität und Kompatibilität der Prozesse weitgehend erklären: "Die Frage, wo die Grenze zwischen Wahrnehmung und Wissen oder gar zwischen Sinn und Wahrnehmung zu verorten ist, provoziert heiße Debatten. Um effizienter zu sein, haben wir diese Prozesse stattdessen als Teil des Kontinuums betrachtet. Informationen durchlaufen dieses System. Unterschiedliche Prozesse befassen sich mit unterschiedlichen Themen", betont Dr. Irina Haralampieva in ihrer Arbeit "The Musical Audience".[5]

"Wir müssen feststellen, dass die musikalische Erfahrung nicht nur spezifisch, sondern komplex ist. Jeder Moment der Wahrnehmung verwebt Sinne, Emotionen, Gedanken, Erinnerungen, Assoziationen usw., die zu diesem komplexen Körper verschmelzen, sich in der allgemeinen Lebenserfahrung des Individuums ausbreiten und noch lange leben, nachdem die Musik verklungen ist".[6]

[1] Pirjov, Gencho. Ljuban Desjewa. Kurzes Wörterbuch der Psychologie Sofia: Partizdat, 1981, Seite 37.

[2] Berlioz, Hector. Orchesterdirigent – in: Kunst des Dirigierens. Sofia: Musikalische Horizonte, Ausgabe 11/1979, S. 13.

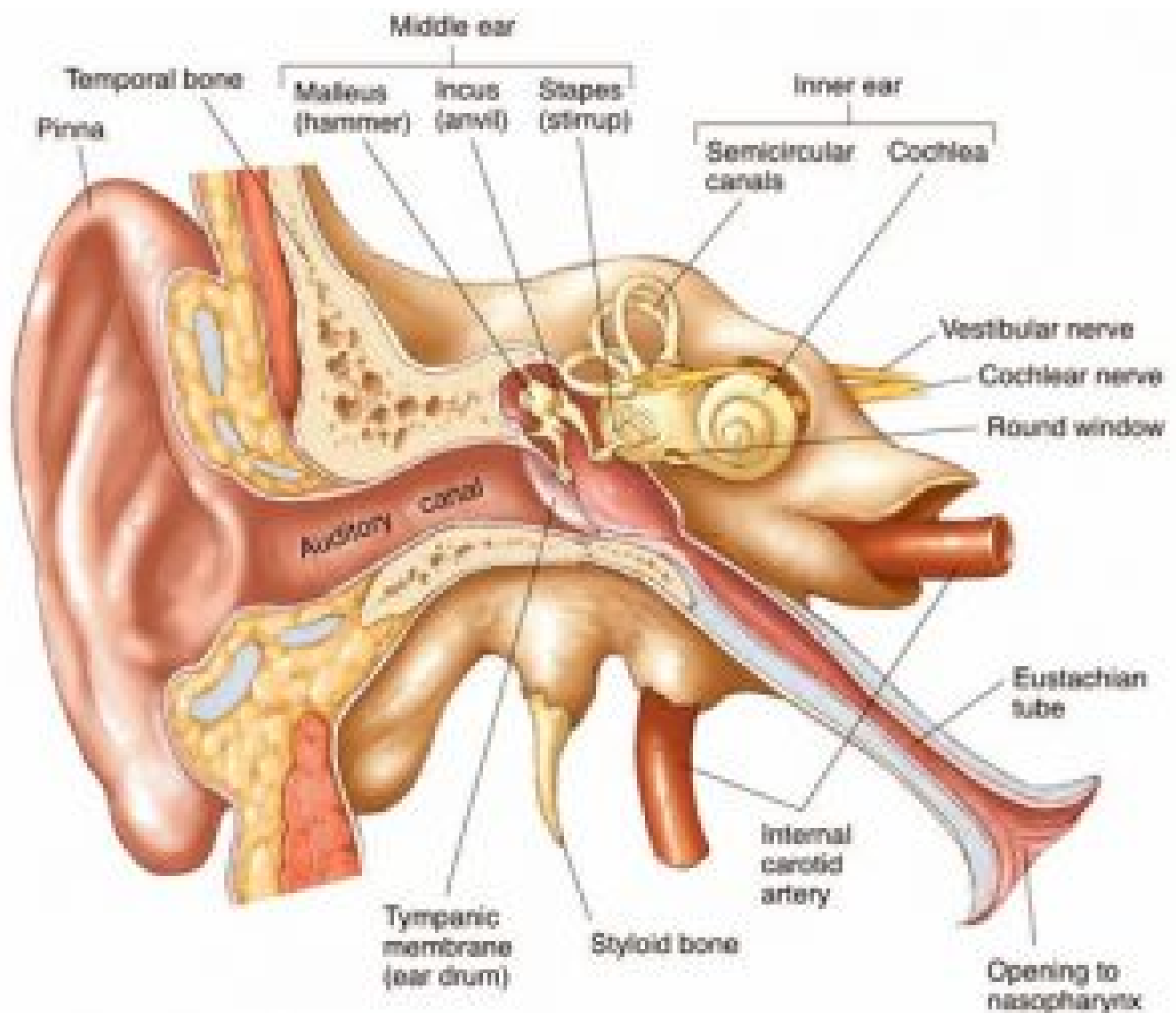
[3] Ormandie, Eugene. Kuriositäten der Probenarbeit. In:

Musik, gestern, heute. Heft 1/1999, S. 52,54,60.

[4] Karapetrov, Konstantin. Interview mit Prof. Vasili Kazandzhiev, Konstantin- In: Musik, gestern, heute. Ausgabe 6/1994, S. 5-6.

[5] Sternberg, Robert. Kognitive Psychologie, Sofia: Iztok-Zapad, 2012, S. 106.

[6] Haralampieva, Irina. Das musikalische Publikum Sofia: Haini, 2014, Seite 63.



C.) Konzepte

Konzepte, man könnte auch von Ideen, Entwürfen, Vorstellungen sprechen, stellen einen höheren Wissensstand dar, den Übergang

von Empfindungen und Wahrnehmungen zu Konzepten. Sie stellen visuelle und zusammengefasste Bilder von Objekten und Phänomenen aus der objektiven Welt dar, die im Gehirn vorkommen und keine Auswirkungen auf die Sinne zu einem bestimmten Zeitpunkt haben. Im Allgemeinen sind sie Ergebnisse der Verarbeitung und Zusammenfassung vergangener Wahrnehmungen.[1]

Konzepte unterschiedlicher Struktur und Funktion nehmen am kreativen Prozess des Dirigierens teil.

Musikalisch-akustische Konzepte sind eine Schlüsselkomponente des kreativen Prozesses des Dirigierens. Die wichtigste Ausdrucksform dieser Konzepte ist das innere Hören des Dirigenten, das Rimskij-Korsakow als "Fähigkeit zur mentalen Darstellung musikalischer Töne und ihrer Verhältnisse ohne die Hilfe eines Instruments oder einer Stimme" definiert.[2] Auch Hermann Scherchen erwähnt die Bedeutung des Innenhörens in seinem Handbuch des Dirigierens: "Der Dirigent ist ein Präsentator seiner Idealvorstellungen. Der Dirigent muss die musikalische Komposition gedanklich so klar hören, wie diese Musik von ihrem Schöpfer gehört wurde... Das ist genau der perfekte innere Gesang, der im Dirigenten das Konzept für die Musik schaffen muss. Wenn die Komposition im Dirigenten in ihrer ursprünglichen Form lebt, ohne vom materiellen Aspekt der Reproduktion verzerrt zu werden, dann ist er würdig, sich der Magie des Dirigierens anzuschließen".[3]

Im kreativen Prozess, den der Dirigent durchführt, steht die Beteiligung der musikalisch-akustischen Konzepte ganz am Anfang – beim Lesen der Partitur. Zu diesem Zeitpunkt wird die "echte "Legierung", also die vollständige Verschmelzung von visuellen und akustischen Momenten bei Personen mit hoch entwickeltem Innengehör durchgeführt. Dann muss die aurale Wahrnehmung sofort entsprechende Bewegungen provozieren und ein unmittelbares "Hören mit den Augen" zur Folge haben. Robert Schumann sagt: "Jemand sagte, dass der gute Musiker, wenn er einmal ein Orchesterstück, so komplex es auch sein

mag, gehört hat, die gesamte Partitur so sehen muss, wie sie vor seinen Augen liegt. Dies ist die höchste Vollkommenheit, die wir uns vorstellen können".[4]

Bei der Ausbildung des Dirigenten ist die Entwicklung und Steigerung dieser Fähigkeit eine herausragende Aufgabe, da die mangelnde Verbindung zwischen den auditiven Wahrnehmungen und den musikalisch-akustischen Konzepten die Durchführung des kreativen Prozesses unmöglich machen würde. Keiner der höheren mentalen Prozesse könnte eine solche mangelnde oder unzureichend entwickelte Fähigkeit zum "Hören" von Partituren ersetzen oder kompensieren, denn neben der Bildung von musikalisch-akustischen Konzepten ist die visuelle Wahrnehmung die Grundlage für die Schaffung von akustischen Konzepten.

In der Dirigententätigkeit sind sie in zweierlei Hinsicht wesentlich: Erstens, wenn sie ohne Partitur dirigieren, wenn sie die in ihrem Gedächtnis bewahrten musikalisch-akustischen Konzepte ergänzen können. Je nach Art des Gedächtnisses des Dirigenten spielen die Gehörkonzepte eine mehr oder weniger wichtige Rolle; der zweite Aspekt der Beteiligung der Gehörkonzepte am Dirigieren hängt mit der Verwendung von bildlichen (visuellen) Ideen zusammen, die auf der Grundlage von thematischen Inhalten geschaffen werden. Dieser Prozess ergibt sich aus der Verbindung zwischen den verschiedenen Gehirnzentren und der Vorstellungskraft. Das Auftreten visueller Konzepte auf der Grundlage auditiver Konzepte ist ein wichtiges Phänomen, das der Programmmusik und allen mit jeder Form von Klang und Klangmalerei verbundenen Gattungen zugrunde liegt. Rudolf Kan-Speyer formuliert seine Meinung zu dieser Frage wie folgt: "Die Tatsache, dass dem Dirigenten in der Regel nicht bewusst ist, wie genau er sich den Inhalt der Komposition vorstellt und wie er auf der Grundlage eines solchen Konzepts die Art und Weise der Aufführung bestimmt, erklärt sich auch daraus, dass das Wesen solcher Konzepte in der Regel nicht mit unspezifischen Gegenständen verbunden sein darf... Das Wesen vieler Kompositionen sowie die mentale Natur

vieler Dirigenten sind so beschaffen, dass ihnen die spezifizierten Konzepte der Objektivität nicht immer offenbart werden". [5]

Die Frage nach der positiven oder negativen Rolle der auditiv-visuellen Assoziationen ist zu subjektiv. Wir können und müssen keine "Verurteilung" aussprechen – "für" oder "gegen" dieses Phänomen. Wichtiger ist in diesem Fall, dass es erneut die gegenseitige Abhängigkeit und den Zusammenhang zwischen verschiedenen psychologischen Prozessen beweist. Im konkreten Fall kann man von einer Anreicherung der Gehörkonzepte sprechen, die sich aus der komplexen Handlung der Imagination, der spezifischen Bildfunktionen und der emotionalen Sphäre ergibt, die individueller und spontaner Natur ist.

Abschließend muss betont werden, dass sowohl die visuellen als auch die musikalisch-akustischen Konzepte in direktem Zusammenhang mit der gewonnenen Berufserfahrung des Dirigenten stehen. Prof. Dimitar Hristov schrieb: "Der erfahrene Komponist würde z.B. die Mängel eines Notenblattes auch visuell, ohne die Hilfe seines inneren Gehörs finden, und seine Hand korrigiert automatisch den auf dem Notenblatt angezeigten Fluss." [6] Die erfahrenen Dirigenten haben die gleiche Fähigkeit – durch den Erwerb von Wissen und Fertigkeiten werden ihre musikalischen, akustischen und visuellen Konzepte bereichert, was wiederum "die Palette" ihrer kreativen Möglichkeiten und die Breite der am schöpferischen Akt beteiligten mentalen Prozesse vergrößert.

Übersetzt aus dem Englischen von Heide Bertram, Deutschland (bis Teil B) und Ulrich Dannenbaum, Deutschland (ab Teil B)

Literaturnachweise

Berlioz, Hector. Диригентът на оркестъра. ("Chef d'orchestre"). In: Изкуството на на иригента. (Kunst des Dirigenten). Sofia, Musikalische Horizonte, 11/1979, S.13.

Weingartner, Felix. За дирижирането. (Über das Dirigieren). In: Изкуството на на диригента. (Die Kunst des Dirigenten). Sofia, Musikalische Horizonte, 11/1979, S. 85.

Kan-Speyer, Rudolf. Handbuch des Dirigierens. In: Дирижерское Исполнительство.

(Dirigieren als aufführender Künstler). Moskau: Musikverlag, 1975, S.247.

Karapetrov, Konstantin. Interview mit Prof. Vassili Kazandzhiev. In: Музыка, вчера, днес. (Musik, gestern, heute) – 6/1994, S.5-6. Интервю. (Interview) – IN: Списание ЛИК, ЛИК 41/1983. Matheopoulos, Elena.

Караян – живот, изкуство, работа. (Herbert von Karajan – Leben, Kunst, Werk.) In: Българска

музика, (Bulgarische Musik) , 2/1988, S.20.

Ormandy, Eugene. Куриозите на репетиционната репетиционната работа. (Kuriositäten der Probenarbeit). In: Музыка, вчера, днес (Musik, gestern, heute), 1/1999, S. ???

Pirgov, Gencho, Ljuben Desev. Кратък речник по по психология. (Kurzes Wörterbuch der

Psychologie). Sofia: Partizdat, 1981.

Swizianow, Andrej. Проблема мышечной свободы дирижера дирижера хора,

(Problem der Freiheit der Muskelbewegungen des Chorleiters). Moskau: Musikverlag, 1982.

Stanislawskij, Konstantin. Работата на актьора над над себе себе си. (Die Arbeit des

Schauspielers). Sofia: Ost-West-PH, 2015. ISBN: 978-619-152-690-1.

Sternberg, Robert. J. Когнитивна психология. (Kognitive Psychologie). Sofia: Ost-West-PH, 2012. ISBN: 978-619-152-014-5.

Теплов, Борис. Психология музыкальных способностей. (Psychologie

Musikalischer Fähigkeiten). Moskau: Akademie der pädagogischen Wissenschaften PH, 1947.

Haralampieva, Irina. Музикалната публика. (Musikpublikum). Sofia: Haini, 2014.

ISBN 978-619-7029-20-8.

Hristov, Dimitar. Хипотеза за полифоничния строеж. (Hypothese zum Aufbau von Polyphonie und deren Struktur). Sofia: Wissenschaft und Kunst, 1994.

Hristozov, Hristo. Музикална психология. (Musikpsychologie). Sofia: Wissenschaft und Kunst. Plovdiv: Makros, 1995.

Scherchen, Hermann. Учебник дирижирования. (Musikpsychologie). (Handbuch des Dirigierens). In: Дирижерское исполнительство (Dirigieren in der darstellenden Kunst). Moskau: Musik PH, Москва: 1975.

Strauss, Richard. Десять золотых правил (Zehn goldene Regeln). In: Дирижерское

исполнительство (Dirigieren darstellender Kunst). Moskau: Musik PH, 1975.

Schumann, Robert. Zitat in Musikpsychologie von Hristo Hristozov. Plovdiv: Makros, 1994

[1] Piryov, Gencho. Ljuben Desjewa. Kleines Wörterbuch der

Psychologie Sofia: Partizdat, 1981, Seite 150-151.

[2] Rimsky-Korsakov, Nikolay. Zitat von Hristozov, Hristo. Musikalische Psychologie. Plovdiv. Makros, 1995, Seite 84.

[3] Scherchen, Hermann. Handbuch des Dirigierens. – B: Dirigieren von Theateraufführungen bzw. allg. Der aufführende Dirigent Moskau: Muzika, 1975, Seite 209-210.

[4] Schumann, Robert – Zitat von Hristozov, Hristo. Musikpsychologie, Seite 86.

[5] Kan-Speyer, Rudolf. Handbuch zum Dirigieren – In: Dirigieren als aufführender Künstler. Moskau: Muzika, 1975, Seite 209.

[6] Hristow, Dimitar. Hypothese für die polyphone Struktur. Sofia: Naukaizkustvo, Seite 133.



Theodora Pavlovitch ist Professorin für Chorleitung und Leiterin der Abteilung für Dirigieren an der Bulgarischen Nationalen Musikakademie, Dirigentin des Vassil Arnaoudov Sofia Kammerchors und des Classic FM Radio Choir (Bulgarien). In den Jahren 2007/2008 dirigierte sie den Weltjugendchor, der von der UNESCO mit dem

Titel "Artist for Peace" (Künstler für den Frieden) ausgezeichnet wurde. Die UNESCO würdigte damit den Erfolg des Weltjugendchors als Plattform und Instrument für den interkulturellen Dialog durch Musik. Seit 2007/2008 wird Prof. Theodora Pavlovitch häufig eingeladen als Jurymitglied zu einer Reihe internationaler Chorwettbewerbe und als Dirigentin und Dozentin zu angesehenen internationalen Veranstaltungen in

25 europäischen Ländern, den USA, Japan, Russland, China, Hongkong, Taiwan, Südkorea und Israel. Seit 2012 ist T. Pavlovitch Vertreterin Bulgariens im Weltchorrat. E-Mail: theodora@techno-link.com