Procesos cognitivos básicos en la dirección

Theodora Pavlovitch, directora y profesora

Los procesos psicológicos representan una categoría básica de fenómenos que implican una secuencia de cambios de la actividad mental sobre ciertas interacciones entre un humano y el mundo. Son formas dinámicas de reflejar la realidad, que según su naturaleza se clasifican como:

1. Procesos psicológicos cognitivos: sensaciones, percepciones, pensamiento, memoria, imaginación;
2. Procesos emocionales: sensaciones, experiencias activas y pasivas;
3. Procesos de voluntad: voluntad, resolución, esfuerzo, desempeño[1]

Estudiar la especificidad de los procesos cognitivos durante la compleja y diversa actividad de dirección nos ayudará a revelar una parte importante de las relevantes características psicológicas.

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

—

1. **SENSACIONES, PERCEPCIONES Y CONCEPTOS**

A. Sensaciones

Las sensaciones son el proceso cognitivo más elemental, que refleja las propiedades individuales de los objetos y los fenómenos del mundo interno y externo sobre su impacto inmediato en los analistas. Su función es garantizar material para los procesos cognitivos más complejos. Según la naturaleza de la reflexión y la ubicación de los receptores,

las sensaciones se dividen en tres grupos:

a) exteroceptivo (“externo”), que refleja las propiedades de los objetos y los fenómenos del entorno externo, a través de receptores, ubicados en la superficie del cuerpo; este grupo incluye sentidos visuales, auditivos, olfativos, de temperatura, táctiles.

б) interoceptivo (“interno”), que refleja el estado de los órganos internos, a través de receptores en los órganos y tejidos internos; este grupo incluye todas las sensaciones orgánicas, incluida la sensación de dolor, la sensación de equilibrio, etc.

в) propioceptivo, que proporciona información sobre la posición y el movimiento del cuerpo a través de receptores ubicados en los músculos y los tendones[1]

Con respecto al primer grupo, las sensaciones exteroceptivas, así como en todo tipo de actividades relacionadas con la música, las sensaciones auditivas son de gran importancia. Las sensaciones visuales también son importantes ya que permiten que el director obtenga información de la partitura, así como sobre las acciones de los artistas durante la presentación.

El rol de las sensaciones interoceptivas no es básico, pero éstas son importantes para la condición física general del director y, por lo tanto, tienen un impacto en el nivel de los procesos psicológicos superiores: emocional, voluntad, memoria, imaginación, etc. Un ejemplo específico al respecto son las palabras de Karajan, quien dijo en una entrevista: “La alegría que me produce dirigir es mucho mayor y puede ser que el público sienta eso. La orquesta decididamente lo siente. Mi alegría al dirigir ha adquirido nuevas dimensiones desde que me libré del dolor intenso que experimenté durante ocho años completos”[2].

Al mismo tiempo, la práctica ha demostrado que las funciones intensivas de conciencia y subconsciencia en el proceso

creativo pueden neutralizar las sensaciones interoceptivas. Karajan dijo además: “Una vez durante un concierto eliminé un cálculo renal y sólo lo noté después. Por lo general, este es un dolor que te hace caer al suelo”[3].

Con respecto a las sensaciones propioceptivas, como ya se subrayó en el capítulo anterior, los sentidos kinestésicos tienen un significado clave en la dirección, ya que proporcionan información sobre la posición y los movimientos del cuerpo y sus partes individuales. Esto también incluirá las sensaciones del aparato vestibular sobre el equilibrio del cuerpo en el espacio. Las sensaciones kinestésicas permiten realizar movimientos específicos, decididos y eficientes cuando existe un grado suficiente de autocontrol. Muchos directores a través del autocontrol llegan a conclusiones sobre la necesidad de la “libertad” muscular. Lorin Maazel dijo: “La tensión muscular es la más difícil de superar. Una vez que me metí en la música, no solo se tensaron los músculos de los brazos y los hombros, sino también los de la espalda y las piernas. Un día me dije a mí mismo: tienes que aprender a relajarte…”[4].

En este sentido, se encuentran pensamientos interesantes en el Manual de dirección de Hermann Scherchen: “Hay una ley: la energía mental intensa se presenta en forma de energía física intensa. Sin embargo, la energía física es anti-musical en sí misma: la música es un arte del espíritu y la tensión espiritual, no soporta la energía física, que tiene un fin en sí misma”[5].

Las conclusiones de K.S. Stanislavski, resultante de sus observaciones sobre el trabajo del actor, son muy valiosas: “Mientras haya tensión física, no puede haber un sentimiento apropiado y sensual y una vida espiritual normal. Entonces, antes de comenzar a crear, uno debe preparar sus músculos para que no limiten la libertad de movimiento”[6].

El problema de la libertad muscular tiene en gran medida un

carácter individual: muchos directores logran esta libertad de manera natural, sin necesidad de cuidados especiales.

Por otro lado, como vimos en las citas, incluso los directores más famosos han tenido dificultades para superar la tensión muscular durante su carrera. En este caso, es importante enseñar a los directores jóvenes cuál es la sensación muscular adecuada, es decir, activar las sensaciones kinestésicas y el autocontrol consciente para eliminar todo tipo de tensión innecesaria.

Este tema ha sido estudiado a fondo en el trabajo científico de A. Sivizianov "El tema de la libertad muscular del director del coro", donde el autor, basado en muchos otros trabajos científicos, desarrolla una teoría integral sobre la forma de lograr la libertad motora en el proceso de dirección y el significado de la misma.

Como ya se subrayó, al dirigir, las sensaciones kinestésicas se conectan directamente con las percepciones musicales-auditivas. Para revelar el mecanismo de creación de estas percepciones, debemos considerar sobre todo el papel de las sensaciones y percepciones auditivas.

De acuerdo con las cualidades básicas del sonido tal como eventos acústicos, se revelan 4 tipos de sensaciones: altura del sonido, intensidad, timbre, ritmo[7].

Esta diferenciación tiene un valor científico puro, ya que en la práctica las cuatro características del sonido están completamente conectadas y se superponen constantemente entre sí. Revisarlos por separado es necesario para un análisis más profundo. Antes de eso, debemos aclarar que, debido a la complejidad de los procesos en el analizador de sonido, la literatura científica utiliza el término "sentido" con mayor frecuencia, que abarca más el aspecto psicológico que la parte fisiológica del fenómeno. Y así, sin detenernos en el mecanismo psicofísico, rastrearemos el papel de los diversos

componentes del sentido musical en la actividad del director.

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

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

[3]Id., página 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, página 222.

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

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

EL SENTIDO DE LA ALTURA DE LA AFINACIÓN. El llamado sentido de la afinación se considera esencial para las capacidades musicales[1]. Está comprobado que puede mejorarse mediante capacitación para la cual los científicos aportan una serie de

argumentos. Además, se subraya que este sentido es importante pero no absolutamente suficiente para la musicalidad.

En la práctica de dirección, el sentido de la afinación tiene una gran importancia debido a la necesidad de controlar y solicitar indirectamente correcciones en la afinación de múltiples objetos productores de sonido (instrumentos, voces). En este caso, la llamada capacidad descriptiva es de gran importancia, ya que permite detectar incluso el cambio más pequeño en la altura de un sonido. Por otro lado, la teoría de la naturaleza de zonificación del oído humano aclara la capacidad de percibir desviaciones de un sonido solo por encima de valores específicos a una tasa de 20-30 cents[2]. Es exactamente esta especificidad de la audición lo que permite explicar el llamado “efecto del coro”, que es típico para todo tipo de conjuntos interpretativos. Debido a la incapacidad objetiva de múltiples intérpretes de reproducir en un momento específico una nota con absolutamente la misma afinación en las interpretaciones de conjunto, se producen sonido combinados, cuya altura corresponde a una zona de frecuencias de sonido más estrecha o más amplia. El propósito del director es controlar en gran medida el ancho de esa zona y cuando las desviaciones exceden el valor específico, cuando el sonido combinado no se percibe como un todo, pedir a los intérpretes que realicen las correcciones de altura relevantes. Un caso específico a este respecto es tocar o cantar una nota incorrecta (debido a un error del intérprete o debido a un error en la partitura): es, una vez más, el director quien tiene que ejercer el control del sonido. Para llevar a cabo esta tarea, el director debe poseer y desarrollar un sentido de la afinación que le permita percibir y responder adecuadamente a las desviaciones de sonido que se produzcan.

EL SENTIDO DE LA INTENSIDAD DEL SONIDO no es menos importante en la actividad de dirección debido a la importancia primaria de la dinámica para la interpretación musical. El sentido dinámico es uno de los primeros en aparecer y se controla

fácilmente. El alto grado de desarrollo de este sentido es otra condición obligatoria para el trabajo de dirección, siendo necesaria una sólida capacidad para distinguir los diferentes grados de dinámica. Al respecto, un ejemplo extraordinario es la parte II de la composición Inori de Karlheinz Stockhausen donde el director, por instrucciones del autor, debe alcanzar 60 grados diferentes de dinámica.

Uno de los mayores problemas del sentido dinámico al dirigir es el efecto de enmascarar o ensordecer, es decir, "ocultar" un sonido detrás de otro, especialmente a menudo en sonidos con cercana afinación. Esta especificidad muestra claramente también la interrelación directa entre el sentido del sonido y el sentido de la dinámica. Además, el sentido de la dinámica está directamente relacionado con el sentido del timbre donde el oído humano percibe algunos timbres / debido a sus características espectrales / como "más fuertes" que otros. Un buen ejemplo al respecto son dos de las Diez Reglas de Oro para el Álbum de un Joven Director de R. Strauss. Él dice allí: "5. Pero nunca dejes fuera de tu vista los cornos y los vientos de madera. Si puedes escucharlos, todavía están demasiado fuertes; 6. Si crees que los bronces ahora están soplando lo suficientemente fuerte, atenúalos aún uno o dos grados"[3].El sentido dinámico del director es de gran importancia para garantizar el equilibrio dinámico de los intérpretes, que representa un componente esencial del sonido general del coro o la orquesta.

La falta o el insuficiente control auditivo causado por un débil sentido dinámico causarían daños significativos en la estructura de la interpretación musical.

EL SENTIDO DE TIMBRE también es de gran importancia en la práctica de dirección. Debido a los detalles específicos de su trabajo, un director debe ser capaz de percibir e impactar indirectamente en múltiples timbres diferentes. Según las investigaciones del psicólogo ruso B. Teplov, se utilizan tres grupos de signos para especificar los timbres:

- Características luminosas: claro, oscuro, brillante, mate, etc.
- Características sensoriales: suave, áspero, agudo, seco, etc.
- Espacial: características volumétricas: completa, vacía, ancha, sólida, etc.[4]

Estas características y cualquier otra similar se utilizan a menudo en la práctica de la dirección. La importancia especial del timbre y del sentido dinámico se debe al hecho de que son fundamentales al construir la estructura de la interpretación musical, atendiendo detalladamente a los componentes dinámicos y de timbre del sonido.

EL SENTIDO DEL RITMO se basa en los reflejos condicionales del tiempo, fundamentales para el sistema nervioso central. Para todo tipo de actividades musicales (composición, interpretación, escucha) se combinan los sentidos auditivo y cinético. Debido al importante papel del aparato locomotor para la actividad conductora, esta combinación es de importancia primaria. Sin embargo, la estructura más compleja del sentido del ritmo, que está conectada con los procesos cognitivos superiores, requiere que se examine este tema por separado.

Como ya notamos, la acción compleja de los tipos de sensaciones enumerados forma la percepción musical general.

B.) Percepción musical

La percepción se determina como un proceso mental básico de reflexión subjetiva de los objetos y los fenómenos de la realidad en la totalidad de sus propiedades y partes, al impactar de inmediato en los órganos sensoriales[5]. Por lo tanto, a diferencia de las sensaciones, que dan a la conciencia información sobre los aspectos individuales de los objetos y fenómenos, la percepción proporciona información sobre su integridad. Al mismo tiempo, “la percepción normal”

no es puramente pasiva, solo un acto meditativo, sino también una reflexión activa. No es un ojo, oído, etc. aislado que percibe, sino un ser humano específico con su actitud específica hacia la percepción, con sus necesidades, intereses, actividades, deseos y sentimientos. La percepción no es una suma mecánica de sensaciones individuales, sino un nuevo paso de conocimiento sensorial con sus características específicas”[6]. Debido a esa compleja estructura de percepción, la diferenciación de los distintos tipos de percepciones se lleva a cabo dependiendo del analizador activo prevaleciente. Sobre esa base, las percepciones se dividen en visuales, auditivas, etc.

1. PERCEPCIONES AUDITIVAS / además de la combinación de los diferentes tipos de sensaciones auditivas / posee un nuevo nivel de características, entre las cuales las siguientes son de gran importancia para la dirección:

- Percepción de la melodía como pensamiento musical completo, la mayoría de las veces portador del contenido musical básico o la llamada “audición melódica”. Además de los signos externos: altura, duración, timbre e intensidad de las notas individuales, un individuo percibe la melodía en su totalidad y la información emocional que conlleva. La melodía no puede ser percibida como un simple agitador fisiológico; a este respecto, B. Teplov afirma que “la no-musicalidad absoluta es imposible para la psique común”[7].

Al dirigir, la audición melódica tiene una función importante debido al hecho de que la melodía es una de las principales formas de expresión y su percepción activa (resp. modelado) es un elemento significativo del proceso creativo. Es importante que el director perciba y, basándose en su percepción, influya en el proceso de interpretación musical para formar los componentes estructurales de la melodía (afinación, ritmo, relaciones de modo). Al mismo tiempo, la percepción emocional y la experiencia de estos componentes en su conexión también

es una parte importante de este proceso.

- Percepción de la armonía o la llamada audición armónica que se expresa como la “capacidad de percibir música con múltiples voces”[8]. Como resultado de múltiples estudios, se ha demostrado que esta es la última habilidad desarrollada por el hombre (en significado ontogenético y filogenético)[9].

La importancia de la audición armónica en la tarea del director es innegable. Podemos afirmar que el trabajo del director es imposible sin una etapa adecuadamente desarrollada de esta percepción compleja. Debido al hecho de que el conductor “opera” con música de múltiples voces en todas sus formas, no podría ejecutar el proceso creativo sin la percepción activa de la “vertical”.

Una de las principales características específicas de la dirección para grupos escénicos, incluida la voz humana (coros, conjuntos vocales-instrumentales y vocales), es la presencia de textos, lo que complica aún más la percepción, añadiendo a las estructuras musicales también estructuras de información lírica. Con ellos, el mecanismo de percepción está conectado a otros centros cerebrales (centro del habla), por lo tanto podemos suponer que todo el proceso de percepción se complica aún más. En este mecanismo, pueden diferenciarse cuatro niveles de percepción: fonético – sonido – nivel de fonema, morfológico – nivel de motivo, sintáctico – frase – nivel de oración y lógica – composición – con respecto a la forma musical completa, y de acuerdo con el significado – estructura del texto.

2. PERCEPCIONES VISUALES: en base a las conclusiones hechas en el capítulo cuatro sobre el papel del analizador visual al dirigir, podemos determinar dos tipos de percepciones visuales:

- Percepción visual de la partitura musical, que está

directamente relacionada con las percepciones auditivas y las percepciones musicales-auditivas creadas:

- Percepción visual de los artistas intérpretes o ejecutantes; también directamente conectado con percepciones auditivas y asegurando información adicional al llevar a cabo el proceso creativo.

Weingartner afirma: “Si el director está conectado con la partitura musical de tal manera que no puede separarse de ella ni siquiera por un minuto para mirar a la orquesta, entonces él no es más que un marcador de pulsos, incompetente, y no tiene derecho a llamarse a sí mismo artista[10]. En cualquier caso, este tipo de percepción visual depende directamente de la actividad de la memoria, cuyas particularidades en la dirección veremos más adelante.

Ambos tipos de percepciones visuales juegan un papel importante en todo el proceso psíquico al dirigir.

[1]Id., page 40-46.

[2]Id., page 41.

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

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

[5]**Hristozov**, Hristo. Musical psychology. Plovdiv. Macros, 1995, página 11

[6]**Piryov**, Gencho, Lyuben Desev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, página 36.

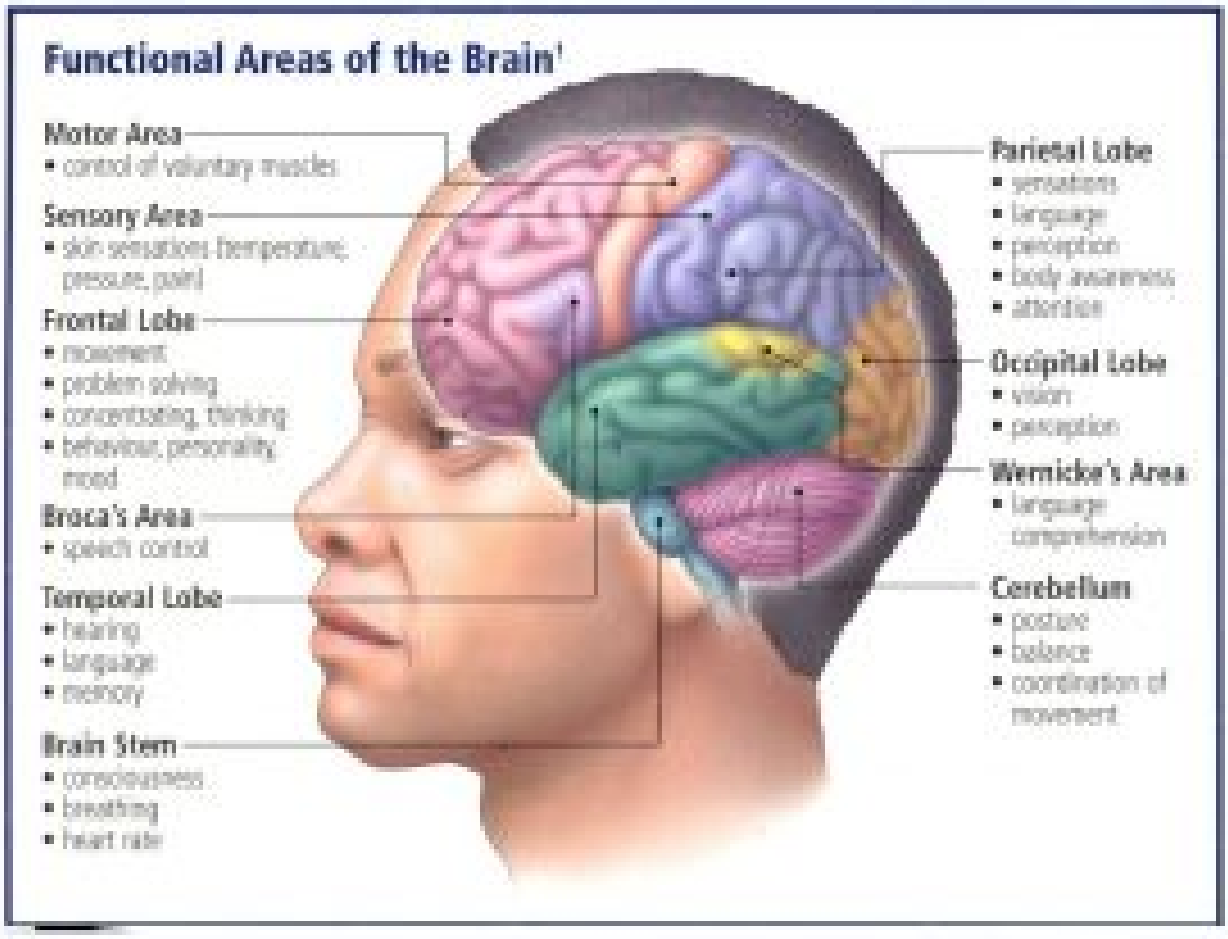
[7]Teplov, Boris. Psychology of Music Abilities. Moscow: Publ. Academy of pedagogical sciences, 1947, p. 59.

[8]Hristozov, Hristo. Musical psychology. Plovdiv. Macros,

1995, página 76

[9]Id., page 69.

[10]Weingartner, Felix. On conducting. – B: Art of conducting. Sofia: Musical horizons, issue 11/1979, p. 85.



3. PERCEPCIÓN DEL TIEMPO: es una “forma particular de percepción que refleja la continuidad objetiva, el cambio y la estructura de los eventos que ocurren en nuestra vida diaria”[1]. Se ha comprobado experimentalmente que las sensaciones auditivas y motoras ayudan a la percepción más apropiada de los intervalos de tiempo que están determinados por procesos rítmicos en el organismo humano: ritmo cardíaco, ritmo respiratorio. Como arte que se desarrolla en tiempo real, la percepción del tiempo en la música es de suma

importancia.

Al ejecutar el proceso creativo, la percepción del tiempo tiene dos aspectos para el director:

1. con respecto al sentido y las percepciones para la medición del ritmo a través del establecimiento de reflejos condicionales para el tiempo;
2. Con respecto a la percepción del tempo, que es una de las formas más importantes de expresión en la música. Como factor principal de creación de formas, el tempo es de increíble importancia para crear una estructura musical y no es coincidencia que casi todos los grandes directores en sus materiales escritos hayan examinado la cuestión del tempo "correcto" adecuado.

Desde Berlioz y Wagner, desde Weingartner y Furtwängler hasta hoy en día, los directores examinan constantemente esta cuestión, buscando criterios objetivos para determinar el tempo. Algunos incluso llegan a la conclusión de que la percepción del tempo es en gran medida un problema psicofisiológico y psicológico, que establece la conexión entre el sentido del tempo y el temperamento del conductor. Berlioz, por ejemplo, afirma: "Los más peligrosos son aquellos que carecen de actividad y energía. No pueden manejar un ritmo más rápido. Una obra puede tener un comienzo rápido, pero si lo dejaran a su decisión, lo ralentizarán hasta que el ritmo alcance un cierto nivel de calma, aparentemente en correspondencia con la velocidad de su circulación sanguínea y al agotamiento general del organismo… Hay personas en la cúspide de su juventud con un temperamento linfático, como si su sangre circulara en un tempo moderato"[2]

Resultan especialmente atractivas, pero demostrando la complejidad de la percepción del tempo, las citas de Eugene Ormandy, registradas por los integrantes de sus orquestas durante los ensayos: "Durante cada concierto sigo sintiendo cierta incertidumbre en cuanto al tempo. Se observa

claramente, negra igual a 80, no 69”… “Dirijo lentamente, porque no sé el tempo”… “Conscientemente les di un tempo más lento ya que no sé qué es más correcto”… “Tengan en cuenta que estoy dirigiendo más y más lento, más rápido y más lento. Todo está conectado con el tempo anterior”[3]. En este extraño “mosaico” de citas, Ormandy pone inconscientemente el problema del tempo en su aspecto psicológico puro.

Por otro lado, las actividades artísticas en la profesión de director están relacionadas en gran medida con este problema. En este caso, no se trata solo de sentirse inseguro, complicando la elección del tempo, sino con mayor frecuencia, para una elección estética, que está directamente relacionada con los problemas del pensamiento artístico.

Un interés especial por el tempo y su conexión con la percepción se evidencia en una entrevista con el Prof. V. Kazandzhiev: “Para mí, el tempo correcto es el que corresponde al pulso natural de la música, lo que no crea tensión… La musicalidad tiene que ser normal. Cualquier tensión se percibe como nerviosismo. Gluck y Vivaldi han dicho que el tempo lo es todo. Pero cuando te subes al podio del director, tu pulso aumenta a 130. Crees que has alcanzado el tempo correcto, pero resulta que fue más rápido bajo la influencia de tu propio pulso acelerado… El pulso se refleja sobre todo en los tempos más rápidos. Cuanto más espontáneo es un director, mayor es la posibilidad de un tempo más espontáneo y correcto. No hay nada más molesto que los intentos de imponer tempos al artista. Sí, en el esfuerzo común de crear, tiene que haber lógica y eso proviene de los tempos preferidos por el director también”[4].

Debemos tener en cuenta que, como resultado de todo lo dicho hasta ahora, esa percepción del tempo está en relación directa con otros procesos cognitivos, como las percepciones auditivas-musicales, el pensamiento, la imaginación. También depende en gran medida del temperamento y el carácter del director. Pero es especialmente fuerte la dependencia de esta percepción de los procesos psíquicos emocionales y deliberados

que crean uno de los componentes más importantes de las características psicológicas del conductor.

En la literatura científica reciente que trata los problemas de la psicología cognitiva, encontramos conclusiones que explican en gran medida la complejidad y la compatibilidad de los procesos: “Dónde colocar el límite entre la percepción y el conocimiento o incluso entre el sentido y la percepción provoca debates candentes. En cambio, para ser más eficientes, tenemos que revisar estos procesos como parte del continuo. La información corre a través del sistema. Diferentes procesos abordan diferentes problemas”[5].

La profesora asociada Irina Haralampieva, PhD, subraya en su trabajo “The Musical Audience”: “Debemos tener en cuenta que la experiencia musical no solo es específica sino compleja. Cada momento de percepción entrelaza los sentidos, las emociones, los pensamientos, los recuerdos, las asociaciones, etc., que se funden en este complejo cuerpo, se difunden en la experiencia de vida general del individuo y viven mucho después de que la música se ha extinguido”[6].

[1]**Piryov**, Gencho. LyubenDesev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, página 37.

[2]Berlioz, Hector. Orchestra conductor – in: Art of conducting. Sofia: Musical horizons, issue 11/1979, p. 13.

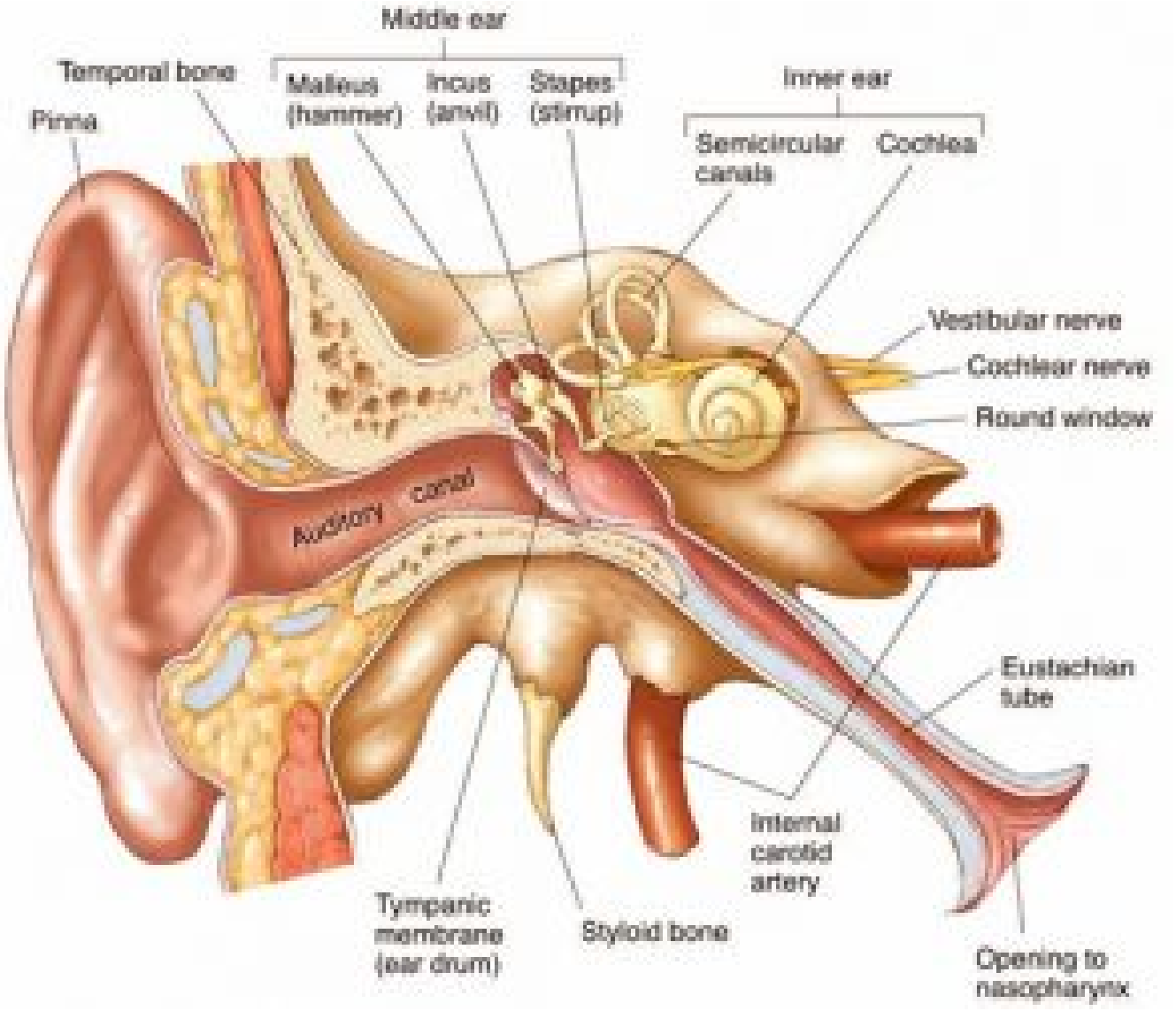
[3]Ormandy, Eugene. Curiosities of rehearsal work. In: Music, yesterday, today. issue 1/1999, p. 52, 54, 60.

[4]Karapetrov, Konstantin. Interview with prof. Vasil Kazandzhiev. – In: Music, yesterday, today. issue 6/1994, p. 5-6.

[5]**Sternberg**, Robert. Cognitive Psychology Sofia: Iztok-Zapad, 2012, página 106.

[6]**Haralampieva**, Irina. The Musical Audience Sofia: Haini,

2014, página 63



C.) Conceptos

Los conceptos representan un mayor nivel de conocimiento, transición de sensaciones y percepciones a conceptos. Representan imágenes visuales y resumidas de objetos y fenómenos del mundo objetivo que ocurren en el cerebro, que no tienen impacto en los sentidos en un momento dado. Generalmente, son resultados de procesar y resumir percepciones pasadas[1].

Los conceptos de estructura y función diferentes participan en el proceso creativo de la dirección.

Los conceptos musicales-auditivos son un componente clave del

proceso creativo de dirección. La principal forma de expresión de estos conceptos es la audición interna del director, que Rimsky-Korsakov define como “capacidad de presentación mental de notas musicales y sus proporciones sin la ayuda de un instrumento o una voz”[2]. Hermann Scherchen también menciona la importancia de la audición interna en su Manual del Director: “El director es un presentador de sus conceptos ideales. El director debe escuchar mentalmente la composición musical de manera tan clara como fue escuchada por su creador… Este es exactamente el canto interno perfecto que debe crear el concepto de música en el director. Si la composición vive en el director en su forma inicial, sin distorsionarse por los aspectos materiales de la reproducción, entonces él / ella es digno de unirse a la magia de la dirección”[3].

En el proceso creativo llevado a cabo por el director, la participación de los conceptos musicales-auditivos se encuentra en el comienzo, al leer la partitura. En este momento se lleva a cabo la “verdadera” aleación de momentos visuales y auditivos en personas con audición interna altamente desarrollada. Entonces la percepción auditiva debe provocar inmediatamente los movimientos correspondientes y debe tener una “escucha con los ojos” inmediata. Robert Schumann dice: “Alguien dijo que el buen músico, una vez que escuchó la pieza para orquesta más compleja, debe ver toda la partitura musical frente a sus ojos. Esta es el mayor grado de perfección que podemos imaginar”[4].

Al entrenar al director, desarrollar y elevar esta habilidad es una tarea primordial debido al hecho de que la falta de conexión entre las percepciones auditivas y los conceptos auditivos musicales haría imposible llevar a cabo el proceso creativo. Ninguno de los procesos mentales superiores podría reemplazar o compensar la falta de (o insuficientemente desarrolladas) habilidades para “escuchar” la partitura musical.

Además de la formación de conceptos musicales-auditivos, las

percepciones visuales son la base para la creación de conceptos auditivos. En la tarea de dirección éstas son esenciales en dos aspectos: primero, al dirigir sin partitura, cuando pueden agregarse a los conceptos musicales-auditivos preservados en su memoria. Dependiendo del tipo de memoria que tenga un director, los conceptos auditivos pueden desempeñar un papel más o menos importante.

El segundo aspecto de la participación de los conceptos auditivos en la dirección está relacionado con el uso de imágenes (visuales) creadas sobre la base del contenido musical. Este proceso es el resultado de la conexión entre los diferentes centros del cerebro y la imaginación. La aparición de conceptos visuales sobre la base de conceptos auditivos es un fenómeno importante, que se basa en la música de programa y en todos los géneros relacionados con cualquier forma de ilustración sonora. Rudolf Kan-Schpeier formula su opinión sobre este tema de la siguiente manera: "El hecho de que el director generalmente no se da cuenta de cómo él / ella imagina exactamente el contenido de la composición y cómo, basándose en dicho concepto, determina la forma de ejecución , también se explica con el hecho de que la esencia de tales conceptos como regla no puede estar conectada con ningún objeto específico … La esencia de muchas composiciones, así como la naturaleza mental de muchos directores es tal, que los conceptos específicos de naturaleza objetiva no siempre se les revela "[5].

La cuestión del papel positivo o negativo de las asociaciones auditivo-visuales es demasiado subjetiva. No podemos y no tenemos que emitir "una declaración": "a favor" o "en contra" de este fenómeno. Lo más importante en este caso es que demuestra nuevamente la dependencia mutua y la conexión entre diferentes procesos psicológicos. En el caso particular, podemos hablar de enriquecer los conceptos auditivos como resultado de la acción compleja de la imaginación, las funciones específicas de la imagen y la esfera emocional, que

tiene una naturaleza individual y espontánea.

En conclusión, tenemos que subrayar que tanto los conceptos musicales visuales como los auditivos están en correlación directa con la experiencia profesional adquirida por el director. El profesor Dimitar Hristov escribió: “Por ejemplo, el compositor experimentado encontraría los defectos de una partitura, incluso visualmente, sin la ayuda de su audición interna, y su mano corregiría automáticamente las figuras de la partitura”[6]. Los directores experimentados tienen la misma capacidad: al adquirir conocimientos y habilidades, sus conceptos musicales, auditivos y visuales se enriquecen, esto ensancha “la paleta” de sus posibilidades creativas y la amplitud de los procesos mentales que participan en el acto creativo.

[1]**Piryov**, Gencho. LyubenDesev. Concise Dictionary in Psychology Sofia: Partizdat, 1981, página 150-151.

[2]**Rimsky-Korsakov**, Nikolay. Quote by Hristozov, Hristo. Musical psychology. Plovdiv. Macros, 1995, página 84

[3]**Scherchen**, Hermann. Handbook of conducting. – B: *Conducting performing act*. Moscow: Muzika, 1975, página 209-210.“

[4]**Schumann**, Robert Quote by Hristozov, Hristo. Musical psychology, página 86

[5]**Kan-Schpeier**, Rudolf. Handbook on Conducting – In: *Conducting performing act.* Moscow: Muzika, 1975, página 209.

[6]**Hristov**, Dimitar. Hypothesis for the polyphonic structure. Sofia: Naukaiizkustvo, página 133

REFERENCIAS

Berlioz,Hector. *Диригентът на оркестъра*. (Chef d’orchestre). In: *Изкуството на диригента. (*Art of the conductor). Sofia, Music Horisons, 11/ 1979, p.13.

Weingartner, Felix. *За дирижирането*. (On conducting). In: *Изкуството на диригента.* (Art of the conductor*).* Sofia, Music Horisons, 11/ 1979, p. 85.

Kan-Speyer, Rudolf. Handbook in conducting. In: *Дирижерское Исполнительство.* (Conducting performing art). Moskow: Music Publishing House,1975, p.247.

Karapetrov, Konstantin. Interview with prof. Vassil Kazandzhiev. In: *Музика, вчера*, *днес*. (Music, yesterday, today) – 6/1994, p.5-6.

Maazel, Lorin. *Интервю. (*Interview*)* – IN: *Списание ЛИК, LIK 41/1983.*

Matheopoulos, Elena. *Караян – живот, изкуство, работа*. (Karajan – life,art,work.) In: Българска музика,(Bulgarian Music) , *2/1988, p.20.*

Ormandi, Eugene. Куриозите на репетиционната работа. (Curiosity of rehearsal's work). In: *Музика, вчера, днес* (Music, yesterday,today), 1/1999.

Piryov, Gencho, Ljuben Desev. *Кратък речник по психология. (Short Dictionary in Psychology).* Sofia: Partizdat, 1981.

Sivizianov, Andrey. *Проблема мышечной свободы дирижера хора*, (Problem about the choral conductor's muscle's freedom). Moskow: Music Publ. house,1982.

Stanislavskii, Konstantin. *Работата на актьора над себе си*. (Actor's work). Sofia: East-West PH, 2015. ISBN: 978-619-152-690-1.

Sternberg,Robert.J.*Когнитивнапсихология*. (Cognitive Psychology). Sofia: East-West PH, 2012. ISBN 978-619-152-014-5.

Teplov, Boris. *Психология музыкальных способностей*. (Psychology of Music Abilities). Moskow: Academy of

Pedagodical Sciences PH, 1947.

Haralampieva, Irina. *Музикалната публика*.(Music Audience). Sofia: Haini,2014. ISBN 978-

619-7029-20-8.

Hristov, Dimitar. *Хипотеза за полифоничнияс троеж*. (Hypothesis on polyphonic building).Sofia: Science and Art,1994.

Hristozov, Hristo. *Музикална психология*. (Music Psychology). Plovdiv: Makros,1995.

Scherchen, Hermann. *Учебник дирижирования.* (Handbook of conducting). In: *Дирижерское исполнительство* (Conducting performing art). Moskow: Music PH, Москва: 1975.

Strauss, Richard. *Десять золотых правил (*Ten golden rules*)* .In: *Дирижерское исполнительство* Conducting performing Art).Moskow: Music PH, 1975.

Schumann, Robert. Quotation in Music Psychology by Hristo Hristozov. Plovdiv: Makros,1994.

Theodora Pavlovitch *es profesora de dirección coral y directora del departamento de dirección de la Academia Nacional de Música de Bulgaria. Directora del Coro de Cámara Vassil Arnaoudov Sofía y del Coro de Radio FM Clásico (Bulgaria). En 2007/2008 dirigió el Coro Mundial de Jóvenes, honrada por la UNESCO con el título de Artista por la Paz, reconociendo el éxito de WYC como plataforma para el diálogo*

intercultural a través de la música. La profesora Pavlovitch es frecuentemente invitada como miembro de los paneles del jurado a una serie de concursos corales internacionales, como directora y conferenciante en prestigiosos eventos internacionales en 25 países europeos, EE. UU., Japón, Rusia, China, Hong Kong, Taiwán, Corea del Sur, Israel. Desde 2012 ha sido representante de Bulgaria en el Consejo Coral Mundial. Correo electrónico: theodora@techno-link.com

Traducido del inglés por Ariel Vertzman, Argentina

Revisado por Juan Casabellas, Argentina