Estrategias de escucha (Delalande)

En 1975, el musicólogo Francois Delalande escribió un artículo (Delalande, 1989/75) en el que describe los resultados de los comentarios verbalizados de un grupo de músicos a la audición de un preludio de Debussy y trata de clasificar dichos resultados , llegando a la conclusión de que hay que considerar diferentes estrategias-tipo de escucha de los oyentes en diferentes momentos de la obra.

Antes de enumerar y describir las diferentes estrategias, quisiera transcribir algunas frases del artículo, que me parecieron importantes:

“Todo análisis reposa sobre una selección de rasgos en función de una *pertinencia*, ella misma definida por un *punto de vista*”. (Subrayado mío)

“La audición se “conforma” a la música, se sospecha, pero recíprocamente ella “compone” el objeto a su manera, se sabe menos, y es precisamente la meta del análisis estético y de este artículo en particular mostrarlo”.

“El oyente que se fija como consigna recordar lo mejor posible la obra que escucha busca recortarla en partes sobre la base de calificaciones morfológicas o semánticas bastante sumarias que para él no son más que etiquetas , practica una verbalización interior, se construye una especie de partitura mental …”.

“Las conversaciones [después de las audiciones], libres, eran introducidas por preguntas abiertas, relacionadas con lo que había “interesado, impresionado, emocionado” al oyente”.

Delalande insiste en la importancia de que sean dos analistas, con el objeto de que las decisiones no sean demasiado descabelladas.

Ahora sí, consideraciones sobre cada una de las estrategias de escucha:

1. “La audición taxonómica

El tipo de audición al que le damos este nombre responde al deseo, en el oyente, de hacerse una imagen sinóptica de la pieza para aprehenderla globalmente. Busca escapar del detalle concreto de lo literal y descubrir una estructura o un principio generador en el que la inteligencia pueda encontrar un orden. Su meta, además de la satisfacción intelectual, es la de reducir la información para memorizar toda la pieza”.

2)” La figurativización

Este tipo de audición reposa sobre una circulación flexible entre diferentes niveles de metaforización. Distinguiremos tres, de un modo un poco artificial.

En el primer nivel –metáfora del material- encontramos calificaciones que pueden expresar características morfológicas para las cuales no existe un vocabulario técnico, como “espacio”, “transparencia”, estable”, “movido”. En este plano, los testimonios convergen.

Convergen también en el segundo nivel, en el que los elementos se organizan en dos categorías opuestas: lo vivo, lo orgánico *vs* lo inerte, lo mineral. Lo vivo se convierte en un personaje, lo inerte en una decoración y la música en una puesta en escena […].

Puede por lo tanto desarrollarse una acción, y a este tercer nivel –narrativización- la forma es interpretada, con diferentes variantes y facultativamente, como narración”.

3)“La audición empática del material

El oyente, aquí, practica una especie de sueño contemplativo en el que no interviene ningún esfuerzo de memoria. Escucha por lo tanto paso a paso, en el instante, y ve el material morfológico como un juego de fuerzas, de tensiones. Pero esas fuerzas las siente él mismo, por empatía, en lugar de simplemente describirlas como características del objeto. Por ejemplo, aquí, donde el tema de la pesantez aparece de forma recurrente en nuestros testimonios, no dirá “el material está atraído hacia lo bajo” sino “siento cierta pesadez”. Es esta confusión sujeto/objeto , que denota un abandono de la distanciación, una especie de entregarse, como para dejarse llevar por la música, lo que es característico de esta estrategia”.

4) “Puntos de vista complementarios

La componente especialista *(praticiennne*)

En cuanto se oponen la producción y la recepción en el plano de las prácticas se neutralizan artificialmente las interferencias que existen en el plano imaginario: de hecho, el productor -compositor o intérprete- se pone en el lugar del oyente para prever y orientar su conducta (componente “retórica” de la conducta poiética), lo mismo que el oyente se pone en el lugar del productor adivinando la suya: es lo que llamaremos la orientación “especialista” *(praticienne*), de la recepción (Tomamos esta expresión de Schaeffer, 1966, 120)”.

[pero esta estrategia no es una estrategia-tipo asociada a una finalidad, y se puede integrar a las estrategias anteriores]

La audición solféica

[Un ejemplo citado por Delalande de los oyentes del preudio de Debussy: “Ahí, busqué lo que me podía evocar, pero en general cuando escucho algo, escucho mucho las notas. ¿Es por mi oído absoluto? Tengo esta horrible audición , me gustaría que me la quitaran”]

Este oyente, (que da en efecto una infinidad de indicaciones solféicas) muestra manifiestamente un conflicto entre costumbres de dictado musical que han llegado a ser una segunda naturaleza y la figurativización que practica por otro lado”.

La audición melódica

“Este tema muy bello, si lo escucho tres o cuatro veces, lo voy a retener de oído y ya no habrá otra cosa que cuente. Tendré ganas de cantarlo y es de ahí que vendrá mi goce”.

La audición pianística

(a la 3 audición): “Ahora tengo un acercamiento a la pieza como si la estudiara en el piano. Hay quizá un tipo de audición que va hacia el análisis verbal y otro hacia el instrumento. Ver qué elementos sobresalen, sentir el ascenso y descenso de energía corporal, reservar el énfasis para más tarde.”.

[Yo integré estos cuatro puntos de vista complementarios en una 4ª estrategia de escucha, que llamé solféica]