

Interpretación, memoria y contexto: una introducción a la obra sobre música de Edward W. Said

CARLOS VALERO SERRA

Edward W. Said consagró una parte, escasa pero en absoluto marginal, de su obra a cuestiones sobre música o relacionadas con ella, sustancialmente —dejando a un lado críticas y artículos menores— en tres libros: *Elaboraciones musicales*, *Paralelismos y paradojas* y *Reflexiones sobre el exilio*. La preocupación fundamental de Said a lo largo de estas páginas es la contextualización de la música culta occidental dentro de los esquemas sociales y culturales de occidente, pero esta cuestión está en general planteada como enigma y no como solución: lo que Said propone es debatir el concepto romántico de la autonomía del arte respecto de la sociedad, las ideas y la política.

Edward W. Said dedicated a part, scanty but by no means marginal, of his work to questions on music or related to it, substantially —leaving aside critiques and minor articles— in three books: Musical Elaborations, Parallels and Paradoxes and Reflections on Exile. Said's fundamental worry along these pages is the contextualización of the educated western music inside the western social and cultural schemes, but this question is raised in general as crux and not as solution: what Said proposes is debating the romantic concept of the autonomy of the art respect of society, ideas and politics.

Palabras clave:

- interpretación
- memoria
- contexto

1.

Para aquéllos que conozcan siquiera de forma vaga la figura y la obra de Edward W. Said, no será difícil asociarlas a la música gracias a la amplia cobertura mediática que ha

recibido el proyecto West-Eastern Divan —a la vez orquesta y seminario musical y cultural, con vocación de acercar a jóvenes músicos árabes e israelíes dentro de una disciplina musical común por encima de fronteras y prejuicios—, fundado en colaboración con su gran amigo y extraordinario músico Daniel Barenboim; menos, sin duda, sabrán que Said fue un pianista de valía y practicante activo del arte sonoro, “a serious amateur”, como él mismo se definió en uno de sus escritos, y que consagró una parte, escasa pero en absoluto marginal, de su obra a cuestiones sobre música o relacionadas con ella, sustancialmente —dejando a un lado críticas y artículos menores— en tres libros: *Elaboraciones musicales*, *Paralelismos y paradojas* y *Reflexiones sobre el exilio*, todos los cuales, en genuino acuerdo con la actitud y la condición de aficionado del autor, pretenden simplemente ofrecer opiniones y ocasiones de reflexión en lugar de afirmaciones o teorías, casi como si de una *interpretación* se tratara.¹

En realidad, la mayoría de la obra de Said en torno a la música ni siquiera tuvo una gestación literaria en sentido estricto desde un principio (al menos tal es el caso de *Elaboraciones musicales* y *Paralelismos y paradojas*, que no son sino transcripciones de conferencias, el primero, y diálogos —algunos de ellos en público—, el segundo), lo que contribuye en gran medida al estilo elegante y vivaz, casi improvisado, en la mejor tradición de los conversadores brillantes. Sin embargo, a pesar de la disparidad de ocasiones y propósitos para

los que se concibieron, estos escritos comparten a menudo motivos y referencias, como un juego de espejos y enlaces sobre una trama de temas recurrentes y relacionados, que juegan con la memoria del lector del mismo modo que la reaparición de la frasecita de la *Sonata* en el *Septeto* de Vinteuil.

La preocupación fundamental de Said a lo largo de estas páginas es la contextualización de la música culta occidental dentro de los esquemas sociales y culturales de Occidente, pero esta cuestión está en general planteada como enigma y no como solución: lo que Said propone no es una respuesta, sino la búsqueda de posibles conclusiones; esto es, a través de estas obras, Said invita a sus lectores a debatir el concepto romántico de la autonomía del arte respecto de la sociedad, las ideas y la política. Es éste el motivo que palpita bajo el conjunto de *Elaboraciones musicales* —el más sustancial de los tres libros en lo que a la música se refiere— y que complementa y matiza las reflexiones sobre los papeles de la interpretación y la memoria en nuestra cultura musical. Anunciado desde el prólogo, el propósito de acercarse a la música con esta perspectiva se concreta sobre todo en la segunda parte del libro, ‘On the Transgressive Elements in Music’.

Quisiera aclarar en primer lugar lo que Said entiende por “elementos transgresores de la música”, que a mi juicio debería traducirse más bien como “capacidad transgresora”, es decir, la capacidad de la música de sobrepasar los linderos de lo puramente estético e impregnar otros aspectos de la vida humana —sociales, políticos, económicos—, esto es, de adquirir una dimensión ética. A tal efecto, el mismo Said define el término “transgresión” como el acto de cruzar, de pasar de un ámbito a otro, poniendo a prueba los límites y franqueándolos. Según Said, en la sociedad actual, el carácter profesional y especializado de la práctica musical y el

1. EDWARD W. SAID, *Musical Elaborations*, Columbia UP, New York, 1991 (revisión de tres conferencias dadas en mayo de 1989 en la Universidad de California); con DANIEL BARENBOIM, *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*, ed. by A. Guzelimian, Bloomsbury Publishing Plc., London, 2003, (*Paralelismos y paradojas: reflexiones sobre música y sociedad*, trad. de J.J. Pérez Rodríguez, Circulo de lectores, Barcelona, 2006) y *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Granta Publications, London, 2001 (*Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, trad. de R. García Pérez, Debate, Barcelona, 2005).

hábito consiguiente de asumir una “intachabilidad” presupuesta tanto en la composición como en la interpretación, así como el prestigio social y cultural que se derivan de la música culta, han propiciado un respetuoso distanciamiento —acentuado por la amplia separación temporal e incluso espacial con respecto a la casi totalidad del *repertorio*— que tiende a encasillar la música en un dominio estético más allá de todo contacto con la sociedad. Sin embargo, la composición, la interpretación y el estudio de la música han dejado sentir su efecto sobre la sociedad y la cultura occidentales, es decir, se han producido transgresiones de la música hacia regiones fuera del reino de lo puramente artístico. La novedad que propone Said consiste en cambiar el punto de vista sobre el sentido de esas transgresiones, esto es, investigar las influencias ejercidas por la música sobre la sociedad y la cultura más bien que los ya muy estudiados influjos recibidos en el sentido opuesto. El escritor toma en esto como ejemplo la *Misa en Si Menor* en contraste con *Los Maestros Cantores*. Mientras que la primera surge como consecuencia de un estímulo social y económico —las oportunidades de promoción social y seguridad material que debía dar a Bach el codiciado puesto de *Kapellmeister* de la corte de Dresde— y responde a las expectativas de grandiosidad, aunque, de hecho, las supere con mucho, de la música para el ceremonial cortesano, el objeto de la segunda, por el contrario, no es adaptarse al papel social esperado de la música sino alterarlo, cambiando su percepción en la sociedad, introduciendo un aspecto político (el arte alemán —con referencia a los corales luteranos incluida— como elemento de unificación nacional) de particular relevancia en la Alemania, aún fragmentada, de 1868. Otro ejemplo citado por Said del empleo de la música como apoyo de causas nacionalistas es el caso del festival de Salzburgo, surgido en 1938 con la voluntad expresa de ser una respuesta inequívocamente austriaca a Bayreuth —Mozart frente a Wagner, o Austria frente a Alemania— como resistencia cultural a la anexión. Naturalmente, y Said es bien consciente de ello, el sentido de las transgresiones no es siempre —no es casi nunca— único, como se ve en el caso de las corrientes nacionalistas decimonónicas (Smetana, Grieg, Balakirev, etc.), a la vez impulsadas por la situación política y social e influyentes sobre la misma en la forja de una conciencia nacional, pero este intercambio no hace sino más interesante el estudio de los lazos complejos que ligan la música a la sociedad, entre los que aún apunta Said otros campos de interacción (dejando a un lado la influencia de la ópera en el establecimiento y la persistencia de estereotipos sexuales, que en mi opinión es atribuible más bien a la literatura: ¡a veces se olvida que la ópera no es sólo música!), como la delimitación de las clases sociales, la educación y el nivel cultural, así como la relación cambiante a lo largo de la historia entre compositores, intérpretes y oyentes hacia una progresiva división y especialización. La evolución “social” del trío con piano, género doméstico por excelencia a finales del siglo XVIII, proporciona un ejemplo muy claro: si los tríos de Haydn y Mozart deben su particular jerarquía instrumental —predominio del teclado, papel subordinado del violín y mínima participación del violonchelo (que a veces sólo dobla a la mano izquierda)— a la educación musical media de la época, en la que el teclado, todavía *fortepiano* o *clave*, y el violín dominaban la escena y bastaban unas nociones para tocar la parte del bajo al chelo, los tríos de Beethoven, sin embargo,

ponen a los tres instrumentos en riguroso equilibrio y exigen un nivel técnico fuera del alcance de la mayoría de los aficionados. Esta transformación no sólo alteró la práctica en la composición del género y el futuro de la formación, sino que a la vez inicia un largo camino hacia la separación entre el intérprete profesional y la audiencia cuyos efectos son hoy bien visibles.

Precisamente a este tema dedica Said la primera parte del libro: ‘Performance as an Extreme Occasion’, que hace inmediata referencia ya desde el título al carácter intrínsecamente ocasional de la interpretación, esto es, tanto a su misma excepcionalidad como a la necesaria e indisoluble ligazón entre el acto interpretativo y las circunstancias que lo rodean y a las que debe su naturaleza efímera e irreplicable. Comienza Said por analizar la figura del intérprete y su situación en la cultura contemporánea, constatando que en la sociedad moderna se ha producido un completo traslado de la realización musical desde el ámbito privado del hogar del aficionado al dominio público de las salas de conciertos, o en otras palabras, de una experiencia musical doméstica y cotidiana a otra social y ocasional en un marco por entero diverso. Esta situación es el fruto de la especialización progresiva a lo largo de los dos últimos siglos que ha dado como resultado la división ya descrita entre el músico profesional y el oyente pasivo. Además, el intérprete ha eclipsado casi por completo al compositor como figura central en la cultura contemporánea, basada en la recreación de obras del pasado en mucha mayor medida que en la creación original, lo que contribuye aún a la ocasionalidad y a la naturaleza ajena a lo cotidiano del mismo acto recreativo. La interpretación ha pasado, pues, a ser la experiencia musical dominante desde el punto de vista social y cultural en la sociedad occidental moderna y tiene a la vez un doble carácter privado —para el intérprete y para el oyente individual— y público que se superponen y entrecruzan. La música culta, por tanto, se nos aparece hoy en un contexto social y cultural distinto de aquél en el que tuvo su origen, en el que el aspecto público de la interpretación salva la brecha entre la hermeticidad de la música para audiencias que en general no la cultivan y el medio social y cultural en el que tiene lugar, es decir, se ha dado una transformación en los hábitos sociales en relación con la música —el estudio, la práctica, la escucha misma— de la que la interpretación pública ha emergido como experiencia social predominante de este arte, opuesta a la práctica regular en círculos de aficionados, cuya misma naturaleza ajena a lo cotidiano (ocasional) es precisamente lo que fascina a la audiencia. Síntoma del cambio, por ejemplo, es la apropiación de la transcripción y de las obras didácticas por parte de los intérpretes profesionales. Mientras que en otros tiempos las transcripciones estaban dirigidas a la práctica doméstica de obras que sólo raramente podían escucharse en sus formas originales —sinfonías, conciertos, óperas—, la eclosión del virtuosismo profesional hizo de la transcripción un elemento distanciador inaccesible por completo para el aficionado, como se aprecia con facilidad en las reducciones de Liszt de las sinfonías beethovenianas. Said menciona también —un ejemplo que le atañía en particular como pianista *amateur*— el caso de los *Estudios* de Chopin, concebidos en origen como piezas formativas y en la actualidad parte establecida del repertorio del pianista de profesión, cuya lectura impecable, paradójicamente, presupone un dominio magis-

tral de las dificultades propuestas por el compositor con el fin de perfeccionar la técnica.

Establecido este punto, dos intérpretes extremos —Toscanini y Gould— ocupan las páginas sucesivas a modo de ilustración de las anteriores. La naturaleza pública y ocasional de la interpretación moderna se evidencia de forma extraordinaria, en opinión de Said, en las lecturas de Toscanini, cuya rigurosa y estricta fidelidad al texto, y cuya voluntad de control absoluto de la interpretación, las despojan de todo sentimentalismo y de cualquier atisbo reconocible de pertenencia a una tradición, hasta negar incluso la impresión en el oyente de una relación privada del director con su arte y reducir con ello la interpretación a un acto descarnado de cotidianeidad en el que sólo se percibe el aspecto público y ocasional. Gould, por otra parte, por su abandono de la escena de conciertos a causa de su “teatralidad” y la subsiguiente dedicación al estudio de grabación —que permite la revisión de la interpretación, imposible en el recital—, por la estudiada originalidad en la elección de su repertorio y en la interpretación misma, parece orientarse hacia una experiencia privada de la música, aunque la propia excentricidad, su alejamiento de lo acostumbrado y sus intentos constantes de *transgredir* la esfera de la pura interpretación —escritos, conferencias, filmaciones— reafirman a pesar de todo el carácter necesariamente ocasional y esencialmente público de la interpretación profesional.

El tercer tema principal de Said, el papel de la memoria en nuestra cultura musical, encuentra su lugar en la última parte de *Elaboraciones musicales*: ‘Melody, Solitude and Affirmation’. La referencia a Proust —autor que, comprensiblemente, fascinó a Said— es obligada, y la idea proustiana de la cultura como red de asociaciones en la memoria en la que toda innovación sólo lo es por falta de experiencias a las que asimilarla es el punto de partida de todo el capítulo. La música, arte temporal por excelencia, tiene una importancia fundamental tanto para Proust como para Said, puesto que representa a la vez el aspecto más puramente estético del arte y su ligazón al tiempo, que subraya el carácter discontinuo y circunstancial de la experiencia artística. Esta experiencia ocasional puede, sin embargo, recobrase a través de la memoria, aunque el reencontro sólo es posible por medio de una interiorización previa en la esfera privada.

Ahora bien, lo que permanece en el entramado de la memoria son las interpretaciones de las obras, recreaciones ocasionales que tienden a la identidad con la obra misma —del mismo modo que el intérprete aspira a identificarse con el compositor y a la vez con la audiencia—, pero que no pueden escapar a otras referencias y circunstancias, técnicas o de estilo, por ejemplo, que las condicionan. Para el oyente, es la sucesión de interpretaciones y su asociación en la memoria lo que crea el sentido del estilo y la personalidad, tanto del intérprete como del compositor y hasta de la propia obra, y los hace reconocibles y comparables; es decir, a través de ellas aprende a reconocer una esencia particular² del compositor y de la obra por medio de una elaboración íntima de la música, en la soledad de la asimilación privada de la misma, en cuyo mecanismo cada uno de los resortes implica la activación de otros recuerdos e

La música, arte temporal por excelencia, tiene una importancia fundamental tanto para Proust como para Said, puesto que representa a la vez el aspecto más puramente estético del arte y su ligazón al tiempo

impresiones que la consolidan y reafirman contra la acción deletérea de la costumbre. Sin embargo, esta elaboración privada de la música es a su vez inseparable del dominio público, es decir, de la tupida red de experiencias debidas al hecho mismo de pertenecer a una sociedad y una tradición cultural. La idea postrera que Said nos presenta es la de que tal reelaboración intelectual puede también revestir un carácter reflexivo y transfigurador que no necesariamente se limite a archivar vivencias en la memoria, sino que las transforme, incorporando la propia reflexión, de modo parecido al que generó la composición de las *Metamorfosis* de Strauss y otras obras basadas en variaciones.

2. El más inmediatamente accesible de los escritos en relación con la música de Said es, quizá por su propia naturaleza “ligera” y “espontánea” de conversación transcrita, *Paralelismos y paradojas*. Publicado en 2003 como resultado de una serie de diálogos entre el escritor y Daniel Barenboim, moderados y editados por Ara Guzelimian —director artístico del Carnegie Hall—, es ante todo un libro ameno y de muy agradable lectura, aunque, en mi opinión, de discreto interés en cuanto al objetivo del presente artículo, no sólo porque la impresión general que produce (al menos en mi caso) es que, como era de prever, el músico profesional domina el discurso y el aficionado tiende a veces a poco más que apoyar, glosar o rebatir las intervenciones del primero, sino también por la disparidad de los temas tratados, en ocasiones ligados a la música —si lo están en absoluto— de forma marginal. Dicho esto, para muchos lectores la historia del proyecto West-Eastern Divan tendrá cierto atractivo, y todos los demás encontrarán sin duda interesante e intelectualmente gratificante el diálogo.

En lo que concierne a estas páginas, la importancia de esta obra radica en las breves aclaraciones de conceptos y opiniones que Said deja caer de cuando en cuando en la conversación y que traen a la memoria pasajes e ideas de *Elaboraciones musicales* y *Reflexiones sobre el exilio*. Aparte de esto, *Paralelismos y paradojas* revela de forma más explícita que éstos el propósito de Said de provocar una respuesta intelectual en el lector que le lleve a participar en el debate crítico. Barenboim lo expone claramente, a propósito de otro libro de Said (*Cultura e imperialismo*), y el mismo escritor presenta así el objeto de las conversaciones en la introducción:

Nuestro deseo, en general, ha sido compartir nuestros pensamientos de forma enérgica y amistosa entre nosotros y con otras personas para las que la música, la cultura y la política en la actualidad forman un conjunto único. Ninguno de nosotros puede afirmar con seguridad, me alegra decir, en qué consiste tal conjunto, pero pedimos a nuestros lectores —a nuestros amigos— que se unan a nosotros para intentar averiguarlo.³

2. Said emplea la expresión *air de la chanson*, directamente tomada de Proust, y advierte de que aunque tal esencia no viene necesariamente dada por la melodía, sino que otros elementos de la música —formas, estructura, timbres, etc.— pueden intervenir en su definición, utiliza en general el término “melodía” para designar aquello que caracteriza la obra y le otorga un lugar en la experiencia del oyente.
3. *Parallels and Paradoxes*, p. xvi.

3. Publicado como conjunto dispar de 42 artículos y ensayos sobre temas diversos, *Reflexiones sobre el exilio* dedica tres de sus secciones a aspectos en relación con la música. De ellas, 'Del silencio al sonido y vuelta al principio: música, literatura e historia', es la más extensa y heterogénea; es, en realidad, un ensayo en dos partes —la segunda, en torno a la relación entre sonido (permanencia) y silencio (desaparición) en la fijación de la historia, esto es, la lucha por el control de la historia oficial por parte del poder a costa de la reducción al silencio de los oprimidos, no tiene nada que ver con la música, aunque Said la introduzca sobre el débil apoyo del encarcelamiento político de Florestán—, que inicialmente propone una línea de continuidad aparente, de Beethoven y Wagner a Schoenberg, para terminar en Cage, siguiendo el desarrollo de las relaciones entre música y silencio en los dos últimos siglos de la cultura occidental. Según Said, Beethoven y, más tarde y con mayor determinación, Wagner intentaron la superación de los límites físicos de la música pura, esto es, del sonido, por medio de la introducción del elemento racional —la palabra—, con el fin de aportar a la música un sentido que trascendiera lo puramente sonoro, la extinción física de la música, y aquí introduce Said un brillante paralelismo con Scheherezade, que conserva la vida mediante una argucia similar, involucrando al intelecto.

Esta tentativa es abandonada, según Said, que sigue en esto a Adorno, por la "nueva música" resultante del sistema serial, tan centrada en su propia naturaleza sistemática y formal que acaba por provocar el distanciamiento, la alienación de las audiencias y con ello el retorno al silencio. La contraposición dialéctica se resuelve por fin en los experimentos de Cage, que eliminan la oposición entre música y silencio y generalizan la idea de la indeterminación del arte, permitiendo la incorporación en la música no sólo de cualquier fenómeno sonoro, sino incluso del silencio.

Por desgracia, en este recorrido "del silencio al sonido y vuelta atrás", Said cae en una oposición dialéctica artificial —tanto más sorprendente si se considera que él mismo califica las ideas de "superación" y "oposición" entre compositores y estilos de "decidedly unfortunate dialectics"— que vuelve la espalda a interrelaciones esclarecedoras. Por ejemplo, el serialismo, lejos de contraponerse a Beethoven y Wagner, persigue al fin —y más en profundidad, si bien se mira— la misma intención pitagórica de trascender la finitud física del sonido en la música implicando al intelecto, en este caso en la comprensión de la estructura, de un modo no muy distinto al aplicado por Bach en las *Variaciones Goldberg* o *El Arte de la Fuga* (obras, por cierto, similarmente *alienantes* para los oídos de sus contemporáneos, al igual que los cuartetos finales de un Beethoven cada vez más preocupado por las relaciones entre las voces que por el atractivo de los temas lo fueron para los suyos). He ahí la razón del formalismo *alienante* de la "nueva música", el intento de dotarla de una dimensión artística —estructural— independiente del sonido. La idea misma de toda una generación de (grandes) compositores que dedican un ingente esfuerzo creativo a la búsqueda consciente de una completa indiferencia y del olvido por parte de su público es, cuando menos, curiosa; el anhelo que impulsa el serialismo no es la vuelta al silencio entendida como intencionada provocación del rechazo a la escucha misma de la música

(la alienación del oyente) por medio del formalismo, sino darle a la música un orden de construcción no sonoro que asegure su independencia respecto a la interpretación y la escucha, necesariamente finitas; es decir, gracias a este orden, al triunfo de la estructura, la música serial continúa su presencia artística incluso en ausencia de la interpretación —en el silencio—, así como la arquitectura y demás artes materiales son independientes del espectador. Este intento, además, no es innovador, salvando las diferencias de *lenguaje* musical, sino que es una constante en la cultura musical de Occidente, desde los griegos hasta Bach, muy anterior al serialismo.⁴ La aportación de Cage, en fin, es una suerte de retorno al origen de la cuestión: al aceptar como parte de la música cualquier sonido o hasta la ausencia de sonido, los límites entre el arte y la naturaleza se diluyen para dar paso a una "música natural" análoga, en el fondo, a la "música de las esferas" de la antigüedad. La relación entre sonido y silencio en la música occidental, en breve, es compleja en extremo y merece ser objeto de un estudio más hondo y extenso, algo seguramente más allá del propósito de Said en las páginas comentadas.

El segundo capítulo en relación con la música de este libro, que responde al título un tanto pomposo de 'Bach's Genius, Schumann's Eccentricity, Chopin's Ruthlessness, Rosen's Gift',⁵ es, en realidad, una reseña del libro de Charles Rosen *The Romantic Generation* que va poco más allá del comentario, aunque no deja de tener importancia por lo que tiene de *toma de posición* de Said respecto a los estudios sobre música: por un lado elogia la novedad de la enérgica reivindicación de la maestría contrapuntística de Chopin —por desgracia todavía demasiado a menudo ignorada— y de la problemática originalidad de Schumann, que abren vías inexploradas a la interpretación y la comprensión de sus obras; por otro, critica la carencia de un intento sólido de enmarcar la música romántica en las circunstancias culturales y sociales que la rodearon y, en cierto modo, la moldearon.

Mucho más notable, en mi opinión, es 'Remembrances of things played',⁶ artículo en el que Said deja entrever retazos de su propia personalidad como pianista y como escritor y que, aun en su modestia, es, a mi juicio, el más *interesante* de sus escritos sobre música. Todo el ensayo se apoya en la original y muy acertada comparación entre el pianista y el ensayista como figuras paralelas de nuestra cultura; la naturaleza interpretativa del trabajo en ambos casos, que Said conoce de primera mano, es el enlace primordial entre ellas. El arte del pianista, y por extensión del intérprete en general, aparece entonces como un comentario crítico de la música interpretada, como si fuera un ensayo en el que, por ejemplo, el dominio técnico del lenguaje empleado se supeditase al mensaje sin interferir por su mero virtuosismo en la comprensión del argumento y en el que la intención perseguida no sea el establecimiento de juicios definitivos, sino la propuesta de aproximaciones personales a las obras así comentadas. Said introduce la noción del pianismo interesante como aquél que sugiere en cada nueva ocasión visiones novedosas y que aporta una luz original en cada nueva lectura sobre composiciones en general bien conocidas a través de multitud de escuchas previas. Dicho de otro modo, el pianista interesante reinterpreta de acuerdo con su imaginación y su gusto personal sin imitar a otros intérpretes ni alterar la partitura; la simple repetición mecánica de una interpre-

4. Sobre el tema de la búsqueda del orden en la música como reconciliación entre lo sensorial y lo racional, y el deseo de trascender los límites del sonido apelando al intelecto —que es, a mi juicio, uno de los motores básicos del serialismo—, he escrito más ampliamente en el ensayo 'La paradoja de Bach', en *Espinosa. Revista de filosofía*, 3 (2002), pp. 47-69.

5. 'Bach's Genius, Schumann's Eccentricity, Chopin's Ruthlessness, Rosen's Gift', en *Reflections on Exile*, pp. 484-492. (Este capítulo, como el siguiente citado, no está incluido en la edición española.)

tación anterior —incluso si aquella fue *interesante*— no ofrece ningún estímulo intelectual a la audiencia y no es sino el producto de una espléndida rutina. Por ello Said critica a varios pianistas (Horowitz, Serkin, Ashkenazy, etc.) cuya carrera reciente (en 1985) le parece sólo una continuación. En este sentido, el intérprete interesante por excelencia para Said es Gould, capaz de mantener una identidad propia, un “estilo interpretativo”, reconocible a lo largo de su carrera sin por ello dejar de investigar y reinterpretar en cada retorno a la misma obra, como se aprecia, por ejemplo, en las distintas grabaciones de las *Variaciones Goldberg*.

Otro aspecto de la capacidad del pianista para despertar el interés de la audiencia es la elección y la combinación de las obras a interpretar, es decir, la confección del programa de recital como una oportunidad valiosa para poner de manifiesto nuevos sentidos y conexiones inesperadas, que compete al músico desarrollar y subrayar en su interpretación. Es así —dice Said— como los pianistas exponen y defienden sus ideas; el conjunto del programa y la interpretación misma hacen del recital pianístico, y por extensión de la interpretación musical en general, un verdadero acto crítico, un ensayo traducido en música:

Las más grandes interpretaciones proporcionan las preciosas reafirmaciones y enérgicas propuestas del ensayo, una forma literaria ensombrecida por las más grandiosas estructuras de la épica y la tragedia. El ensayo, como el recital, es ocasional, recreativo y personal, y a los ensayistas, como a los pianistas, les conciernen objetos dados: aquellas obras de arte siempre merecedoras de otra mirada crítica y reflexiva. Sobre todo, ni unos ni otros pueden ofrecer lecturas finales, no importa lo definitivas que puedan ser sus interpretaciones. El juego fundamental de ambos géneros es lo que los mantiene a la vez sinceros y vitales.

El dominio del estilo y la habilidad intelectual — sobre la base de sus aptitudes físicas— permiten, pues, al pianista dar “forma” a los sonidos y con ello, en cierto modo, identificarse con el compositor, es decir, hacer sentir a la audiencia que la música se presenta tal como el compositor la concibió, pero, además, que a ella se sobrepone el comentario personal del intérprete, y es este añadido, es decir, la faceta puramente interpretativa, lo que cada oyente compara con el recuerdo de escuchas pasadas y las sugerencias que produjeron, como en un juego de reflejos que recuperan por un instante el tiempo perdido. Said propone, en fin, la idea proustiana, esencialmente íntima, transfigurada por la realidad social del recital pianístico, en la que la doble experiencia privada y pública de la música aparece como un conjunto único en el que el oyente toma conciencia de que, aun cuando la interpretación y la escucha tengan lugar en la esfera pública, sus efectos sólo se hacen sentir de lleno en el ámbito privado de la memoria y la asociación, que es particular de cada uno y depende a su vez del contexto social y cultural que nos envuelve.

Terminaré aquí esta reflexión con una cita de este ensayo que, por el tratamiento que hace de la interpretación y sus conexiones con la memoria y el contexto, me parece que resume no sólo sus ideas fundamentales, sino también, en general, el conjunto de los escritos de Said acerca de la música e, incluso, la relación misma del autor con el arte sonoro, y que merece citar por extenso:

El tipo de interpretación que me concierne es aquella que me implica, es decir: el pianista, por el contacto íntimo con su interpretación, me incita a querer tocar así... Se podría argüir que la esencia social del pianismo es precisamente la opuesta: debería alienar y distanciar al público de sí, acentuando con ello las contradicciones sociales que dieron origen al pianista virtuoso, ridículo resultado de la especialización de la cultura contemporánea. Pero este argumento ignora lo que es igualmente evidente, y en no menor grado resultado de la alienación producida por la escucha pasiva, es decir, el efecto *utópico* de las interpretaciones pianísticas. Porque el intérprete media entre el compositor y el oyente, y mientras los intérpretes lo hagan de manera que nos involucre como oyentes en la experiencia y los procesos de la interpretación, nos invitan a un ámbito utópico de viva conciencia que nos sería inaccesible de otro modo. El pianismo interesante, en breve, rompe las barreras entre la audiencia y el intérprete, y lo hace sin violar el silencio esencial de la música.

Cuando una interpretación conmueve el tiempo subjetivo de su audiencia, lo enriquece y lo vuelve más complejo, llega a ser algo más que un par de horas de entretenimiento. He aquí, creo, la esencia de lo que puede hacer interesantes al piano y a los pianistas. Cada oyente añade a la interpretación recuerdos de otras lecturas, una historia de relaciones con la música, una red de afiliaciones; y todo ello activado por la interpretación presente...

Los grandes pianistas, pues, salvan de alguna manera la brecha entre la artificialmente refinada y enrarecida esfera de la escena del recital y el mundo de la música en la vida humana. Seguramente todos nos hemos sentido tremendamente conmovidos por una pieza musical y hemos imaginado lo que debe ser sentirse impelido a interpretarla, tomarse el trabajo de expresarla en sonido, sentirse urgido a articularla, nota por nota, línea por línea. Ésta es la experiencia que los mejores pianistas pueden estimular: la convicción de su interpretación, la belleza y nobleza de su sonido, me hacen sentir lo que podría sentir si fuera capaz de tocar como ellos.

La cuestión no es en absoluto si el intérprete satisface las expectativas del oyente. Todo lo contrario: la cuestión es que el intérprete dé lugar a expectativas, haciendo posible un encuentro con la memoria que sólo puede expresarse en la música así interpretada, en el momento, ante nosotros.

Bastaría sustituir en este fragmento algunas palabras clave (pianista, audiencia, interpretación) por otros términos (crítico, lectores, lectura) para darle un nuevo sentido que nos acerca al Said escritor a través del Said músico y melómano. Porque no es otro el propósito del ensayista y del crítico: proponer nuevas aproximaciones que promuevan la respuesta intelectual del lector y con ello enriquezcan su percepción de la cultura. Así, tal como el pianista mantiene el interés de sus interpretaciones estimulando la imaginación de los oyentes, contraponiéndose a la impresión en la memoria de audiciones pasadas de tal manera que a la vez la reavive y la transforme, el ensayista Said invita a la reflexión de los lectores y a la participación activa en la revisión del papel de la música dentro de la cultura y la sociedad.

Es nuestro turno.



6. 'Remembrances of Things Played: Presence and Memory in the Pianist's Art', en *Reflections on Exile*, pp. 216-229.