

## PASIÓN SEGÚN SAN MATEO BWV 244

Un paradójico pensamiento de Pascal, «Perderse y, en cambio, seguir en el mismo lugar», sirve para darnos noticia de un hecho, de una situación vivida en el siglo XVII que dejó una profunda impronta en la conciencia del hombre moderno. La escisión del ser, la pugna entre el desapego y la razón. En uno de sus más bellos libros, *Matthäuspasion* (1988), Hans Blumenberg subrayaba que, después de la lucha espiritual, después del pulso mantenido entre el ser humano y su idea de Dios, al final de la *Pasión según san Mateo* el sepulcro queda sellado, pero vacío.

Este mundo contradictorio, su disensión, es el que cimienta, en buena parte, la *Pasión según san Mateo* BWV 244 de Johann Sebastian Bach (1685-1750), donde el espacio –ideológico y también teológico- que separa el cielo y la tierra resulta un lugar a menudo desolado, un fondo que nos es familiar en los paisajes de Andrea Mantegna o en la poesía de Gryphus. Es verdad que la Pasión pertenece a una tradición muy lejana en el tiempo, cuando en los primeros siglos de la Iglesia se cantaban pasajes evangélicos durante los oficios, a modo de recitación y secuencias en canto llano. Más tarde, ya en el siglo XIII, empezó a adquirir densidad el drama litúrgico, con la intervención de distintos personajes. Sin embargo, la obra bachiana tiene su raíz no tanto en un sustrato histórico como en un conflicto del espíritu.

No puede pasar desapercibida una doble circunstancia que nos conduce a la época de madurez de Bach: la asimilación de textos pietistas y la creciente sospecha de que la dimensión metafísica del pensamiento desdibujaba, de una vez por todas, los términos religiosos y los filosóficos. ¿Cuánto contiene de Verdad la nada? ¿Por qué el vacío también exige un orden?, son preguntas que Bach bien hubiera podido formularse tal como lo hicieran hombres de religión (Müller, Pfeiffer) o de filosofía (Spinoza, Leibniz), o bien aquellos que alumbraban un estadio intermedio caracterizado por la conciliación del idealismo místico y el realismo científico, tal es el caso de Comenius, autor de la *Didáctica magna*.

Que Bach centró su búsqueda, por así decirlo, en varias direcciones lo demuestra la generalidad de su obra, aunque de manera primordial un segmento de partituras –tanto vocales como

instrumentales- entre las que la *Pasión según san Mateo* ocupa un lugar tan propio como singular. En los archivos de la biblioteca musical perteneciente a Escuela Santo Tomás, en Leipzig, a la cual Bach tenía acceso directo desde su casa a través de un vestíbulo abierto a un pequeño corredor, se guardaban no menos de cuatro mil quinientos volúmenes que le dispensaban un valioso material sobre la música del pasado, un material que se veía aumentado con la compra de partituras por parte del mismo Bach y no menos por el regalo de copias y ediciones que le llegaban gracias a la generosidad de amigos próximos como Johann Gottfried Walther (1684-1748) y Jan Dismas Zelenka (1679-1745).

Eso quiere decir que el compositor disponía de abundantes fuentes que le servían de base analítica de los distintos estilos y, sin duda, de instrumento para reparar en el cambio de perspectiva moral y psicológica que se había cumplido en el decurso de los años. No le dejó indiferente, con seguridad, el conocimiento de creaciones como las austeras Pasiones de Heinrich Schütz (1585-1672), en especial la *Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten S. Matheum* –escribió otras dos sobre los evangelios de Lucas y Juan- ni impasible la aportación de un discípulo de éste, Johann Theile (1646-1724), que en 1673 publicó una «novedosa» *Mathäuspassion* en la cual introdujo un acompañamiento sistemático destinado a los solistas y, bien que muy tímidamente, incorporó elementos líricos tomados del *fare* italiano. La distancia entre ambas obras -incluso respecto de la «evolucionada» *Markusppassion* (1717) de Johann Kuhnau (1660-1722), o de la *Markuspassion* de Reinhard Keiser (1674-1739)- no se debía, sin embargo, únicamente una cuestión musical, sino a una metamorfosis de la subjetividad que tan claramente se aprecia en la trayectoria de Bach.

Este cambio formal se acentuó en la Alemania de mediados del siglo XVIII con la interpretación evangélica propuesta desde una base estructural y expresiva muy relacionada con el oratorio y sobre todo con la ópera, aunque, en el caso germánico, muy tamizada, lógicamente, por las doctrinas de la Reforma. Si se tiene en cuenta la citada obra de Keiser –de la que Bach reelaboró movimientos e hizo interpretar fragmentariamente en Weimar (en 1712 o en 1713) y posteriormente en Leipzig (1726)-, o la *Johannespassion* (1730) de

Georg Philipp Telemann (1681-1767), puede comprobarse hasta qué extremo fue así. Y, sin embargo, en esta página de Bach parece operarse otra cosa, más allá de las formas, más allá de los géneros. Acaso en la *Pasión según san Mateo* se cristalice aquel Bach del que hablaba enfáticamente Ígor Stravinsky (1882-1971), esto es, el músico barroco que diluyó en el sonido las formas del dolor y el conocimiento humanos.

Cuando el 11 de marzo de 1829 Felix Mendelssohn (1809-1847) dirigió el que se tenía por entonces como primer centenario de la primera interpretación de la obra –una primera versión fue escuchada ya el 11 de abril, Viernes Santo de 1727, en la iglesia de Santo Tomás-, empezó a abrirse paso una música que nombraba el mundo y los sentimientos en toda su desnudez, un universo que, al igual que la realidad física, sucedía simultáneamente, un acorde capaz de poner en concierto la materia y el alma, como se expresa en las páginas del *Timeo* platónico. Esto es lo que ha maravillado a un compositor contemporáneo como John Cage (1912-1990): que en Bach todo se produzca «a un mismo tiempo», el nacimiento y la muerte, la fusión del microcosmos y el macrocosmos, el sonido y el silencio. Sin duda, cada vez tiene más sentido la opinión de quienes han referido que el *Kantor* de Leipzig fue más determinante para la música del siglo XIX que para el devenir de este arte en el XVIII. Y puede decirse también –otra paradoja más- que fueron el formalismo y la reacción antirromántica del siglo XX los que situaron al maestro alemán en el centro de atención.

Desde el pórtico solemne que constituye *Kommt, ihr Töchter*, hasta el *ostinato* hecho destino en el aria *Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen*, o la meditación melancólica de *Erbarme dich, mein Gott*, se genera un monólogo interior, intenso, un encadenamiento de preguntas y respuestas sobre la condición humana, un avanzar entre la tiniebla –Michel de Certeau decía que es místico todo aquel que no puede dejar de caminar-. Se trata de un asombroso ejercicio meditativo que Bach fraguó a lo largo de los años y que a partir de 1725 empezó a tomar cuerpo en los borradores que sirvieron para erigir la obra que consiguió una forma más o menos definitiva en las postrimerías de 1726. Quienes, muy lejanos, le precedieron como compositores de Pasiones –nos referimos a maestros como Bartholomäus Gesius (c. 1558-1613) y Christoph Demantius (1567-

1643)- habían hecho suyo el pensamiento luterano que, más allá de la Crucifixión, más allá de la redención, presenta la muerte de Cristo como un retablo en el que se expresa la desventura humana, una figura enteca y lacerada que a su paso convierte los lugares y los resacos caminos bíblicos en una *vanitas*.

Cuando Bach pidió al poeta Christian Friedrich Henrici, conocido como Picander, la colaboración para la escritura del libreto de la *Pasión según san Mateo*, le transmitió su concepción del drama, su visión cristiana pero no menos nihilista que considera el mundo como un tránsito, un lugar secundario y menor. Ahí estriba, precisamente en el sacrificio crístico, la raíz de muchos ideales –a menudo propalados por las corrientes progresistas de la historia contemporánea- que definen, sin pretenderlo, el mundo como insuficiencia y basan únicamente en el futuro la culminación de un estado pleno, es decir, en el territorio de la muerte, en los dominios de la nada. Muere el presente para que el ahora refiera una idea de futuro.

No es vano, pues, señalar que Bach actuó muy influido, durante el proceso de elaboración de la partitura, por el pensamiento de Heinrich Müller, en el que se detecta un planteamiento muy similar al comentado, marcado, y en qué grado, por la sensación de finitud y vacuidad. El músico conservaba nueve obras de Müller en su biblioteca, pero los *Sermones sobre las desdichas de José*, la *Llama de amor* y, sobre todo, *Las horas consolatorias (Erquickstunden)*, son portadoras de un duelo que nace de una reflexión en torno a la muerte y el trance de cómo afrontar los últimos compases de la vida, la *doctrina o ars moriendi* que ya había formulado Enrique de Suso en el siglo XIV y que tanto Lutero como Erasmo, por citar dos ilustres ejemplos, hicieron suyo. Müller asimiló y absorbió el sustrato de esta «literatura de la agonía», si se nos permite la expresión. No sobra recordar que agonía procede del griego *agón*, «lucha», y es precisamente una oposición de fuerzas la que alimenta la magnitud de esta composición. De modo que Picander enfatizó los tonos sombríos propuestos por Bach, mientras éste daba música a esos momentos que con tanta soltura y frecuencia transitan los espacios del no-ser. Cuando Nietzsche quedó turbado al escuchar la *Pasión según san Mateo* en Basilea, ¿en qué lugar, más allá del bien y del mal, más allá de cualquier genealogía de la moral, debió situar las notas de

*Können Tränen* o las que resuenan en *Komm, süßes Kreuz?* Por eso exclamó: ¡La música, el corazón de las cosas!  
Ramón Andrés