

# LA PASIÓN SEGÚN SAN JUAN, DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Julián Millán

## Introducción

Cuando se habla de experiencia estética, por lo que la disciplina acostumbra a explicar, se entiende una postura ubicada en la observación y la experiencia. La estética, como rama natural de la filosofía, pone todo su esfuerzo en el estudio o la observación de los fenómenos que, en mayor o menor medida y desde orígenes que se remontan- como poco- al mundo clásico, tienen una relación directa con la belleza.

El peso de la tradición no disuade, empero, el goce desde un prisma inusual: la perspectiva del creador, del intérprete o el recreador; el punto de vista de quien conoce la obra tanto endógena como exógenamente se ofrece irresistible, como posible revelador de sensaciones no sospechadas y en cierto modo in- comunicables desde expresiones como la pintura, la arquitectura o la escultura.

Fue Benavente quien observó, pertinentemente, que “reproducir una obra de arte requiere a veces tanto o más ingenio que producirla”, y no le faltó razón. La música brinda la posibilidad de escoger a la carta un intérprete que optimice la relación que debe establecerse entre oyente y creador. El intérprete, en música, ha de comprender qué dice el creador, aprehender su significación –que variará en número tanto como a intérpretes se someta- y mostrarla sinceramente al público que escucha.

Ahora bien, la distancia que tercia entre creador y espectador no es una fácil salvedad. Es precisamente ése el ámbito donde ha de moverse el intérprete con versatilidad y sutileza, a fin de procurar una re-creación de lo que el autor quiso decir pero se supo falto de ubicuidad; después de lo cual, no queda sino el acostumbrado papel del espectador para con la obra de arte. Por el

interés que desprende, procuraremos, pues, ofrendar la experiencia estética de la *Pasión según san Juan*, de J. S. Bach, desde la posición del intérprete, dado que es mi caso, aunque en su mayor parte tratemos de situarnos en la inevitable faceta del resultado sonoro, donde el oyente es el factor imprescindible.

## Un resumen de la obra

### Primera parte

La obra se inicia con un coro en la tonalidad menor de sol. Junto con el habitual continuo propio de las formaciones instrumentales del Barroco y que aparece a lo largo de toda la obra, Bach otorga un papel protagonista a los instrumentos de viento (flautas y oboes) que, en una sutil brega de disonancias cercanas, ensanchan el color *doloroso* que la tonalidad ofrece. La cuerda entrega su servicio a la creación de un continuo sonoro en valores de semicorcheas que disminuye en intensidad muy pocas veces

y desaparece en contadas ocasiones.

El texto canta a Dios y pide muestras de su gloria a través de su *pasión*. Entre el magma sonoro que teje la textura de incesantes semicorcheas, sólo las palabras “¡Herr, Herr!”<sup>1</sup> admiten la pausa para que el recreo en la pronunciación se propague sin clemencia. Más tarde se recalca la palabra “Niedrigkeit”<sup>2</sup> al hacer descender la tesitura de todas las voces al registro grave, desde donde la *humillación* de Dios es erradicada con su efectiva glorificación, que en la música se ilustra con un abrupto salto hacia el registro agudo.

Seguidamente, el Evangelista narra el diálogo entre Cristo y todos aquellos a quienes Judas -que había de traicionarle- había conducido a aquel lugar. El coro<sup>3</sup> los encarna y contesta alternativamente: es el momento en que Jesús se muestra ante ellos sin temor y pide clemencia para sus discípulos.

1 “Señor, señor”.

2 Profundidad, humillación.

3 Es importante señalar que el coro es normalmente el encargado de encarnar en el oratorio a todos aquellos grupos de gente que, salvo en casos excepcionales, son difíciles de representar.

4 Se trata de composiciones para ser cantadas en la Iglesia. Suelen ser sencillas, homorrítmicas y con pequeñas y frecuentes cadencias que articulan su estructura en diferentes frases.

El primer coral<sup>4</sup> de la obra, "O, grosse Lieb"<sup>5</sup>, ensalza el martirio de Cristo, su amor desmesurado y el carácter purgatorio de su desdicha. Se trata de uno de los muchos momentos en que la acción se estatiza y el compositor incurre en un paréntesis que dedica a los atributos de Dios. Es un instrumento de identificación o catarsis con el oyente, quizá el más importante, puesto que se trata de una forma de canto muy practicada en las iglesias protestantes de Alemania, de donde Bach era natural.

En los números que siguen, el Evangelista narra la escena en que Simón Pedro, irritado por la inminente detención de su maestro, se acerca a uno de los alguaciles del pontificado y le corta una oreja; entonces Jesús le reprende y pronuncia: "Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?"<sup>6</sup>, lo cual no es sino una aceptación templada del destino de su naturaleza.

El siguiente coral es una nueva oración a Cristo, tras lo que el narrador pasa a relatar en qué manera fue Jesús arrestado y llevado ante Anás, suegro

del pontífice Caifás, que había recomendado devotamente a los judíos la muerte de un hombre en representación del pueblo, quizá como principio balsámico, o quién sabe.

Pronto entra en escena una forma distinta de narración: los solistas que no encarnan personaje histórico alguno intervienen con su forma natural de expresión- el aria- para hablar de Cristo y corroborar su firme intención de seguirlo y salvarse por medio de su tormento. Curiosamente, son voces de mujer -contralto y soprano, respectivamente- las que intervienen aquí para manifestar sentimientos claros de amor por Cristo.

Los siguientes números desarrollan los sucesos de la negación triple de Simón Pedro así como la escena de Jesús ante el pontífice, a quien declara que su doctrina ha sido por él pronunciada en el templo, sin oscurantismo. Todo acontece en estilo recitativo, donde, por primera vez, el Evangelista se refiere de manera no encubierta al clima de aquél tiempo; por eso se ha querido ver- de manera algo aventurada- en el motivo de fusas que el

5 "Oh, amor grande"

6 "¿Acaso no he de beber el cáliz que mi padre me ha entregado?"

Evangelista emplea en el verbo *sich wärmen*<sup>7</sup>, una transliteración de lo natural sobre el texto sagrado, lo que constituye una caracterización melódica del texto poco corriente en la obra -aunque aparecerá alguna que otra vez no muy lejana- y altamente hipotética, puesto que es la armonía la encargada de simbolizar la semántica profunda del Evangelio<sup>8</sup>. Después de la bofetada a Jesús en presencia del pontífice, el coral “Wer hat dich so geschlagen?”<sup>9</sup> señala a la humanidad como única merecedora de los azotes de que Cristo es víctima.

Cuando Jesús pronuncia las palabras “was schlägest du mich?”<sup>10</sup>, Bach está expresando, a través del clima armónico, cierta perplejidad de Cristo para con el siervo que lo azota. Más tarde, cuando Pedro comprende que, tal y como Jesús le había dicho, niega tres veces al hijo de Dios y que eso significa que la profecía se cumple, rápidamente se arrepiente y “llora amargamente”; el Evangelista lo narra *miméticamente*, con una melodía cromática que expresa amargura

7 “Calentarse”

8 El acorde de séptima disminuida, por ejemplo, va siempre asociado en Bach con las palabras “Kreuz”, o “kreuzigen”, cruz y crucificar, respectivamente, o bien con algo relativo al dolor que, por otro lado, la sonoridad del acorde transmite.

9 “¿Quién te ha golpeado así?”

10 “¿Por qué me pegas?”

-y donde, por cierto, reaparece la corta célula de fusas relacionada antes con el verbo “calentarse”- acompañado a su vez de un bajo cromático de lamento, ascendente y descendente. Son momentos de clímax próximos al término de la primera parte del oratorio; a dichos instantes le sigue el aria de tenor que, como corresponde, reflexiona acerca del lugar hacia el que viajará el alma después de comprobado que el siervo de Cristo [Simón Pedro] ha renegado de Él. El coral final no hace sino recalcar la relevancia de la triple negación de Pedro en un doble sentido: en lo canónico, se cumple la palabra de Dios; en lo musical, la negación de Simón Pedro se sitúa como la piedra angular de los acontecimientos ocurridos en el momento climático de esta primera parte.

### Segunda parte

Comienza la segunda parte de manera un tanto agitada. Jesús es llevado al pretorio donde Pilatos se lava las manos ante el polémico dilema de juzgar a un hombre en quien no ve culpa. El

coro canta las palabras del pueblo con una armonía cromática que denota enfado, irritación y revuelta. Pilatos, en un gesto que la cristiandad ha demonizado hasta la saciedad, cumple comedidamente con su obligación y se desentiende de una refriega que no le compete; no ve en Cristo un malhechor, como el pueblo sugiere, sino que lo exculpa de palabra pero se niega, cabalmente, a contradecir a una turba enfebrecida. Pilatos actúa de forma mezquina y sensata a un tiempo, dado que además conversa con Cristo e incluso ofrece al pueblo la posibilidad de soltarlo; pero musicalmente Bach hace notar que la magnificencia de Cristo ha de prevalecer: suena el coral "Ach, grösser König"<sup>11</sup>, que, como el resto de ellos, cavila en torno a la omnipotencia y bondad del Todopoderoso.

A continuación, cuando Cristo es azotado y el Evangelista lo ilustra con un melisma cromático descendente sobre la palabra "geisselte"<sup>12</sup>, el bajo solista aparece por primera vez en un "arioso" íntimo que interpela

directamente al alma invitándola a descubrir que en el sufrimiento de Cristo está el mayor bien de la humanidad; todo ello a través de hermosas metáforas y de un acompañamiento musical sencillo y bello, con un ritmo incesante que ambienta al mismo tiempo que relaja el precipitado discurrir de la trama.

Y comienza la vejación. El pueblo coloca la corona de espinas a Jesús y lo ridiculiza y abofetea con saña y sarcasmo. Los coros "Sei gegrüsset, lieber Jüdenkönig"<sup>13</sup> y "Kreuzige, kreuzige"<sup>14</sup> simbolizan, por su vitalidad, la crispación hacia Cristo y el clima de agitación que se vive ante el pretorio. El pueblo, empeñado en la crucifixión, hace titubear a Pilatos -que casi lo había entregado ya para ser crucificado- y lo requiere una vez más. De su último cruce de palabras, Pilatos sale con la intención de liberarlo, pero es demasiado tarde; suena el coral "Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn"<sup>15</sup> y el pueblo manifiesta su rechazo a Jesús con el coro "Wir haben keinen Kö-

11 "¡Oh, gran Rey!"

12 "Azotó"

13 "¡Salve, oh, Rey de los judíos!"

14 "¡Crucificadlo, crucificado!"

15 "A través de tu prendimiento, Hijo de Dios"

nig"<sup>16</sup> que, como toda la escena, está magistralmente intercalado entre los recitativos. No queda más remedio: Jesús es llevado con su cruz hacia el Gólgota.

En este momento, el bajo solista interpreta el aria "Eilt, ihr angefocht'nen Seelen"<sup>17</sup>, una ardorosa incitación a las almas a que se reúnan en el monte Gólgota, donde hallarán su salvación, pues es el lugar donde Cristo ha de morir. Todo lo que viene después no son sino los pormenores de la lánguida agonía de Cristo en la cruz, las palabras a María y a su amado discípulo, todo lo cual es narrado por Bach del mismo modo en que lo ha venido haciendo a lo largo de la obra. Seguidamente, Jesús reclama agua para su sed y, sabiéndolo todo consumado, proclama: "Es ist vollbracht"<sup>18</sup>.

Estamos ante el momento más emotivo de la obra: Cristo acaba de aceptar su fin en el mundo terreno; la contralto entona el aria "Es ist vollbracht" acompañada por una viola da gamba que describe el lamento resignado de Cristo instantes antes de expirar,

como un quejido pálido. Cristo inclina la cabeza y muere. Después de un sepulcral silencio, el bajo interpreta el aria "Mein teurer Heiland"<sup>19</sup>, acompañado por continuo y coro: aquí la profundidad del texto no pasa inadvertida, notándose especialmente en el diálogo coro-solista; el aria es reflexiva, metafísica, escatológica; la poderosa voz del bajo emula a Cristo y el discreto acompañamiento del continuo permite una perfecta comunicación entre solista y coro, quienes, por otro lado, discurren en compases distintos, buscando el efecto casi acústico de la conversación. Al término, el Evangelista irrumpe con la muerte de Cristo y describe con torrente la destrucción del templo, la apertura de los sepulcros y la resurrección de los santos muertos.

Instantes después, el tenor reza la pérdida que el mundo ha sufrido y la soprano canta al corazón rogándole que se anegue, puesto que Jesús, *raison d'être* de la especie humana, ha muerto. El evangelista narra cómo se lleva el cuerpo de Jesús y en qué manera

16 "Nosotros no tenemos ningún rey"

17 "Apresuraos, vosotras, almas acongojadas"

18 "Todo se ha consumado"

19 "Mi amado Salvador"

la Escritura se ha cumplido. La Pasión concluye con un coro que canta al descanso eterno de los restos de Cristo, "Ruht wohl"<sup>20</sup>, y que vaticina la llegada del Reino de los cielos. Se cierra, finalmente, la obra con un emotivo coral que confiesa alabanza eterna a Dios y da gracias al Hijo de Dios, Salvador de toda la humanidad, rogándole le escuche. No en vano, Bach otorga el último acorde de su composición a la palabra "ewiglich"<sup>21</sup>; palabra ésta tan significativa como empleada (recuérdese el "Canto de la tierra", de Mahler), que cierra una obra cumbre de la que aún nos queda mucho por decir.

### Análisis

La Pasión según san Juan fue compuesta en el año 1723. Bach acababa de instalarse en Leipzig junto con su familia, recién llegados de Köthen. Su trabajo como *Kantor* estaba adscrito a la *Thomasschule*, y no a la *Thomas-kirche* (las cuales, por otro lado, estaban estrechísimamente ligadas). De todos modos, su brazo no se reducía siquiera a estas dos instituciones, sino que se ampliaba a las latitudes de la *Nikolaikir-*

*che*, donde se escucharon por vez primera obras como el *Oratorio de Navidad* o la misma *Pasión según san Juan*. Por entonces, el Barroco en música daba sus últimos aletazos habiendo alcanzado ya un estilo recargado en el que la acumulación de diversidad y la pugna de elementos conservadores y progresistas exigían un cambio. La transición vino dada por un salto cualitativo: una mirada panorámica al pasado fue utilizada como vía de progreso, esto es, una o varias obras reutilizaron elementos arcaicos con la voluntad de reivindicar y asentar el estilo, consiguiendo con ello el efecto contrario: se produjo un cambio convulso, que marcó la transición al Clasicismo. Hay un ejemplo clarísimo que lo ilustra: *El arte de la fuga*, del propio J. S. Bach, si bien es prudente guardarse de proponer esta obra como el punto de inflexión de un estilo a otro sin más matiz que la pura mención: no fue algo repentino ni aislado; obedecía más bien a un agotamiento del estilo.

Como ya hemos advertido en la introducción, en el caso de la música, la experiencia estética puede darse en uno y otro lado y, lejos de olvidar la perspectiva del

20 "Descansad en paz"

21 "Eternamente"

oyente, sería interesante incluir no ya la del creador, sino la muy interesante y exclusiva postura del intérprete.

Cuando uno se sienta frente al pabellón sonoro de un conjunto orquestal de Bach, se enfrenta a instrumentos de muy diverso timbre: violas da gamba, oboes *da caccia*, oboes *d'amore*, etc. Bach usa mucho el oboe en todas sus formas, por ser un instrumento de timbre y color penetrantes a la par que dulces. Los vientos, por lo general, recrean en Bach todo un universo de ambientes diversos, desde la profunda tristeza por la muerte de Cristo, hasta la más tierna manifestación de fraternidad. Actúan, pues, los vientos como instrumentos de recreación. La cuerda, sin embargo, se reserva el papel de elemento articulador: suele ser utilizada con el propósito de modelar el talante del texto. Todo lo cual, por cierto, puede contemplarse en la Pasión (término que, en adelante, designará el título de la obra).

El día que interpreté la Pasión por primera vez supuso para mí, qué duda cabe, un enriquecimiento. De haber conocido la obra por medio de su audición, tanto en una sala en directo como por algún tipo de reproducción discográfica, se desprende una

*recomprensión* que alumbrava nuevas vías. La experiencia estética se amplía, se recompone y se completa. Por ello considero importante exponer ambos modos de acercarse a la obra de arte que son, al mismo tiempo, dos modos distintos de experiencia estética personal.

### **La Pasión desde la perspectiva del oyente**

Conocí esta obra a una edad no muy temprana y no pasó mucho tiempo hasta que la interpreté. Siempre me he sentido embargado por la estética compositiva de Bach, por la atmósfera que crea su atrevido uso de la armonía (su estilo, en definitiva). La Pasión según san Juan es una obra "menor" si se la considera junto a su homónima, pero de distinto evangelio, Pasión según san Mateo, sin que ello, en modo alguno, influya –al menos, no ha de hacerlo– a la hora de juzgarla como acontecimiento estético. Su escucha se deja fácilmente llevar por el camino de la confusión, en el que algunos pasajes pueden recordar- e incluso citar- a la homónima de san Mateo. Nunca he sentido tal cosa, a lo cual quizá ayudara que la primera audición que le presté fue en una sala de conciertos perfectamente acondicionada y en una interpre-



tación soberbia. Walter Benjamin sostenía que una reproducción en CD (o DVD, añadiría hoy) jamás podría igualar a la escucha en vivo, porque aquélla carece del "aura" que caracteriza al directo, sin lo cual, la escucha está como alienada, como *desalmada*. Además, si el primer y mágico contacto con la obra de arte se produce de esta forma tan, digamos, natural, la valoración goza de mayor valía. Pongamos por caso la siguiente analogía: si un individuo contemplara la *Victoria de Samotracia* en las excelentes fotografías que cualquier fotógrafo experto le realizara, en modo alguno tendrían algo que ver con la contemplación instantánea, extática de la escultura como tal, en vivo. En el caso de la escultura, parece más claro y rotundo que la equiparación pasaría por herejía, puesto que tanto el espacio que la escultura ocupa, como la *irrepetibilidad*<sup>22</sup> del material que la posibilító, esclarecen el valor de verla en vivo y sin mediación. La música, sin embargo, como ha repetido Adorno hasta la saciedad, es un arte que se desarrolla en el tiempo y, como tal, podría pensarse, da lo mismo que dicho acontecimiento temporal se reproduzca en un lu-

gar donde los músicos interpretan en ese mismo momento lo que el compositor concibió; pero la experiencia estética depende en música de más factores. Uno de ellos es precisamente ése: la necesidad de un intérprete –o varios, naturalmente– para que la música acontezca como arte. En efecto, la música se escribe, pero sólo desde cierto periodo de la antigüedad y, en cualquier caso, la música escrita no es nada sin alguien que la interprete más otro alguien que la escuche. La comparación es algo similar a la de un escritor que necesita de alguien que lea sus escritos, aunque él mismo pueda sonsacar una experiencia estética leyendo él mismo su obra- espero, sin embargo, que el lector convenga en que se trataría de un sinsentido-. Mas en el caso del compositor se precisa un *médium* que haga posible la transmisión del sonido, sin lo cual, la obra de arte no acontece. Aquí vemos otro factor: la música tiene una doble naturaleza, una naturaleza escrita, a la que el tiempo le es ajena, y otra sonora, temporal. La primera, desde el ámbito de la estética, no tiene significación, aunque resulta igualmente indispensable para la posterior interpretación.

22 El barítono alemán Dietrich Fischer-Dieskau ha señalado en su libro "Hablan los sonidos, suenan las palabras" el destino trágico de la creación: "la tragedia de la idea creadora -dice Fischer-Dieskau- es que ha de quedar irrepetible, pero al mismo tiempo también incompleta".

Podríamos calificarla, pues, de *protomúsica* o *paramúsica* desde un ámbito rígidamente estético. A la segunda, en cambio, la consideraremos en su justa medida estético-temporal.

Todo esto lo comprendí después, ayudado de lecturas cuidadosamente recomendadas. En el momento, me limité a escuchar cómo penetraba en mí el magma sonoro que un compositor a quien tanta admiración profesaba por su ingente obra instrumental había compuesto apelando a la pasión de Cristo. No soy creyente, y más de una vez (y de dos, y de tres...) se ha cuestionado no ya sólo mi capacidad para entender una obra compuesta expresamente en tributo de alguien o algo a lo que no confío ni la más mínima creencia o sospecha, sino también mi habilidad o sincera capacidad para interpretarla como pudiera hacerlo un creyente acérrimo. A ello tengo que objetar varias cosas: en primer lugar, Bach era protestante, y quienes dirigieron en su momento cariñosas críticas hacia mi capacidad artística -que es de lo que, a fin de cuentas, se trataba- obviaban este monumental detalle y, estoy seguro, disentían en mucho con la Iglesia

Protestante. En segundo lugar, hay millones de intérpretes que no casan con la obra que interpretan, o con el compositor que tocan, o con el personaje que un cantante de ópera encarna y, pese a todo, el resultado es enteramente satisfactorio. Son actores o intérpretes puramente orgánicos, que se llama, y contribuyen al resultado artístico y/o estético tanto o más que uno que espiritualmente se adecue al papel o música que interpreta. En tercer lugar, como bien señala Savater, siguiendo, según creo, a Spinoza, "un ateo no tiene por qué carecer de sensibilidad religiosa ni de receptividad ante lo sagrado"<sup>23</sup>. Describe un "ateísmo religioso" que se exalta ante la presencia de lo sublime y lo sagrado, una relación asimétrica entre lo sagrado, que nos ignora, y nosotros, que no podemos ignorarlo; aquello que tiene suma importancia precisamente porque nosotros no la tenemos para ello. Además, el profesor Manuel Fraijó distingue entre creyente y religioso<sup>24</sup>. Creyente sería aquél que se adhiere a una confesión religiosa determinada y acepta sus enunciados, dogmas y prácticas: culto, ritos, símbolos, etc. El religioso es, por su parte,

23 Savater, F.: "Lo que no creo", AA.VV., *Días como problema en la cultura contemporánea*, Ega, Bilbao, 1989. Citado en Fraijó, M.: *Dios, el mal y otros ensayos*, Trotta, 2004.

24 Fraijó, M.: *A vueltas con la religión*, Verbo Divino, 1998.

quien tiene una especie de actitud de sobrecogimiento frente al universo o frente a la vida. Eso que comenta arriba Savater. Es decir, que para ser religioso no es preciso creen en ningún Dios, ya sea el cristiano, el musulmán, Buda, Ormuz o el que sea. Ese sentimiento exaltado frente a la Pasión lo definiría yo, pues, como religioso, y por eso, culturalmente hablando, me considero una persona religiosa y toda crítica hacia mi capacidad religiosa queda invalidada, evocando a Spinoza, por esa religiosidad cósmica, ese panteísmo místico religioso del que soy víctima cada vez que interpreto o escucho una obra de carácter sacro.

Por otro lado, confieso que soy de quienes escuchan puramente el sonido cuando tengo ocasión de acercarme a un concierto en directo. Soy timbrista, me deleito en la sonoridad, sin que tal conducta menoscabe mi aprecio por el contenido. No soy formalista, pero lo respeto y sé encontrar en ello el contenido, puesto que, al fin y al cabo, el formalismo es una reivindicación de la forma como contenido y, es en este sentido en el que Ortega defiende a Debussy, y yo, por

ejemplo, a Stravinski<sup>25</sup>. Pero estas son otras cuestiones. Así pues, al margen de todo prejuicio, paso a comentar las impresiones estéticas del oyente.

Hay que hacer notar el hecho de que hablo desde mi experiencia personal, que no es la de un oyente aficionado a la música, sino la de un músico que se dedica a ello en cuerpo y alma. Resulta inevitable, por tanto, hacerlo desde la subjetividad que, por otro lado, requiere el término "experiencia". Por lo demás, me referiré en este apartado a la primera vez que escuché, como digo, en directo, la Pasión, pero lo haré en tiempo presente para una mayor comodidad estilística y una mejor comprensión.

"Cuando escucho sonar el denso frotar de la cuerda, Bach casi me hace creer en Dios, algo que sólo me ha pasado con alguna que otra mujer. En medio del envoltorio, aparece el coro con las palabras "Herr, Herr"<sup>26</sup>, que de inmediato producen una sensible congoja e invitan a la imperturbabilidad de principio a fin de la obra. Mi pabellón auditivo recoge de la inmensidad todo cuanto puede, sin llegar

25 Cf. Millán, J., "Schönberg y Stravinski: en las cimas de la desesperación" en *Musicalia*, Consejería de Educación y Ciencia, Córdoba, 2007.

26 "¡Señor, Señor!"

a saturarse, y va acumulando, como un patinador sobre una pista de hielo, el remanente que la música deja en la memoria<sup>27</sup>. Gracias a este proceso soy capaz de discernir por qué esa furia del coro: Bach confiere al coro las aclamaciones al Salvador, no dejando ni una sola palabra sin dirigírsela ni un solo silencio que no apele a su Gracia.

Cuando el silencio irrumpe de nuevo- pero, a diferencia del preconcierto, se trata ahora de un silencio tocado, mistificado- ya sé cuál es mi lugar en la tierra en dos sentidos: el primero, el cosmológico, donde me sitúo más o menos a la altura de un boniato; el segundo, el histórico, que me tranquiliza al notar que estoy donde históricamente quiero estar allá por 199-..., en una primavera noche murciana. El Evangelista da comienzo a su prolongada intervención poniendo en antecedentes y contexto a los oyentes. [Reconozco que el tenor que lo interpretaba no era santo de mi devoción, lo cual dificultó un poco mi sumergimiento en el pantanal de acontecimientos a que la obra hace referencia. Hoy soy germanoparlante, pero entonces no lo era y aquello fue inconveniente; claro que entonces había aún en

mí cierto remanente cristianófilo que me permitió comprender de qué iba todo aquello. También hoy soy, en cambio, y por otro lado, ateo contumaz (y religioso, recuerden), cosa que no cambio ni por la piedra filosofal, pero mi madurez musical y la ventaja de hablar el alemán *compensa* cualquier óbice o vicisitud, en sentido absoluto]. En seguida, el coro actúa como pueblo (*Volk*) y me sorprende la versatilidad requerida para que en nada se parezca al grupo de cantantes que abrió el oratorio.

No mucho después de que el Evangelista se haya erigido como piedra angular de la obra, noto que se opera en el estilo de mi amado compositor un *horror vacui* nada molesto, aunque sí algo agobiante. Noto que no hay respiro, que ni un segundo nos será concedido -a mí, al menos- hasta que ocurra algo que dé un giro inesperado. Empiezo a arrepentirme de no haber tomado precauciones: la densidad del entramado exige plena atención y dedicación devota. Todo está tejido: el *historicus* narra con mejor declamación que timbre la escena paso a paso, y sus palabras se ensamblan perfectamente con los números del coro (pueblo, en unas ocasiones, referencia o vo-

27 Véase Jan LaRue, "Análisis del estilo musical", Coñellà del Llobreat, Idea Books, 2004.

cativo abstracto, en otras). Sólo hay lugar para el respiro justo antes del inicio de cada aria, y mejor que sea así, porque cada aria de la Pasión está compuesta con suma conciencia, con toda una hueste de artilugios *in caeli facendum*. Poco a poco, voy notando que la tonicidad general de la obra degenera, que está siendo depauperada por la profundidad de sí misma, hasta tal punto que el Evangelista parece comunicar *sub rosa* la muerte de Cristo.”

### **La Pasión desde la perspectiva del intérprete**

Naturalmente, para llevar a cabo una interpretación de la obra sobre la que versa este texto, hace falta más de una persona. Si bien, por comodidad, podríamos delimitar los esfuerzos bajo la figura del director, creo que la inmanencia de mi experiencia como cantante invita a no condenar la óptica a un solo punto. Procuraré combinar las perspectivas del director y el cantante solista.

Cuando un director se enfrenta a esta obra, suele tener en cuenta a otro compositor sin cuya ayuda no pudiéramos haber contado con la obra de Bach. Hablo de Felix Mendelssohn-Bartholdy, nacido en Hamburgo y muerto en Leipzig, cuyos despojos descansan

hoy en Berlín, en el barrio turco de Kreuzberg, en un hermoso camposanto como no se estila en nuestro país.

A través de Mendelssohn hemos conocido la ingente obra de J. S. Bach. Su exégesis reorganizó el jalón que Bach ostentaba en la jerarquía de los grandes compositores barrocos, hurtándole la plaza a Telemann. Con esto en mente, el intérprete se dispone a conducir a coro, orquesta y solistas hacia una *identificación* con el alma del compositor. Creo que, incluso, se pretende a menudo estar a su altura, como si venerar lo que alguien ha hecho en vida te colocara más cerca de él que de otra manera. De hecho, es una actitud muy común la brega por acaparar la autenticidad máxima cuando de interpretaciones históricas se trata: hay auténticas –y estúpidas– luchas por ver qué orquesta se aproxima más a lo que el compositor pedía como dispositivo orquestal, sin llegar, por supuesto, a aquello que denunciaba Stravinski en su *Poética musical*: dispositivos que rozan el millar en una interpretación de la *Pasión según san Mateo*, que en vida de Bach fue interpretada por- y compuesta para- treinta y cuatro músicos; y por si no fuera esto suficientemente circense, cuando se felicita a este tipo de intérpretes

se deshacen y abalanzan en la humildad desdiciéndose y apelando a la música con el cinismo de palabras como “la música, es la música, la música es lo grande”. Después de una respuesta así dan ganas de coger el pescuezo del intérprete y recordarle educadamente que él no es más que eso, un intérprete –aunque en las condiciones que estatuyó Benavente, como ya dijimos- y que su trabajo es interpretar y lo que se felicita es precisamente eso, la interpretación, que no tiene ningún tipo de vinculación profética con la obra, por mucho que se quiera.

Así, el director abre el papel e indica el inicio. La obra empieza a sonar, todo está en marcha. Ya nos ha dejado dicho Adorno que la música es un arte temporal, aunque ya lo supiéramos antes de que Adorno lo dejara claro, y por eso las relaciones que se establecen entre intérprete y oyente son tan, digamos, absolutas, instantáneas, relevantes. La piedra angular, en torno a la cual gravitan las energías de todo el conjunto, es el director. La univocidad se debe a él y, en el momento en que se interpreta, es él quien establece el vínculo

con el más allá, dicho vulgarmente. Yo he tenido el gusto de dirigir en algunas ocasiones y, aunque no concretamente la Pasión, me he hecho cargo de obras semejantes. Se trata de una sensación inigualable: bajo un mínimo movimiento articular se alista un dechado de voluntades virtuosas que promueven el acercamiento omnidireccional al compositor perseguido por la interpretación. Nada intercepta el hermanamiento de las voluntades, y la ceremonia se celebra en el esperado marco de obediencia y recta devoción.

Yo, como barítono solista, he cantado las dos arias destinadas al bajo en esta obra. La primera de ellas, “Eilt, ihr angefocht’nen Seelen”<sup>28</sup>, arranca de las profundidades y muestra un carácter crítico en la prescripción que hace la voz. Con la prerrogativa dada, me incliné por hacer de esta aria un momento obcecadamente sombrío en el transcurso de la obra. A ello ayudó el coro, que interviene sucintamente inquiriendo “¿a dónde?” a la voz que habla que, a su vez, refiere el lugar donde habrán de darse cita las almas antaño enterradas: el Gólgota.

---

28 “Apresuraos, vosotras, almas acongojadas”

La segunda, "Mein teurer Heiland"<sup>29</sup>, también acompañada por el coro, acontece en un momento especialmente querido y delicado: Jesucristo ha muerto, ha inclinado la cabeza justo después de pronunciar la emotiva sentencia "Es ist vollbracht"<sup>30</sup>, y la voz del bajo se dispone a la reflexión abstracta, de la que yo, en su momento, hice una interpretación con un timbre claro, luminoso, lo más brillante de que fui capaz. La reflexión es, en cualquier caso, interrogativa: el ente que reflexiona, que, a poco que se piense bien, pudiera ser la humanidad entera (lo cual significa que Bach concentra en una sola aria el universo, como si quedara reducido a una *cáscara de nuez*, parafraseando a Hamlet, príncipe de Dinamarca), se pregunta acerca de su libertad, su cometido, su vida. Creo que no resulto parcial si digo que, junto con el aria que la precede ("Es ist vollbracht"), ésta acoge el momento más importante de toda la obra. Los temas alcanzan aquí su punto álgido, sin menoscabo de la profundidad que todo lo que suena tras este instante supone.

Quizá parezca una tontería o una *boutade* decir que, una vez interpretadas las dos arias, mi trabajo no ha concluido, sino que se vuelve imprescindible. Paso a ser oyente al tiempo que participo de la interpretación, lo cual es situarse en un nivel intermedio entre la experiencia del oyente y la del intérprete. Explico por qué. Como hemos señalado más arriba, Adorno ha hecho notar como ningún otro que el tiempo distingue a la música como arte, del mismo modo en que el ritmo, por ejemplo, permite discernir inequívocamente una melodía de otra<sup>31</sup>. La experiencia estética, por extensión, no es sino temporal, y todas las implicaciones se reducen al tiempo como parámetro. Como intérprete, uno pertenece a la perspectiva interpretativa sin más remedio, y en principio no se entremezcla con ninguna otra dimensión estética. Sin embargo, en mi caso, como en el de muchos otros, pude entonces combinar en el tiempo la cara y la cruz de la experiencia estética, pude desdoblarme en dos actitudes que coparticipan en el instante en que se desarrolla la obra. Esta posi-

29 "Mi amado Salvador"

30 "Todo se ha consumado"

31 Véase: Ernst T., *La melodía*, Idea Books, Barcelona, 1999.

bilidad aumenta el goce y ubica al intérprete en una atalaya desde la que la comprensión de la obra se multiplica merced a la amplitud de miras que proporciona el rincón de experiencia auditiva en la que puede verse envuelto un solista como yo. Así sucedió, en efecto, aunque lo cito más por la exclusividad del caso que por el privilegio que supone, ya que, *sensu stricto*, todo intérprete participa como oyente de lo que interpreta, pero me inclino por pensar que no del mismo modo: el cantante solista, en la Pasión, puede desarrollar las dos actitudes –oyente e intérprete– en el lapso de tiempo que transcurre desde que empieza la obra hasta que concluye, y lo hace sin simultaneidad, lo que le permite situarse pausada y *objetivamente* en uno y otro plano. Cuando esto ocurre, como digo, de forma objetiva y en el tiempo que cubre la totalidad de la obra, podemos hablar de una experiencia estética *mixta*, puesto que la cercanía de las dos actitudes en el tiempo que correspondería a una sola, sin ser simultánea, proporciona las dos impresiones de las que hemos hablado. Se acumulan en la memoria e incluso antes de que la obra alcance su final, ya se en

encuentran coexistiendo en la memoria<sup>32</sup>.

Ni aislacionistas ni contextualistas tienen nada que objetar a este tipo de experiencia. Todo tiene cabida en este punto de vista: sufro la obra de principio a fin, interpreto mis instantes con devoción y aguardo paciente a que el director vaya desbrozando el camino del texto. Todo lo que sentí cuando escuché la Pasión por primera vez- así como las sucesivas- está en mi alma cuando canto Bach. Todo lo que quiero aportar me atraviesa al salir de mí, y con furia sale mi voz como si de mortal templo manara. Pronto el ir y venir de sonido en el escenario embruja mi espíritu; entretanto la visión de estar envuelto en el entramado orquestal embriaga la capacidad de abstracción, imposibilita ausentarse en cuerpo o alma siquiera, al tiempo que arroja la congoja ante lo sublime del espectáculo, también en el sentido *kantiano*.

---

32 Ver nota 11.



## Apéndice

Aunque no hayamos profundizado en demasía, lo narrado es siempre reflejo de lo que sucedió en sentido absoluto. Al referirnos a experiencias pasadas en el tiempo, estéticamente se pierde cierto interés, si bien remoto, por tratarse de momentos incommunicables en cuanto al vector temporal, tan crucial en todo acontecimiento musical. Éstas sólo ostentan el privilegio de recordar lejanas vivencias, pero de algún modo mudables y caducas por la imposibilidad de transportarse al tiempo en que se desarrollaron y, como es evidente, de suplantar al protagonista. Sí, un oyente siempre puede gozar de una audición

sin el menor menoscabo, como no sea el de carecer de una audición en directo, según la lección de Benjamin. Pero aquello que he narrado, forma parte ya del pasado y no puede rescatarse. No queda, por último, sino soñar con la posibilidad de adentrarse *ad infinitum* en la siempre excitante experiencia de escuchar música, con la siempre sana pretensión de lograr el máximo, como en el caso de la experiencia estética *mixta* que he bosquejado. Sin embargo, eso sólo es posible cuando se participa activamente en la interpretación de la obra, cosa que no siempre es posible, claro. Cuando lo es, no lo cambio por nada; ya digo, ni por la piedra filosofal.