

## *La Passió segons Sant Mateu*, de J. S. Bach

Hans Heinrich Eggebrecht (†1999)

Freiburg Universität

**Resumen.** La Pasi3n segun San Mateo, *de J. S. Bach*

El profesor H. H. Eggebrecht nos ofrece una profunda interpretaci3n de la complejidad de la *Matthäuspasion* de J. S. Bach, basada en un triple an3lisis musical, teol3gico y art3stico de la obra. Los puntos esenciales de su reflexi3n se fundamentan en la cualidad est3tica de la obra, su poder de abstracci3n, la consideraci3n del objeto-Pasi3n como centro de la fe cristiana, y el distanciamiento en la interpretaci3n art3stica. Como elementos de fuerza anal3tica, resalta la funci3n de los 12 corales a 4 voces, el complejo recitativo-aria, el papel de los *ariosi*, el sentido de los poemas de Picander, la investigaci3n sobre el pietismo y la teolog3a de su tiempo, y el poder del esteticismo como v3a recuperadora. En el transcurso del texto aporta numerosos ejemplos de la partitura bachiana, que resultan imprescindibles para la comprensi3n de su erudito y penetrante razonamiento.

**Palabras clave:** M3sica y teolog3a, ret3rica y est3tica del barroco, esteticismo y abstracci3n.

**R3sum3.** La Passion selon Saint Matthieu, *de J. S. Bach*

Le professeur H. H. Eggebrecht nous offre une profonde interpr3tation de la complexit3 de la *Matthäuspasion* de J. S. Bach, bas3e sur une triple analyse musicale, th3ologique et artistique de l'oeuvre. Les points essentiels de sa r3flexion sont fond3s sur la qualit3 esth3tique de l'oeuvre, son pouvoir d'abstracci3n, la consid3ration de l'objet-Passion comme centre de la foi chr3tienne, en se distanciant de l'interpr3tation artistique. Comme 3l3ments de force analytique, il souligne la fonction des 12 chorales 3 4 voix, le complexe r3citatif-aria, le r3le des *ariosi*, le sens des po3mes de Picander, la recherche sur le pi3tisme et la th3ologie de son temps et le pouvoir de l'esth3tisme en tant que voie de r3cup3ration. Tout au long du texte, il apporte de nombreux exemples de la partition de J. S. Bach, qui sont indispensables pour la compr3hension de son raisonnement 3rudite et p3n3trant.

**Mots cl3:** Musique et th3ologie, rh3torique et esth3tique du baroque, esth3tisme et abstraction.

**Abstract.** The St. Matthew Passion, *by J.S. Bach*

Professor H. H. Eggebrecht presents us with a profound interpretation of the complexity of J. S. Bach's *Matthäuspasion*, based on a musical, theological and artistic analysis of the

piece. The main focus points of his argument are based on the aesthetic quality of the work, its power of abstraction, consideration of the object-Passion as the core of the Christian faith, and the distance in artistic interpretation. To support the analysis are the 12 four-voiced choruses, the complex aria-recitative, the role of the *ariosi*, the meaning of Picander's poems, research into pietism and theology of his time, and the power of aestheticism as a means of recovery. Throughout the text numerous examples of the Bach score appear, which are essential to understand his erudite and astute way of thinking.

**Key words:** Music and theology, baroque rhetoric and aesthetic, aestheticism and abstraction.

**Zusammenfassung.** Die Matthäus-Passion, von J. S. Bach

Professor H. H. Eggebrecht bietet uns eine tiefgreifende Interpretation der Komplexität der *Matthäuspassion* von J. S. Bach, die auf einer dreifachen musikalischen, theologischen und künstlerischen Analyse des Werks basiert. Die wichtigsten Punkte seiner Überlegungen stützen auf die ästhetische Qualität des Werkes, seine Abstraktionskraft, die Berücksichtigung der Objekt-Passion als Mittelpunkt des christlichen Glaubens und die Distanzierung in der künstlerischen Interpretation. Als Elemente analytischer Stärke stechen die Funktion der 12 Choräle mit 4 Stimmen, die Verbindung Rezitativ-Arie, die Rolle der *Ariosi*, der Sinn der Gedichte von Picander, die Untersuchung des Pietismus und der Theologie seiner Zeit und die Macht des Ästhetizismus als Weg der Zurückgewinnung hervor. Im Verlauf des Textes gibt es unzählige Beispiele der Partitur Bachs, die für das Verständnis für den Gelehrten und seine tiefgehenden Überlegungen unentbehrlich sind.

**Schlüsselwörter:** Musik und Theologie, Rhetorik und Ästhetik des Barocks, Ästhetizismus und Abstraktion.

*A Barcelona*

Aquest article és el resultat de la transcripció de la conferència que el professor H. H. Eggebrecht (Dresden, 5-1-1919; Freiburg, 30-8-1999) donà a Barcelona, en el si del X Seminari Internacional *El Barroc Musical Hispànic*, celebrat el juliol de 1994. La referència als diversos passatges musicals de l'obra correspon a l'edició de la *Matthäus-Passion* BWV 244, publicada per l'editorial Bärenreiter, al volum 5 de la *Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, 1972, 4a edició, 1998. La traducció de l'alemany ha estat feta per Maria Dolors Millet, bibliotecària de l'Institut de Musicologia «Josep Ricart i Matas».

La publicació de la conferència esdevé un homenatge a la seva memòria i un afectuós record en el desè aniversari del seu traspàs.

## I

La *Passió segons sant Mateu* és l'obra més extensa de Bach pel que fa a la durada i la més rica pel que fa al repartiment. Ja podem imaginar-nos que per a Bach fou l'obra principal de la seva creació musical religiosa. El 1829, la *Passió segons sant Mateu* constituí la redescoberta de Bach dins l'àmbit de la música religiosa vocal. Des d'aleshores esdevingué l'obra de Bach més interpretada.

A Espanya, la *Passió segons sant Mateu* fou estrenada per primera vegada el 27 de febrer de 1921, i aquest fet s'esdevingué a Barcelona, a l'Orfeó Català. Albert Schweitzer col·laborà en l'audició i n'informa de la manera següent: «Des de les sis del matí, centenars de persones feien cua davant les taquilles de l'Orfeó. La interpretació de la *Passió* —donada en llengua catalana, amb gairebé tres-cents cantaires i noranta instrumentistes—, és una de les millors que jo he sentit... la impressió produïda en els oients... fou imponent. Gairebé mai no havia viscut com aquí l'efecte elemental de la música bachiana. D'ara endavant —escriu Schweitzer— la *Passió segons sant Mateu* s'haurà de representar cada any a Barcelona, el diumenge abans de Rams.»

Avui, les audicions de la *Passió segons sant Mateu* són incomptables arreu. La *Passió* ha esdevingut, doncs, música vocal religiosa. En què es basa aquesta conclusió? Com s'explica? En quins fets i quines qualitats objectives de l'obra recolza la inesgotable força del seu efecte?

Aquesta és la meua pregunta. I miro de contestar-la mentre destrio analíticament l'efecte de la *Passió segons sant Mateu* pels seus fets, estrats i aspectes, és a dir, pas per pas, per tornar-los a unir en la totalitat de l'obra.

El primer factor de la força de la *Passió segons sant Mateu*, el factor que tot ho domina i decideix, és la qualitat estètica, la qualitat sensitiva de l'art compositiu de Bach. L'«en si mateix» musical bachian és pensat i té validesa per a totes les obres de Bach; és l'abstracte poder compositiu del Bach abstracte, que és, en el nostre cas, independent de la tradició, Passió, Mateu, teologia, interpretació del text, doble cor, dramaturgia, forma. Tot això i encara més es troba, en cada moment, repartit dins l'àmbit de la *Passió* de Bach, i per això l'abstracte musical «en si mateix» del poder compositiu no és cap mesura aïlladora real. Però sense aquesta mesura, que és la base i el fonament de la música bachiana, seria tot diferent: tradició, Passió, Mateu, teologia, interpretació del text, etc. La bellesa sensitiva de la invenció melòdica, la insuperabilitat de la riquesa harmònica, la innegabilitat de la concepció formal, la profunditat del pensament musical són conceptes per a l'«en si mateix» musical del poder compositiu. En una paraula: l'exceptional riquesa en una sensitiva i significativa informació.

\*Ària: *Buß und Reu*, n. 6, p. 39, compassos 1-12

A la *Passió segons sant Mateu*, el poder compositiu de Bach, la qualitat de l'«en si mateix» musical, fou en certa mesura afavorit i facilitat. I no està fora de lloc pensar que Bach mateix va veure en aquesta *Passió* la seva principal obra religiosa. Exteriorment, en parla l'extensió i la magnificència dels mitjans, sobretot la doble coralitat, amb dos cors i dues orquestres. I pel que fa a la funció —la finalitat de la «Passió musicada»—, cal remarcar aquí que la música de la *Passió*, que des del 1721 tenia lloc cada Divendres Sant a Leipzig, a les esglésies de Sant Tomàs i Sant Nicolau alternativament, no va ser cap culte en el sentit propi, sinó un concert d'església dins del marc de la litúrgia i la prèdica, i que com a tal fou l'esdeveniment anual central de la música religiosa a Leipzig.

Aquí, per tant, Bach es va sentir provocat en gran manera per la seva condició de *Kantoreicomponist* [compositor de capella], sobretot el 1720, quan ell s'identificava encara com un pietós *Kantor*.

En comparació amb la *Passió segons sant Joan*, l'acreixement de les obligacions compositives i la qualitat de l'«en si mateix» musical s'evidencia per les raons següents: per compondre la *Passió segons sant Joan*, Bach només tenia escassament un any de temps, després que, el juny de 1723, ocupés el seu càrrec de Leipzig, i la *Passió segons sant Joan* fou interpretada aproximadament l'abril de l'any següent a l'església de Sant Nicolau. Acceptem com a data possible de la primera audició de la *Passió segons sant Mateu* l'11 d'abril de 1727 (no s'esdevingué, però, en aquesta data). D'aquesta manera Bach tindria quatre anys de temps per compondre-la, durant els quals comptava a més amb l'experiència de compondre setmanalment una cantata. S'hi afegeix —de la qual cosa més endavant encara parlarem— que l'evangeli segons sant Mateu, comparat amb l'evangeli segons sant Joan, no és res més, de diferent manera, que una creixent exigència compositiva.

Per això he parlat abans que res del primer factor, el factor base de la força de la *Passió segons sant Mateu* de Bach: la qualitat estètica de la força compositiva de Bach, principalment aquella que en la *Passió segons sant Mateu* fou fomentada i en certa manera afavorida.

El segon factor que cal assenyalar de l'efecte excepcional de la *Passió segons sant Mateu* de Bach és l'objecte-Passió. I això és totalment senzill de dir: la Passió de Crist és al centre de la fe cristiana. Déu ofereix el seu fill per a la redempció dels homes.

Un tercer factor o, més ben dit, un tercer aspecte —del qual hem parlat també al començament— és l'acceptació de la Passió de Crist en la música. Això no és en si mateix gens dubtós i és, tanmateix, un problema. L'oferta musical de la Passió de Crist no és gens dubtosa i no és cap problema mentre es fonamenti en les tradicions, que començaren amb els corals de Passió de l'edat mitjana i mentre la música sigui considerada des del punt de vista cristià, agustinà i luterà com un *donum Dei*, destinat a la *laudatio* i *cognitio Dei*, i mentre avui ens sembli que, des de la distància històrica, cal omplir en certa mesura l'«en si mateix» històrico-compositiu de la música bachiana, aquell destí de la música vingut de l'edat mitjana. (No sabem com els oients de l'època de Bach acolliren les seves passions, considerades llavors música nova; no coneixem ni un sol document sobre la recepció a Leipzig d'una audició de les passions de Bach; probablement no n'hi ha cap. Els primers documents de recepció comencen amb les noves audicions de la *Passió segons sant Mateu* el 1829).

I, a més, hi ha l'acceptació —no sense dificultats— de la història de la passió i mort de Jesucrist en la música. Vull mirar de centrar el problema en tota la seva profunditat, perquè això ens ajudarà potser a la comprensió de la força de la *Passió segons sant Mateu* de Bach. L'acceptació de la Passió en la música, sobretot en la música a diverses veus del segle XVIII, és una acceptació —tal com hom començà a dir, a l'època de Bach, en l'àmbit de l'estètica filosòfica— d'«el bell art», de la bellesa de l'art. La musicalització de la història de les pas-

sions significa una bellesa, un esteticisme i, per tant, un distanciament, és a dir, una evolució. Això correspon principalment a la meua concepció de l'art: esteticisme significa tendencialment evolució. Les passions de Bach tampoc no són lliures d'aquesta consideració. Però l'oratori de la Passió, en la qual el text bíblic que serveix de base és ampliat amb corals i poemes lliures, i sobretot les passions de Bach, darrers testimonis de l'art oratori de les passions, contraresten aquest desenvolupament. La noció que assenyalava el principi d'aquesta oposició i que d'ara endavant sempre trobarem i ens ocuparà es diu representació. Bellesa, esteticisme, evolució: la distància, que té inevitablement com a conseqüència la musicalització artificial de la Passió, en la *Passió segons sant Mateu* de Bach és penetrant i està per damunt de tota forma a través de multiplicitat de mitjans de la representació, en el sentit de la immediata participació en els esdeveniments de la Passió, el cessament de la distància, la conservació de la forma antiga del recitatiu del relat de l'evangelista.

A aquesta representació de la història a través de la musicalització de Bach li surt a l'encontre —com un altre factor de la força de la seva Passió— la tradició de l'evangeli de la Passió, principalment l'evangeli segons sant Mateu. Mateu no solament ofereix el relat més detallat de la Passió —és gairebé el doble que el relat de Joan: 159 versets davant de 82—, sinó que Mateu acriu el que en tots quatre relats de la Passió constitueix el moment més dramàtic i pronunciat del relat. La paraula «dramàtic», que no serà escoltada de bona gana per la divulgada investigació teològica actual sobre Bach, crec jo que —tal com ha quedat palès en el decurs de les meves conferències— esdevindrà prou clara. Serà un important mitjà de la representació que ara ja és un model del relat evangèlic a través de les seqüències, les paraules riques i directes i els diàlegs amb la gent; el punt culminant de la successió dels fets i a través dels moments d'esperança en una solució del conflicte davant del desenllaç: *Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen —und zog sein Schwert aus und schlug... — und fanden keins (cap fals testimoni) —Habe nichts zu schaffen mit diesem Gerechten— Was hat er übel getan?*

Encara recordo que quan jo era nen, cada Divendres Sant a la tarda, escoltava per ràdio a casa dels meus pares la *Passió segons sant Mateu*, i cada vegada esperava i temia que hi pogués haver un canvi vers el bé. Aquesta esperança no era cristiana. Al començament de l'evangeli de la Passió, Jesús ja diu als seus deixebles: «El Fill de l'home serà lliurat, per tal de ser crucificat.» L'evangeli de Mateu, però, situa aquest dubte pueril i aquesta esperança ben a prop, en el sentit d'un dramatismes, és a dir, una tensió de la compassió psíquica, una representació.

Considerem l'evangelista com un darrer —cinquè— factor de la força de la *Passió segons sant Mateu*. El relat bíblic de la Passió no és musical en l'oratori de Passió, com tampoc no ho és en la *Passió segons sant Mateu* de Bach; sinó que és una imatge de la part més important. A l'època de Bach, en el restablert i després majestuós oratori de la Passió, el text bíblic —com a senyal més important de l'oratori de la Passió— fou substituït per poesia rimada. El relat de la Passió en versió luterana concedeix a la Passió musicada, dins del seu caràcter artístic, la realitat de la paraula original de Déu, de manera que tot art es troba en

aquesta esfera real, s'hi refereix i per ell podrà ser acomplert. No crec —en efecte, aquest només es desenvolupa a partir de l'actitud general de Bach— que Bach s'hagués associat mai al canvi modern de la seva època de poetitzar el text bíblic. En els darrers retocs i en la còpia en net de la partitura de la seva *Passió segons sant Mateu* del 1736, Bach va fer ressaltar amb lletra vermella les parts solistes del text bíblic. Per què?

Aquí anem a parar per primera vegada a una de les moltes sorpreses de la *Passió segons sant Mateu* de Bach, per a la qual Bach mateix no ens ha donat cap explicació, sinó la que podem respondre amb preguntes des del punt de vista interpretatiu. En el decurs de la meua conferència, em referiré novament en aquestes sorpreses, en aquestes preguntes. Quant a aquestes, a la bibliografia bachiana sorgeixen sempre diverses respostes. Jo miraré de donar les meves al més objectivament possible, tan reals com pugui. La interpretació, però, subsisteix sempre. A propòsit del color vermell, hom pensava, per exemple, en la sang de Crist o que, en el simbolisme cristià dels colors, el vermell significava el martiri però també la reialesa celestial. Volia Bach, tanmateix, ressaltar gràficament els recitatius solistes de l'evangeli només per raons de direcció? O potser —ho interpreto com una pregunta— volia dir gràficament que per a ell el relat bíblic de la Passió, la realitat de la paraula original de Déu era l'essencial, de manera que —com jo deia— tot art es troba en aquesta esfera real, que s'hi refereix i a partir d'ell pot ser penetrat?

Els recitatius *secco* de l'evangelista són acompanyats pels acords del continu en el llenguatge del text cantat del relat de la Passió, excepte les paraules directes. En Bach el parlar musical de l'evangelista és sempre, al mateix temps, com una profunda exposició del text a través de la declamació melòdica, tonalitat, modulació, harmonia, imatges figuratives i a través d'airosos passatges. Aquesta presentació en forma de recitatiu del text s'esdevé en àmbits diversos.

\*Recitatiu: *Da Jesus diese Rede vollendet Hatte*, n. 2, p. 31

Hi ha finalment el to simple del relat, per exemple en el primer recitatiu: *Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern*: Sol M, to simple del relat, però no neutre. Neutre aquí no és res. El to del relat és *secco*, oposat als recitatius següents de Jesús amb acompanyament de corda, i el Sol M és, en el pla de l'expressió, un pla vers l'oposició del Si m (*dass er gekreuziget werde*). I la declamació en el to del relat es troba en part allunyada del parlar normal de tota la interpretació: *Da Jesus* (aquí les paraules són d'ell i també les següents) *gesprochen hatte* —és a dir, com un predicador en el temple; això ha succeït veritablement i ara ja ha passat—, *zu seinen Jüngern* (sí, són els seus deixebles).

\*Recitatiu: *Da Jesus diese Rede vollendet Hatte*, n. 2, p. 31, compasos 1-3

És bo de llegir els recitatius a la partitura de la *Passió segons sant Mateu*, fent una ullada a les notes i de preguntar-se incessantment què diu Bach mitjançant la tonalitat dels recitatius del relat de la Passió. Bach ja és en aquest sentit un inter-

pret de la paraula; és ell qui ens parla. No fa gaire temps, quan jo estava ocupat en la *Passió segons sant Joan*, vaig preguntar a un teòleg com era això: els quatre relats de la Passió difereixen l'un de l'altre; per exemple, Joan insisteix en el Crist reial i Mateu, en el Crist sofrint. I ambdós són paraula de Déu; però, què és, doncs, paraula de Déu si tots dos difereixen l'un de l'altre? I el teòleg em digué: nosaltres tenim la paraula de Déu solament a través de la paraula dels homes, que sempre és interpretació. I penso que Bach també és un evangelista, no en el sentit emfàtic d'un «cinquè evangelista», sinó assenyadament, en el sentit d'un intèrpret de la paraula, un de molts, incomputables. Però pel que fa a Bach, val la pena d'examinar especialment les seves interpretacions.

Com un treball més ampli dels recitatius *secco* de l'evangelista i dels recitatius en general, trobem aquí —al costat de la declamació i de la interpretació del sentit del text— les imatges musicals, per exemple en les paraules com *hinauf* o *hinabgeben* [pujar o baixar], *ausgießen* [vessar, buidar], *knien* [agenollar-se], *sich setzen* [asseure's], *niederfallen* [caure]. Sempre que en el text apareix una imatge, té lloc la imatge musical. Això també és un mitjà de la representació: per a nosaltres un esdeveniment serà, en certa manera, com un esdeveniment present, aquí i ara. La imatge musical és tradicional. Moltes, en Bach i especialment en la seva *Passió segons sant Mateu*, recolzen en tradicions, les quals, quan en Bach s'uneixen, són novament examinades a fons i augmentades en el seu estatus. La decisió en aquest unir-se, examinar i augmentar les tradicions és la seva entrada en el que jo he assenyalat pel que fa a la qualitat estètica de l'«en si mateix» musical com a primer factor, el fonament de la força de la *Passió segons sant Mateu*.

Un altre resultat dels recitatius *secco* de l'evangelista seria la seva participació personal i íntima com a informador dels esdeveniments. Aquesta participació ja es troba quan declama el text en la interpretació. Principalment augmenta, però, en les parts doloroses, per exemple, en les paraules *und Jesus fing an zu trauern und zu zagen* [»Jesús començà a contristar-se i afligir-se«], i en el relat de l'evangelista troba la més alta expressió en les paraules de Pere, segons les quals havia negat Jesús tres vegades: *und ging hinaus und weinete bitterlich* [«i sortí a fora i plorà amargament»].

\*Recitat: *Da hub er an... Und ging hinaus und weinete bitterlich*, n. 38c, p. 178, cc. 30-33

*Und weinete bitterlich*, és a dir, un testimoniatge central de la Passió —a la *Passió segons sant Joan* encara és més colpidor—, quan deixa veure, com si fos un esdeveniment, el fracàs de l'home en el seguiment a Jesús i el coneixement del dubte i el penediment, tal com després revesteix, a propòsit dels cristians, l'ària següent: *Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen* [Pietat, Senyor...], i com el coral final de la comunitat reflecteix: *Bin ich gleich von dir gewichen... Ich verleugne nicht die Schuld, aber deine Gnad' und Huld ist viel größer als die Sünde, die stets in mir befinde*. Mentre l'evangelista declama *und weinete bitterlich* surt totalment del seu paper d'informador: en el melisma i

en la modulació a Fa # m plora ell mateix. I a la vegada fa saber la causa del seu plorar: la negació, l'extraviament, el delictes, el pecat. Hi dóna —ara parlo en terminologia barroca— els *intervalla falsa*, els que com a tals difereixen de l'ordre regular diatònic, la quinta disminuïda —*quinta deficiens*—, Fa # - Si # i la sèptima disminuïda —*septima deficiens*—, com també en els dos acords de sèptima disminuïda del continu.

\*Recitat: *Da hub er an... Da dachte Petrus... und weinete bitterlich*, n. 38c, p. 178, cc. 22-33

Com un altre —sisè— factor de la força de la *Passió segons sant Mateu* de Bach, em refereixo a la distribució del relat de la Passió en personatges que parlen: persones soles (soliloquis) i grups de gent (les *turbæ*). També aquest fet constitueix, sens dubte, un moment dramàtic: el repartiment dels papers, l'execució, un moment viscut, l'actualització. Tot el llenguatge directe del relat serà interpretat des d'aquí i ara per homes actius; és a dir, serà un moment de la representació. També aquest repartiment del llenguatge directe en soliloquis i *turbæ* és una antiga tradició en la música de Passió. Però això no es refereix al seu moment actual. I de nou recordo a propòsit que, cada vegada que diem aquí «tradició», pensem en allò que ha estat dit, mentre que en Bach les tradicions s'uneixen, són pensades novament per ell i apareixen augmentades vers un nou estatus i, a la vegada, són incloses en la qualitat estètica del musical «en si mateix» de la seva obra compositiva.

Les paraules de Jesús són especialment excel·lents, excel·lents no solament per la veu baixa, baixa com el fonament, sinó també per l'acompanyament de la corda a quatre veus. L'acompanyament de la corda significa —diguem-ho en primer lloc— un senyal sensible dels recitatius de Jesús, de la mateixa manera que la tinta vermella pot ser entesa com un senyal visual de tot el relat de la Passió. A més, l'acompanyament de la corda afavoreix un acreixement de la interpretació musical de les paraules de Jesús.

\*Recitat: *Da hub er an...*, n. 38c, p. 178, cc. 22-33

Fixem-nos novament en el primer recitatiu de la Passió. Veiem que l'acompanyament de la corda està lligat aquí a les tonalitats dels acords del continu. Quant al text, la declamació que ofereix i la representació sensible, aquí val, en principi, el mateix que per als recitatius de l'evangelista. I així com l'evangelista, en la pròpia consternació, deixa ocasionalment el to del relat, per exemple, en l'escena de Pere amb els mots *und weinete bitterlich*, així mateix Jesús trenca el to del recitatiu amb paraules centrals, aquí amb les paraules *daß er gekreuziget werde* [que sigui crucificat]. La paraula *gekreuziget* és ressaltada amb un melisma. A més, la frase musical modula de Sol M a Si m. I Jesús també diu en la tonalitat de Bach allò que aquest *gekreuziget werde* significa. És dur per a ell i es basa en els pecats dels homes. La duresa i el pecar es troben primerament en l'acord de sèptima disminuïda amb els seus tres *intervalla falsa*; en



segon lloc en el salt dur, el *saltus duriusculus* de la *quinta superflua* Si - Re #; en tercer lloc en les *quintae deficientes* Re # - La i Sol - Do #. Mentrestant sona en el baix el *passus duriusculus* Re # - Mi - Mi # - Fa #: una separació de l'ordre diatònic, que per a Bach és una imatge de la separació de l'ordre de Déu en la noció del pecat. El pecat dels homes que Crist pren damunt seu és la causa de la crucifixió. És d'aquesta manera concreta que la música de Bach pot parlar quan tradueix una paraula en música.

\*Recitat: *Da hub er an...*, n. 38c, p. 178, cc. 22-33

I encara cal preguntar-se per què posà Bach a les paraules de Jesús un acompanyament de corda. Quant a això —ja ho hem dit—, per tal de distingir-lo principalment d'un altre llenguatge i també per donar-li una aurèola; però hom diu que és més aviat per assenyalar-lo, comparat amb altres personatges, com a fill de Déu. Això esdevé evident en l'únic lloc de la Passió, en què l'acompanyament de corda calla: en les darreres paraules de Jesús, el seu crit punyent *Eli, Eli, lama asabthani!*

\*Recitat: *Und von der sechsten... Eli, Eli, lama asabthani?*, n. 61a, p. 252, cc. 1-12

En aquest crit, a l'hora novena de les tenebres, la relació Déu-Fill ja no existeix, diu la música de Bach, en la qual l'acompanyament de corda calla, és a dir, que en aquest moment, en què Jesús mor, Déu esdevé home (com al més sovint es pot llegir en aquest lloc), o sigui, tal com jo crec, que Déu en aquest moment ha abandonat, de fet, el seu fill com a fill. Jesús, en el moment de la mort, ha esdevingut només home; en aquest moment de la seva mort en què pren damunt seu els pecats de tots els altres homes. D'aquí ve —em sembla— la importància del coral final de l'escena de la mort: *Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir* [«Si un dia he de partir, no et separis de mi], a l'igual que tu t'has separat de Jesús. Potser això teològicament és fals. Però en Bach això s'esdevé aquí i en tot lloc, no amb una exactitud teològica (que d'una manera clara no hi és), sinó en el desconcert.

\*Recitat: *Und vonder sechsten... und um die neunte Stunde*, n. 61a, p. 252, cc. 5-9

En relació amb els passatges de les *turbæ* de la *Passió segons sant Mateu*, les paraules, els clams i els crits de la multitud, la pregunta pot ser formulada i contestada: per què Bach compongué la *Passió segons sant Mateu* a doble cor?; amb dos cors i dues orquestres no és tradició de les passions. La policoralitat és una invenció i particularitat de la música barroca per al so sumptuós que l'espai suposa, sobretot en el cant dels salms. La Passió, amb tot, no exigeix una magnificència sonora, i el conjunt vocal i instrumental a dos cors no era possible a l'església de Sant Tomàs de Leipzig degut al lloc. Pel que sabem, Bach abans de la seva *Passió segons sant Mateu* no va utilitzar el doble cor; les relatives poques obres o moviments a doble cor de Bach pertanyen a èpoques posteriors. Tam-

poc no crec que el *libretto* de la Passió en forma de diàleg de Picander hagués incitat Bach a la doble coralitat; sobre això encara en parlarem. Al començament, jo ja havia assenyalat la situació especial de la *Passió segons sant Mateu* en la creació de Bach: tot ho palesa, ja que també per a ell fou la principal obra vocal de la seva música de *Kantor*. I això aclareix la decisió envers la sumptuosa doble coralitat vocal i instrumental, una decisió no pas en la direcció de la magnificència festiva del so, sinó novament una decisió vers la dramatització, que aquí també anomenem representació.

A la *Passió segons sant Mateu*, la dramatització, la representació per mitjà de la doble coralitat, afecta sobretot el punt essencial: el relat de la Passió; i aquí les *turbæ*, la paraula, els clams i crits de la gent, les multituds i gernacions són els actors principals, els impulsors de l'afer. Bach va donar una doble coralitat als moviments de les *turbæ* de maneres molt diverses, molt diferenciades, condicionades per la situació. Pren part en el joc: sensualitza els esdeveniments amb els seus mitjans. A vegades trobem la respiració breu en l'alternança agitada dels dos cors, que a la fi del seu parlar o clam es retroben unànimement (per exemple, *Ja nicht auf das Fest...* [«No en dia de festa»]; la majoria s'uneix en vuit veus polifòniques (per exemple, *Er ist des Todes schuldig* [«És reu de mort»] o *Weissage, wer ist's, der dich schlug?* [«Endevina qui és que et pegà?»]); el repartiment d'un dels dos cors en el parlar de petits grups, per exemple en totes les paraules dels deixebles; la doble coralitat com a expressió d'unanimitat (*Lafß ihn kreuzigen* i *Sein Blut komme über uns*, però també, per exemple, *Wahrlich, dies ist Gottes Sohn gewesen*); l'alternança dels blocs homofònics en una rígida fermesa (*Was gehet uns das an?*); el canvi de la immutable doble coralitat a vuit veus (*Herr, wir haben gedacht...*) a la doble coralitat a quatre veus en una part de l'argumentació (*Ich will nach dreien Tagen...*) en les paraules dels grans sacerdots i fariseus davant Pilat.

També dins l'àmbit dels moviments de les *turbæ*, voldria assenyalar aquí una situació especial, una situació en la qual aprofita novament el doble cor com a mitjà dramàtic; el cor més curt de les *turbæ* és al mateix temps, tal com jo veig, el més central. Deia que les *turbæ* són els actors dels fets, és a dir, els actors principals de l'acompliment de la voluntat divina. Aquest paper de la multitud va a parar en una única paraula: «Barrabàs». Pilat no troba cap culpa en Jesús. I com que hi havia el costum de deixar anar un pres per Pasqua, Pilat pregunta al poble qui vol alliberar, el lladre Barrabàs o Jesús. I el poble diu: *Barrabam*. A la *Passió segons sant Mateu*, Bach posa música a aquesta paraula amb un crit homofònic, espontani i unànim en la dissonància de la sèptima disminuïda:

\*Recitat: *Auf das Fest... Barrabam*, n. 45a, p. 198-200, c 30

Aquest crit i de la manera com Bach el posa en música significa el punt de partida de l'esdeveniment extern, el triomf de la crucifixió. Ja que Pilat es rendeix davant la ferma voluntat del poble, i d'ara endavant tot segueix el seu curs.

Per què suprimí Bach en aquest crit de «Barrabàs» els instruments i deixà sol el cor de la turba? Aquesta és altra vegada una d'aquelles preguntes obertes

pel que fa a la *Passió segons sant Mateu* que, mentre menen a la reflexió, només poden ser contestades des del punt de vista interpretatiu. Hom creu que, en aquesta decisiva posició de la Passió, l'home, en el crit dissonant de la setèima disminuïda, resta nu en certa manera, com també —en un altre àmbit— el silenci dels instruments en les darreres paraules de Jesús mena al seu abandó.

Com un altre factor de la força de la *Passió segons sant Mateu* em refereixo als corals, en primer lloc als dotze corals a quatre veus. També són un mitjà de la representació de la Passió. Els fidels als qui és oferta la Passió no són solament oïents, sinó que participen en els esdeveniments aquí i ara, i s'identifiquen amb el cant del coral que pertany a l'antiga forma de manifestació del culte diví. Els corals estan emmarcats, sense interrupció, en el relat de la Passió, perquè estan lligats a l'Evangelí com una resposta, com un eco, un tornar a dir la paraula per part de l'assemblea dels creients, per la qual cosa el passat dels esdeveniments serà el present de la comunitat, per exemple: *Jesus betete und sprach: Mein Vater, ist's möglich, dass dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille*. I, en el coral, la comunitat respon: *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit, sein Will' der ist der beste...* Aquest acceptar i aquest respondre de l'evangelí, aquesta representativa posició d'acollida per part dels creients és l'origen dels corals. D'acord amb això, a la *Passió segons sant Mateu*, tots els corals —amb una excepció— es troben darrere d'un fragment del relat, de manera que el coral sorgeix com a reacció dels fidels davant l'esdeveniment, per exemple:

Evangelí	Coral
<i>Herr, bin ich's?</i>	<i>Ich bin's, ich sollte büßen...</i>
<i>Wer ist, der dich schlug?</i>	<i>Wer hat dich so geschlagen?</i>
<i>Jesus antwortete nichts.</i>	<i>Befiehl du deine Wege...</i>
<i>... und schlugen sein Haupt...</i>	<i>O Haupt voll Blut und Wunden...</i>
<i>... und verschied.</i>	<i>Wenn ich einmal soll scheiden...</i>

L'única excepció en l'encadenament evangeli-coral es troba en l'escena de Pere: el plor de Pere, el plor més important de la Passió, serà, en l'ària següent *Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen*, com un plor individual, sortit de dins, abans d'arribar al coral dels fidels amb l'esperança del perdó.

Cadascun dels dotze corals és una obra d'art de la més gran qualitat compositiva, mitjançant el qual aquella, com a primer factor de l'«en si mateix» de l'art compositiu de Bach, pot ser considerada i estudiada, especialment la riquesa de l'harmonia juntament amb el continu i la polifonia. En aquests corals també hi ha moltes subtileses pel que fa al text. Escollim un exemple del primer coral.

\*Coral: *Herzliebster Jesu*, n. 3, p. 32

Jesús diu als seus deixebles que serà crucificat. I els fidels pregunten per la innocència de Jesús: *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen...? ...in was für Missetaten bist du geraten?* Bach respon aquesta pregunta mitjançant la tonalitat del baix amb les paraules *in was für Missetaten*: la catàbasi diu: Jesús vingué al

món i es féu home. I la dissonància següent, la *quinta falsa* —*quinta deficiens*— Mi - La #, que com a *intervallum falsum* se separa de l'ordre harmònic, diu: Jesús, en fer-se home, vingué al pecat i el prengué damunt seu.

\*Coral: *Herzliebster Jesu in was für Missetaten*, n. 3, p. 32, cc. 7-9

La interpretació de la catabasi i de la *quinta falsa* en les paraules *in was für Missetaten* no és, segons el meu ple convenciment, cap selecció subjectiva d'aquests tons, sinó que, a través d'ells, esdevenen una selecció textual més objectiva de Bach. Afirmo això mitjançant un paral·lelisme. Es troba en el coral que acaba la primera part de la *Passió segons sant Mateu, O Mensch, bewein', dein' Sünde groß, darum Christus sein's Vaters Schooss äußert und kam auf Erden. Von einer Jungfrau rein und zart für uns er hie geboren ward, er wollt' der Mittler werden.*

\*Coral: *O Mensch, bewein den Sünde groß... äußert und kam auf Erden*, n. 29, p. 126, cc. 29-33

...*äußert und kam auf Erden*: Catabasi i *passus duriusculus* —en comptes de l'exemple anterior de *quinta deficiens*—, Jesús vingué a la terra, esdevingué home, vingué al pecat i el prengué damunt seu. En el passatge del coral en el qual Bach repeteix la tonalitat, trobem paral·lelament les paraules *er wollt' der Mittler werden*.

\*Coral: *O Mensch, bewein den Sünde groß... er wollt der Mittler werden*, n. 29, p. 130-131, cc. 45-49

Jesús serà el mitjancer entre Déu i l'home, quan vingui a la terra (catabasi), i, segons la voluntat de Déu, pren els pecats dels homes damunt seu (*passus duriusculus*).

Heus aquí ara la pregunta intermèdia: ho sent hom això, o bé ho comprèn en l'esperit de Bach? Aquell qui és imparcial, és a dir, l'oient no orientat sent allò que —com jo anomeno— és estètic, és a dir, sensual, com una informació sensual, que enriqueix la música i el sentir. I un semblant enriquiment és bell, sobretot a l'interior de l'ordre estructural musical de la música bachiana. I, amb tot, comprendre unes semblants interpretacions textuales de l'esperit de Bach —i la música de Bach i la seva *Passió segons sant Mateu* n'és plena— exigeix l'esforç de l'orientació històrica, la comprensió entesa, que la comprensió estètica —íntima—, amplia, enriqueix i aprofundeix. En el cas del nostre exemple, hom ha de saber i prendre en consideració que Bach, en la seva música vocal, és contemplat des del punt de vista estètic més que no pas des de l'exegesi del text. I cal saber, per exemple, el que en la música de Bach signifiquen un moviment cap avall —catabasi—, una quinta disminuïda —*quinta falsa* o *quinta deficiens*—, i un pas cromàtic —*passus duriusculus*—. I jo crec que s'ha de tenir un coneixement de la fe, un autèntic coneixement envers els textos de la música religiosa de Bach, en el nostre cas, envers la Passió de Crist. La comprensió estètica serveix l'oient mateix. I per comprendre, el musicòleg el vol ajudar.

## II

\*Cor inicial, n. 1: *Kommt, ihr Törcher*, p. 3-30

Nosaltres preguntem pels fonaments de la força de la *Passió segons sant Mateu*. A la primera ponència esmentàvem, en primer lloc, la qualitat interior de l'art compositiu de Bach, l'«en si mateix» musical bachià; més endavant, l'objecte de la Passió, i després l'acceptació de la Passió de Crist en la música, que fa aparèixer el problema de l'esteticisme. Com a concepte contrari a l'esteticisme, per a la música de passió de Bach ens servia el concepte central de representació. Com un altre factor assenyalàvem el relat de la passió, especialment l'evangeli de Mateu i el seu dramatisme, és a dir, la representació.

A continuació, consideràvem el relat de l'evangelista, després els soliloquis, Jesús en el punt central, les intervencions de les *turbæ* i, finalment, els corals.

En el punt central de les consideracions, trobàvem els moments de la representació de la Passió a través de la música de Bach: la interpretació del text per la declamació, les imatges i el retoricisme, la dramatització per la doble coratit i la participació dels fidels mitjançant els corals.

\* \* \*

Un altre factor de la força de la *Passió segons sant Mateu* de Bach, vist aquí des del punt de vista artístic, musical i compositiu, el constitueixen els moviments sobre els textos que en el relat de la passió i en els corals es troben units en forma de reflexions poètiques. Aquests textos, el *libretto* de la *Passió segons sant Mateu*, foren escrits pel recaptador d'impostos i poeta de Leipzig Christian Friedrich Henrici, conegut amb el pseudònim de Picander. Picander, amb el qual Bach es relacionava des del 1725, era molt versat en poemes teològics dins d'un marc pietista. Molt probablement fou Bach qui va induir Picander a dedicar-se al *libretto* de la *Passió segons sant Mateu*, i a tenir com a base les prèdiques del luterà-ortodox superintendent de Rostock i escriptor d'obres literàries, Heinrich Müller, les quals Picander per la seva part modificava llavors vers el pietisme.

Bach va musicar els textos de Picander a vegades com a ària o —segons la presentació del text— com a *Accompagnato-recitativu* amb l'ària següent, és a dir, com a moviment parell o moviment coral. Els corals són les respostes dels fidels al relat de la Passió, igual com les àries solístiques o els moviments de reflexió ho són del «Jo» particular. Per exemple, en l'escena de Judes, es relata que els grans sacerdots no volien posar els trenta denaris de plata a la caixa de les ànimes perquè eren diners de sang. Picander hi va fer un poema sobre el «Jo-compra», i Bach hi posà música amb un solo d'ària: *Geht mir meinen Jesu wieder! Seht, das Geld, den Mörderloh, wirft euch der verlorne Sohn zu den Füßen nieder! Geht mir meinen Jesu wieder!* O un exemple per al solo del «Jo-reflexió» en un moviment parell: com a conclusió del relat de la unció a Betània, segueix un *Accompagnato-recitativu*: *Du lieber Heiland du, wenn deine Jünger töricht streiten, daß diese fromme Weib mit Salben deinen Leib zum Grabe will bereiten, so lasse mir inzwischen zu, von meiner Augen Tränenflüssen ein Wasser auf dein*

*Haupt zu gießen.* I després —com sempre en els moviments parells—, amb el mateix repartiment i el «Jo-compra», l'ària íntima: *Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei, daß die Tropfen meiner Zähren angenehme Speerei, treuer Jesu, dir gebähren.*

En l'àmbit de les consideracions poètiques de Picander, la *Passió segons sant Mateu de Bach* és del tot criticable. L'obra presenta febleses pel que fa al *libretto*, que corresponen a la qualitat dels poemes, la seva percepció teològica i al seu sovint sentimental «Jo-lliurament». Els poemes són moltes vegades poètica artesana, no lliures d'extravagàncies barroques, i encara que, d'altra banda, aquestes eren molt conegudes, oferien al compositor barroc punts de contacte en imatges i emocions. Les al·lusions teològiques i bíbliques, per exemple la introducció de la filla de Sió, són motius habituals en els sermons de l'època. I la contribució de la sensibilitat del «Jo-compra» no és tampoc, pel que fa a la moda i en vistes a la *Passió*, absolutament cosa de tothom. Des del punt de vista del *libretto*, la *Passió segons sant Mateu de Bach* no tindria cap possibilitat d'aconseguir una eficiència independent de tota moda.

També, però, la predominant música d'ària de Bach pot esdevenir aquí un punt crític en la realització del *libretto*. Ja que, sobretot a través de les àries, Bach transportà la *Passió* a l'art, a la bellesa estètica, de manera que l'oient, en cas extrem, sent la *Passió* com una òpera, mentre suporta els recitatius del relat i espera sempre l'ària immediata, amb la qual cosa, al principi, l'esmentat esteticisme, el distanciament, el desenvolupament de la *Passió* s'aniria preparant o fins i tot realitzant com un problema. La *Passió* de Bach, sobretot la seva *Passió segons sant Mateu*, no exclou aquest esteticisme, aquest desenvolupament mitjançant la responsabilitat artística. Aquesta possibilitat rau en el seu estatus històric, un estatus al llindar de la Il·lustració, el Pietisme i primer Romanticisme, en el qual començava a efectuar-se una mescla de religió i art en la direcció d'un esteticisme de la religió i d'una concepció religiosa de l'art. Bach s'hi manifestà en contra quan, per exemple —segons la nostra opinió— subratllà l'evangeli amb tinta vermella com si fos el punt més important de la composició de la seva *Passió*, i treballà contra l'esteticisme, mentre a través de la interpretació del text i la dramatització posava música al relat de la *Passió* i mentre establí el coral, com a cant dels fidels, en el lloc central.

Les àries, els moviments parells i els moviments d'ambdues parts de la *Passió* són vistos ara, a partir de l'art, de la bellesa estètica, de l'«en si mateix» compostiu, com el fet principal de la *Passió segons sant Mateu* de Bach. I són, en primer lloc, gran i bella música. Però aquesta música, tan gran i bella per si mateixa, no és aquí per a si mateixa sinó que s'ofereix com a part de la *Passió* i en certa manera com allò que l'home, que Bach, els intèrprets i els oients poden manifestar de musicalment més gran i bell del missatge de la *Passió*. Aquesta manifestació va contra l'esteticisme. La música, en la seva grandesa i bellesa, és independent de tot procediment. La seva autonomia és idèntica a una immutable validesa en el present, en l'Aquí i Ara del seu ressò. En la seva lliure validesa, la música té present allò a què es refereix, la *Passió*. També això actua contra l'esteticisme. Enmig de la seva grandesa i bellesa estètiques, la seva llibertat,

el seu ésser com a actualitat, el fil vermell de l'evangeli és alhora el seu punt constant també en la melodia compositiva. I també això obra contra l'esteticisme.

Aquest darrer punt històric, aquell que per si mateix es troba en la grandesa i bellesa de la música en referir-se als moviments lliures de l'evangeli, ara ha de determinar el nostre punt de vista. Respecte a cada una de les cinc àries i cada un dels deu moviments parells, ens preguntem què pensava Bach amb la seva composició. En primer lloc, aquí trobem els casos relativament clars. En el marc de la meua conferència ja n'hi ha prou a considerar només un d'aquests casos, amb el qual la tècnica de l'observació podria, en certa manera, ser traslladada a partir d'ella mateixa a d'altres àries i moviments parells.

Examinem ara el moviment parell que s'associa a la unció a Betània; en primer lloc, el recitatiu *Du lieber Heiland, du*.

\*Recitat: *Du lieber Heiland, du*, n. 5, p. 38, cc. 1-10

Bella música: tota, des de Si m fins a la modulació a Fa # m té com a base un quart de to de semicorxera; es forma un uniforme i fluid lligam tocat per dues flautes en terceres i sextes paral·leles, amb acompanyament del continu generalment en acords al primer i tercer temps; i, a més, el cant acompassat amb la interpretació dels versos. A través de tot això, principalment per mitjà de les flautes, la música esdevindrà com un vivificant tot orgànic transformat i tancat en si mateix. I això és bell. En primer lloc, però, la bella música és lletra totalment en música. Aquí trobem el text i, en Bach, això s'esdevé quan es fan paleses quines són les paraules principals: són els mots *lieber Heiland* i *Tränenflüsse*. A través d'aquests mots, el text de Picander està lligat, per damunt de tot, al text de l'evangeli. La dona a casa de Simó, a Betània, vessà perfum al cap de Jesús. Picander ho transformà en la reflexió del «Jo» vers l'amor (*Du lieber Heiland, du*) i vers *Tränenflüssen* (...so lasse mir inzwischen zu, von meiner Augen Tränenflüssen ein Wasser auf dein Haupt zu gießen). A través d'aquesta identificació i transformació textuals, la música de Bach s'uneix a l'evangeli de Passió, les paraules principals del qual Bach tradueix a la música. Dolces —malgrat el to trist de Si m—, són les constants terceres i sextes de les dues flautes travesseres (*Du lieber Heiland, du*). I les fluïdes corxeres, amb els quatre *staccato* respectivament, constitueixen el *Tränenfluß*, el vessar i les gotes de les llàgrimes que s'escolen avall no solament a la catabasi al final de la veu (...ein Wasser auf dein Haupt...), sinó també en les seqüències dels motius de les corxeres.

\*Recitat: *Du lieber Heiland du*, n. 5, p. 38, cc. 1-10

Cada vegada que escoltem i considerem una ària de Bach podem dir que és gran i bella música. Com s'esdevé en l'ària *da capo* que segueix aquell recitatiu.

\*Ària: *Buß und Reu*, n. 6, p. 39

Duo de flautes en Fa # m en un bressant compàs de  $3 \times 8$ ; el *ritornello* format periòdicament per  $4 + 8$  ( $4 + 4$ ) compassos; en quatre ressonàncies el *ritornello* articula la forma simètrica A B A i apareix en grups de compassos parells també dins les formes, en les quals gairebé tot s'origina a partir del motiu inicial del *ritornello*, un procés que també aquí deixa néixer el moviment musical com una unitat orgànica, viva i tancada en si mateixa. Tot això és música bella.

També aquí, però, la bellesa està lligada del tot a la lletra. Picander en el seu poema resta lligat als recitatius precedents. Els *Tränenflüsse* —rius de llàgrimes— són llàgrimes de penitència i penediment del cor pecador. Llàgrimes, sospirs de penediment i consciència de pecador són els conceptes principals. Ara tots tres apareixen en forma de música al *ritornello*. El motiu del primer compàs prové del  $4 \times 16$  del motiu dels *Tränenflüsse* del recitatiu: Riu —*Fluß*—, amb *staccato* en tonalitat augmentada. A continuació, sonen tres figures emfàtiques dels sospirs. Segueix una variació del motiu inicial: riu i sospirs. I en la doble seqüenciació d'aquest motiu hi ha integrat —com una imatge de la consciència del pecador— un cromatisme, un *passus duriusculus*: Si - La #; La - Sol #; Sol - Fa #. En les dues paraules inicials de la veu contralt *Buß und Reu*, hi ha sospirs units cromàticament: Do # - Si#; Si - La #. Vers el final de la part A, es fa palesa clarament la intenció del text:

\*Ària: *Buß und Reu*, n. 6, p. 39, cc. 48-56

l'origen del motiu del plor, el motiu dels sospirs i el cromatisme en les flautes, en direcció paral·lela a la veu amb les paraules *Buß und Reu* per als sospirs i el cromatisme, enriquit encara amb les pauses dels sospirs (*suspirones*). Que realment bé representa Bach el text!, com s'hi dóna!, quan assenyala el començament de la part B d'aquesta ària, on el plorar com a *Tropfen* —gotes— de les galtes en el decurs del moviment (temps) ens en mostra la imatge.

\*Ària: *Buß und Reu... daß die Tropfen meiner Zähren*, n. 6, p. 40-41, cc. 69-89

A la *Passió segons sant Mateu* de Bach, però, hi ha també moviments lliures en els quals la referència de la música envers el text no és tan clara. Com a exemple, hem escollit del començament de la segona part l'escena de Jesús davant del consell, el *recitatiu-accompagnato Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille*.

\*Recitat: *Mein Jesus schweigt*, n. 34, p. 166

Dos falsos testimonis van declarar contra Jesús, i el gran sacerdot Caifàs exhortà Jesús a respondre. *Aber Jesus schwieg stille*. El text del següent *recitatiu-accompagnato* que porta a l'ària *Geduld, wenn mich falsche Zunge stechen* diu: així com Jesús calla davant dels falsos testimonis, així també nosaltres en una



situació semblant hem de callar. També aquí cal cercar l'entrada de la música en els textos, principalment en la part instrumental, que recolza en una successió d'un acord de semicorxeres i pausa de semicorxeres. La literatura es fa difícil amb aquest resultat; el transmet o fa referència a conceptes estranys (per exemple, a l'estat de restar quiet o en la direcció de callar, també al silenci com l'absència d'un motiu melòdic). El punt de partida és novament la paraula central del text, el silenci que Jesús acompleix i exigeix als homes com una mesura de comportament. El silenci és expressat en la tradició poètica de la música barroca mitjançant la pausa (*Aposiopesis*, és a dir, *Homoioptoton*); en aquest recitatiu és la idea dominant. I l'*ostinato* de la successió acord-pausa pot ser entès en el sentit del manament d'una conducta, una llei volguda per Déu.

\*Recitat: *Mein Jesus schweigt*, n. 34, p. 166

Al costat d'aquesta possibilitat, hi ha encara un altre aspecte envers la llengua: la interpretació del nombre simbòlic de la música de Bach i de la seva *Passió segons sant Mateu*. L'investigador de Bach, Friedrich Smend, interpretà el recitatiu *Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille* com segueix: amb els 39 acords en 10 temps, Bach remet al salm núm. 30, verset 10: «Vull callar i no obrir la meua boca; perquè tu (Déu) ho has fet». D'entrada, tenim que no és probable que un semblant simbolisme numèric fos pensat per Bach; el simbolisme numèric, doncs, no és probable. I pel que fa a un simbolisme numèric de l'obra compositiva de Bach, parla el pensament musical de Bach, i cal comprendre que tot el que vol dir la música de Bach és estèticament audible; el simbolisme numèric, tanmateix, no és audible. I que Bach dirigís qualsevol significat de la seva música envers zones imperceptibles és totalment improbable. Contradiu el seu principi de representació estètica.

Com a conclusió, parlarem ara dels quatre moviments de la *Passió segons sant Mateu* en la introducció de l'obra, el coral *O Lamm Gottes, unschuldig*. És la introducció, el guiatge vers la Passió, amb la qual cosa també aquí es retorna a una tradició de les passions, a l'exordi que, per exemple, en temps antics, anunciava a través de la Passió la història del sofriment i cridava a la reunió, o mitjançant un coral establia a l'avançada les condicions de la Passió. Aquest anunciar, cridar a la reunió i posar-se en camí és també la idea de l'exordi de la *Passió segons sant Mateu* de Bach. Però l'exordi de Bach consisteix, en la mesura del temps, a augmentar al màxim la sonoritat coral, l'art compositiu i la representació musical del text.

El text fonamental d'aquest coral prové de Picander i per això nosaltres considerarem primer el text original de Picander, tal com el publicà en el seu recull de poemes del 1729.

Picander redactà l'exordi i els cinc poemes següents de la *Passió segons sant Mateu* com un diàleg entre la filla de Sió i els creients. No crec, però, que Bach, a través d'aquesta estructura dialogant del text en la qual una individualitat és oposada al cor, fos esperonat a la doble coralitat. Bach no va admetre —amb

bona raó i tal com veurem— la personificació de la parella dialogant entre la filla de Sió i els creients. Amb tot, mentre primer considerem el text original de Picander, deixem la personificació per tal de fer una ullada des d'aquí a un problema de la recepció de la *Passió segons sant Mateu*.

L'exordi de Picander és també un treball coral textual. La base constitueix el coral *O Lamm Gottes, unschuldig*, que porta les condicions fonamentals de la Passió al llenguatge: Anyell de Déu i Creu, màrtir i redemptor. Picander «treballa» el coral en el qual condueix al diàleg entre Sió i els creients vers una forma del coral, és a dir, vers una de les seves condicions, per exemple: Sió: *seht ihn*; creients: *wie?*; Sió: *Sehet*; creients: *was?*; Sió: *Seht die Geduld*; coral: *Allzeit erfunden geduldig*... Bach accepta el text i la seva disposició invariable. No accepta, però, la idea de la filla de Sió. El nom de Sió no apareix enlloc a la partitura de Bach, i el paper que Picander dona a la filla de Sió com a individualitat no és seguit per Bach, i posa, alternativament, la part de Sió i les altres parts dialogants en el moviment coral inicial. Sió no existeix a la Passió de Bach, i això, com ja hem dit, per una bona raó.

Avui, a Alemanya, la figura al·legòrica de la filla de Sió fa referència a la difosa i anomenada investigació teològica bachiana, que serveix Sió en la interpretació del cor inicial de la *Passió segons sant Mateu* i crea, per tant, un saber al·legòric de la comprensió, sobre la qual cosa nosaltres tenim alguna cosa a dir: Sió és la ciutat de Jerusalem amb tres classes d'habitants. En primer lloc, hi ha la Jerusalem terrestre, són els creients en el sentit universal (a l'exordi de Bach és el segon cor, que pregunta: *Wenn?, Wie?, Was?*). En segon lloc, hi ha la Jerusalem espiritual, que és l'Església (a l'exordi de Bach és el primer cor que clama amb lamentacions i contesta la pregunta). I en tercer lloc, hi ha la Jerusalem celestial (a l'exordi de Bach és el cor que canta els corals). I per això el cant introductori *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* és entès per Picander com una lamentació, en la qual la filla de Sió i els creients acompanyen Jesús en el seu camí vers el Gòlgota, mentre el coral *O Lamm Gottes, unschuldig* sona com si fos la veu del cel.

Una interpretació i instrucció semblants agreuja la comprensió dels oients pel coneixement del lloc històric del text i fa de l'oient de la *Passió segons sant Mateu* —com en el teatre— un espectador d'una escena en la qual ell mateix no participa. L'entrada (l'inici) serà construïda mitjançant al·legories i la participació directa és substituïda per espectadors. Això significa distància i alienació per mitjà d'erudició i escenificació, que —com hem vist— no es podia trobar en la ment de Bach, per la qual cosa no podia fer seva l'al·legoria de Sió.

Igualment, però, quan en el text de l'exordi de Picander i en la música de Bach és només com un fons interpretatiu, a l'evangeli segons sant Lluç (23, 28), en què Jesús en el seu camí vers el Gòlgota digué al poble i a les dones que el seguien amb lamentacions i tot plorant: «Fillles de Jerusalem, no ploreu per mi, ploreu més aviat per vosaltres mateixes i pels vostres fills», també aquest retret és fet per veure l'exordi com una escena, que s'esdevingué en el passat, de la qual nosaltres no som participants directes sinó espectadors.

Una tasca de la investigació bachiana podria ser la situació d'una obra de Bach, com també la *Passió segons sant Mateu*, en la teologia i la pietat històriques d'un altre temps. Però també hauria de ser la tasca de l'acció científica de la *Passió segons sant Mateu* en els homes d'avui, separar i alliberar l'obra de la teologia, del compromís historicopietós en la direcció d'aquella llibertat, que volia Bach per a la representació de la Passió, en el sentit que la participació incondicional en fos sempre l'obligació.

\*Cor inicial: *Kommt, ihr Törcher*, n. 1, p. 3-30

En tota la introducció —noranta compassos de durada— sonen ininterrompudament les corxeres del compàs 12 x 8. S'inicia un esdeveniment i continua, és l'esdeveniment de la música. Diu *komm!*, i en el seu seguit caminar ens empeny i ens introdueix en el seu Art de l'Ésser i de la participació, que —en l'acte de la identificació estètica— omple i defineix d'ara endavant la nostra existència.

\*Cor inicial: *Kommt, ihr Törcher*, n. 1, p. 3-30, cc. 1-7

Mentre la música a moltes veus dels instruments ens condueix vers ella en dir *komm!*, se sent alhora la primera paraula del text: *Kommt!*

\*Cor inicial: *Kommt, ihr Törcher*, n. 1, p. 7, c. 17

*Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*, és a dir, veniu, vosaltres homes, uniu-vos als laments —amb la qual cosa també la música, des del principi, invita a expressar el lament: Mi m, moderació del moviment, dissonant i rica harmonia cromàtica i direcció de les veus (parts).

\*Cor inicial: *Kommt, ihr Törcher*, n. 1, p. 6-10, cc. 12-25

Amb l'entrada del cor la música inicia la doble coralitat. Un cor que és meitat dels homes i meitat del nostre «Jo sé», el que ha succeït, i exhorta al lament. L'altre cor, l'altra meitat dels homes i del «Jo», la part ignorant, pregunta: *Wen? Wie? Was?* I el «Jo» que sap respon: Crist, l'anyell innocent.

\*Cor inicial: *Kommt, ihr Törcher*, n. 1, p. 10, c. 26

I en aquest moment, a través del cant a doble cor del venir i del plany i de la pregunta i la resposta, sona l'avanç de tots els esdeveniments de la Passió, el coral en la certesa de la fe *O Lamm Gottes, unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet*, que Bach escriví també amb tinta vermella,

\*Cor inicial: *Kommt, ihr Törcher*, n. 1, p. 11, c. 30

una fe, el cant coral de la qual pertany a la comunitat (als creients) i així mateix al «Jo» que ve, que es plany, que sap i pregunta com a membre de la comunitat.

\*Cor inicial: *Kommt, ihr Törcher*, n. 1, p. 9-14, cc. 23-28

Tot això no és passat, no és història, no és teologia ni pietat d'altre temps, no és Sió i al·legoria; encara que, certament, aparegui sota aquesta vestidura. A través de la música de Bach hom torna al present, a la nostra participació aquí i ara. Ho crec. Sóc qui ha de venir, qui pregunta, qui sap, qui torna a preguntar, qui es fa seu el coral (a qui el coral pertany).

Gran i bella música. Ens diu: entra en el meu ésser. I mentre diu això i el nostre ésser es fon en el seu ésser, fa conèixer la Passió. Venir a la música és venir a la Passió que la música representa en totes les fases de la seva gran bellesa, un esdeveniment de la representació que es basa en l'esteticisme, esteticisme a través de l'art, i que, a la vegada, és capaç d'enlairar l'esteticisme amb els mitjans de l'art.