

LA BIBLIOTECA DE BACH Y EL PENSAMIENTO

POR JOSÉ VILLALOBOS

Estoy agradecido a muchos hombres vivos o muertos, y uno de ellos es Johann Sebastian Bach; me ha dado tantos buenos momentos, que hablar sobre él es un pobre respuesta al canto a la belleza que es su música. A la plasmación bachiana de la belleza habría que aplicarle un *dictum* de Platón, que parece escrito para Bach. De este *dictum* me serviré ahora y será el hilo conductor en las tres partes de esta disertación.

Platón, en la *República*¹, distingue a los filósofos -que gustan de saber- de los que gustan de oír (*filékoos*) y de los que gustan de mirar (*filozéamon*), y escribe: “los amigos de las audiciones y espectáculos gustan de las buenas voces, colores y formas, y de todas las cosas elaboradas con estos elementos [esto es la música, la pintura, y la escultura o arquitectura]; pero su mente es incapaz de ver y gustar la naturaleza de lo bello en si mismos [como hacen los filósofos]”.

Bach se dedicó al arte de las voces o sonido, que pertenece al ámbito de la sensibilidad, pero dio el salto a ver y gustar lo bello en sí, que pertenece a la inteligencia. Platón distingue la *aísthesis* -sensación- y la *nóesis* -inteligencia-, de ahí la distinción entre el *kósmos aísthétós* -traducido al latín como *mundus sensibilis*- y el *kósmos noetós* -traducido como *mundus intellegibilis*-. Pero la metáfora de los dos mundos ha sido tan mal interpretada que parece que lo “estético”, es decir lo sensible, está separado de lo “noético”;

1. *Republica*, 476 b.

sin embargo lo noético, para Platón², sólo tiene una forma de presentación, a saber, en lo “estético” (así lo escribiré a partir de ahora, para señalar su referencia a lo sensible y distinguirlo del significado actual de “estético”). Permítaseme la licencia: ¿es que alguien puede pensar que Platón era tan tonto como para creer que existía, por ahí arriba, el mundo celeste que era el verdadero, y además, por aquí abajo, el mundo sensible, que era su sombra y su reduplicación. Se está confundiendo dos consideraciones distintas sobre el mundo -que es lo que hace Platón- con la separación de ambos mundos, tal como si existiesen dos.

Análogamente, en la música de Bach encontraremos sonidos y su disposición “estética”, con una técnica excepcional; pero Bach ese sonido está presentando lo noético, es decir la expresión de lo bello a través de las voces, como un pintor lo hace a través del color y la forma.

Aplicaremos esta tesis platónica a la música de Bach, pero también a su biblioteca y lo que de ella se deriva para su pensamiento. De algo tan “estético” como una biblioteca de 81 volúmenes, ¿qué podemos sacar, en orden al pensamiento, de lo noético de Bach? Este es el presupuesto de todo este escrito.

I. INVENTARIO DE LA BIBLIOTECA DE BACH, REFLEJO DE SU FORMACIÓN.

Se ha conservado el inventario de la biblioteca bachiana³, con sus títulos y la valoración económica correspondiente. A continuación reseñaremos algunos libros, cuyo conocimiento ha supuesto un gran esfuerzo investigador, dado mi desconocimiento de la teología alemana de los siglos XVII-XVIII., pero que son de gran interés para la comprensión del pensamiento de Bach. Los libros que uno com-

2. HUSSERL reitera esta tesis, con igual intención, pero con terminología precisa y racional en sus “Investigaciones lógicas”: “aun cuando el análisis fenomenológico de las vivencias concretas del pensamiento no pertenecen a los dominios primarios y más propios de la lógica pura, no es posible prescindir de él como fomento y estímulo de la investigación lógica pura” (Madrid, Alianza, 1985, págs. 217-218).

3. Ramón ANDRÉS. “J. S. Bach. Los días, las ideas y los libros”, Barcelona, El Acantilado, 2005, pp. 146-148.

pra y almacena son señales, en su conjunto, que permiten indagar la visión del mundo que uno tiene o desea tener; como ,en sentido contrario, los libros que uno tira o desecha han dejado de tener ese valor. Desechar los libros de nuestra biblioteca no es muestra de intolerancia, sino de respeto y coherencia, cuando no es por fuerza mayor, al no haber espacio y tener que dejar su lugar a otros.

Recordemos a Borges⁴ que se figuraba el paraíso en forma de biblioteca, ya que los libros nos muestran lo que es el mundo o nos presentan asuntos que desconocemos y nos lo hacen encontrar y percibir. Por eso Descartes mentía al decir que dejaría a un lado los libros, para leer directamente en el mundo, ya que, como buen discípulo de un colegio de jesuita de aquella época, se conocía al dedillo el texto de las “Disputaciones Metafísicas” del granadino Francisco Suárez. La necesidad de los libros para conocer no debería ser puesta en entredicho.

El inventario de la biblioteca bachiana recoge 51 libros, en 81 volúmenes, y son casi todos de teología, sólo hay un libro de música (La biblioteca musical no está reseñada, existe una grabación que la reconstruye⁵). Los libros eran en aquel entonces una propiedad muy valiosa y 81 volúmenes era una buena cantidad para una biblioteca particular. Ahora bien los inventariadores solamente tuvieron en cuenta su valor económico, y por eso no consignarían opúsculos y otras obras de pocas páginas. Como los libros inventariados son casi todos religiosos, conseguiríamos una percepción de Bach como hombre de una formación muy estrecha, lo que no simpatiza con parte de su obra y su trabajo.

De quien posee más libros es de Lutero: tiene dos ediciones de sus obras completas (una, en siete volúmenes y otra, en ocho volúmenes) Esto es lógico pues, en ese momento, el luteranismo es una corriente muy influyente en la vida alemana. Lutero, como se sabe, es el creador de la lengua alemana culta, con su traducción de la Biblia al alemán, y su creación de palabras inexistentes en el alemán hablado. De esta forma, lleva la Biblia al pueblo. Tiene libros de otros autores de la Reforma como son “Bases de la Confesión de

4. J. L. BORGES en su “Poema de los Dones”.

5. *Ex libris. The musical library of J.S. Bach*, La Fenice/ Jean Tubery, Paris, Opus 111, 2000.

Augsburgo” de Stenger, en el que se buscaba el modo de unificar todas las diferentes sectas que habían surgido. La Biblia le interesaba no sólo como fuente de inspiración de sus pasiones, sino que también muchas cantatas se basan en textos bíblicos; posee la “Gran Biblia Alemana” de Calovius en tres volúmenes y la interpretación de la Biblia de Olearius, llamada “La gran llave de todas las Sagradas Escrituras”.

Otra serie de libros pertenece a la corriente pietista (a la que pertenecía Kant). Dentro de esta fuerte corriente tiene “El celo contra el papismo” de Spener, en el que aparece su odio a Roma (odio que mantiene ferozmente Hegel en su “Filosofía de la Historia”); conviene explicitar que se considera a Roma el enemigo del luteranismo, aunque se trate de una Roma caricaturizada. Aparece también un libro titulado “Sermonario doméstico”, cuyo autor, Francke, es el fundador de la Universidad pietista de Halle, por lo que era muy influyente. Y además está la “Schola pietatis”, en cinco volúmenes, de Gerhardt, que es el canon del pietismo alemán. No se puede negar la influencia pietista en Bach, pero hoy se le tiende a considerar mas abierto; una muestra de ello es su “Misa en si menor”, que está compuesta para la liturgia católica; no tenía ese celo contra el papismo que los libros que tenía defendían con ardor.

Son destacables algunos libros que tratan de la muerte, tan presente en la Cantatas; por ejemplo “La hora consolatoria” de Müller, que sirve de consuelo para la muerte o el sufrimiento; también “El tiempo y la eternidad” de Geier. Sin embargo el autor más representado en la biblioteca bachiana es Pfeiffer, autor del que posee más libros si exceptuamos a Lutero: posee el “Anti-Calvino” y el “Anti-melancholicus”. La melancolía, en este momento, es representada mucho en la música, y en la medicina comienza a ser importante su investigación y tratamiento; hoy se ha convertido en enfermedad primordial, y parece señalar nuestro “espíritu del tiempo”.

Choca mucho que Bach no tuviese otra serie de libros, precisamente porque vive en Leipzig, que en el siglo XVII es una ciudad pequeña, pero que destaca por sus ferias (por ejemplo, la de libros) y la industria. La industria de la imprenta es magnífica y muy desarrollada; yo compré en mi visita a la ciudad unas miniaturas de libros de la extinta DDR que estaban en liquidación -yo había ido de peregrinación en 2002 a la tumba de Bach en la Thomaskirche-. En esta iglesia era Cantor, y entre sus obligaciones estaba dar clases de música y de otras disciplinas en el Colegio

adjunto, que dependía del Consejo Municipal de Leipzig, como también la supervisión de la Universidad dependía de él.

Es, por ello raro, que no aparezca ningún libro de Picander, que tantas letras le proporcionó para las Cantatas, y que es el autor del texto de la “Pasión según San Mateo”. Y aun más decisivo, que no aparezca ningún libro de Gottsched o Birnbaum, discípulos suyos que daban clases en la Universidad, y que, siendo estos dos, a su vez discípulos del filósofo Wolf, no aparezca ningún libro de Christian Wolf -el filósofo mas conocido en Alemania en ese momento-. Además, recién llegado Bach a Leipzig, en 1723, a Wolf le declaran ateo y tiene que huir de la Universidad de Leipzig, siendo un acontecimiento muy comentado. Pues bien, no existe ningún libro de Wolf en el inventario.

Todo ello nos lleva a concluir que no inventariaron todos los libros; y aún cuando esto sea una conjetura, cuesta admitir que Bach mantuviese sus lecturas solamente en el ámbito religioso o en la cosmovisión religiosa. Hay datos biográficos que nos muestran que la formación de Bach era más amplia: a saber, el Bach lipsiense -permaneció en Leipzig desde 1723 hasta el año de su muerte 1750- hubo de tener relaciones con los catedráticos de la Universidad⁶. Intento, pues, reconstruir o recuperar su formación dentro de aquel ambiente; aunque *esthéticamente* no hay confirmación, *noéticamente* hemos dado un paso. Bach llega a Leipzig con 38 años y muere a los 65, sus años lipsienses son demasiados para que no entrase en contacto con los intelectuales de la ciudad. Este contexto tuvo que ser decisivo en él y tener repercusión personal, pese a que no queden datos históricos que lo prueben.

Algunos libros no aparecen en el inventario porque eran muy breves y sin valor económico significativo; ese pudo ser el caso del opúsculo de Leibniz *Sobre la sabiduría- Von der Weisheit*, del que me ocuparé mas tarde. Este opúsculo no es reseñado por los funcionarios, y sin embargo, creo, tiene una influencia importante sobre la obra de Bach. Además Bach frecuentaba la biblioteca de Ernesti, que era el director del Colegio en que daba clases, y existía una surtida biblioteca en la Thomaskirche, donde pudo encontrar el

6. Christoph WOLFF, “J. S. Bach. El músico sabio”, Barcelona, Ma non troppo, 2008, pp. 340-353.

opúsculo leibniciano. Es una conjetura, pues no encontramos datos en los *Bach-Dokumente*⁷.

Musicalmente Bach fue un músico práctico, fue autodidacta, no tuvo maestros, aunque naturalmente recibió la influencia de la familia Bach repleta de músicos. Pero hemos de pensar que fue mucho más allá. Quiso dejar de ser ministril-aquellos que tocaban instrumentos de viento en las iglesias-, quiso ser algo más que organista; un caso análogo a Velázquez que quiso dejar de ser menestral, que era un oficio meramente artesano, práctico, y aspirar a un cargo superior en la corte.

En este sentido escribió un pequeño libro sobre el bajo fundamental, usado por sus discípulos, que era un comentario a una obra de Niedt. Decía Bach lo siguiente⁸: “el fin y la causa última del bajo fundamental, como el de toda música, debe ser la gloria de Dios y el deleite del espíritu”, habiendo afirmado poco antes que el bajo continuo es “el fundamento más perfecto de la música”. Conviene fijarse en algunos términos que aparecen en este texto, pues “causa última” traduce *Ursache* y “fundamento” *Grundsatz*, términos filosóficos de Leibniz y Wolf. La causa última o fundamento de toda música –no solo la música religiosa, sino toda música- es la gloria de Dios, pero también el placer del espíritu; dos direcciones inexorablemente unidas.

II. LA MÚSICA DE BACH Y EL PENSAMIENTO.

Voy a ceñirme a la influencia del pensamiento de Leibniz sobre la producción de Bach. Nos movemos en el campo de la conjetura, pero lo cierto es que existen similitudes con el pensamiento leibniziano, destacadas por muchos autores⁹. Wolff, discípulo de Leibniz, era un conocido Profesor de la Universidad de Leipzig, y dos años después de la llegada de Bach a la ciudad había publicado en ella su *Theologia naturalis*.

7. Existe una edición española, que es una antología muy bien seleccionada: SCHULZE (ed), *J. S. Bach. Documentos sobre su vida y su obra*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

8. Recogida en Ramón ANDRÉS, p. 141, y en Christoph WOLFF, p. 330.

9. Por ejemplo, por Thrasybulos GEORGIADES, *Musica e linguaggio, Napoli*, Guida, 1989.

A veces los paralelismos que surgen en la historia son sorprendentes: así entre Leibniz y Bach. La publicación de la obra completas de Leibniz ocurre sesenta años después de su muerte, ocurrida en 1716, mientras tanto su filosofía queda oculta en el ámbito filosófico. Y Bach, muerto en 1750, no es recuperado para el gran público hasta 1829 en que Mendelssohn hace oír, en tres audiciones, la “La pasión según San Mateo” en Berlín.

No quiero decir que Bach no fuese conocido, pues los músicos lo conocían en su ejercicio profesional; pero el gran público desconocía la existencia de Bach, como el gran público desconocía la existencia de la obra de Leibniz. Como constatación, Leibniz previó y descubrió en sus “Nuevos Ensayos” una “revolución general” en Europa si no cambiaban las actitudes y modos de pensar, mucho antes de la Revolución francesa de 1789; y sin embargo su advertencia no pudo ser tenida en cuenta por sus contemporáneos al no ser publicado ni leído.

Conviene recordar que Bach era un hombre estudioso, por todo lo que hemos dicho hasta ahora; tengamos presente el testimonio de su hijo Carl Philip Emmanuel en la necrológica que escribió sobre su padre, tan extensa que ha servido de base para todas las biografías bachianas. Teniendo en cuenta que Bach muere después de una operación en el ojo, porque apenas veía, dice¹⁰: “La naturaleza débil de su vista, que había degenerado más todavía a causa de su extraordinario ímpetu por el estudio, por el que, sobre todo en su juventud, permanecía trabajando noches enteras, terminó ocasionándole en sus últimos años una enfermedad en los ojos”. Era, pues, un hombre estudioso que ocupaba su tiempo en componer música, y también en leer, supongamos que fuese Leibniz con quien tantos parecidos se han hallado; se trata del pequeño folleto leibniciano “*Von der Weisheit -Sobre la sabiduría*”¹¹.

10. *J. S. Bach. Documentos...*, p. 244.

11. Que Bach estaba familiarizado con este folleto fue afirmado por la primera vez por W. BLANKENBURG, *J. S. Bach und die Aufklärung*, en K. Matthaer (Bach-Gedenkschrift, Zürich, 1950, pp. 25-34 y repetido por H.H. EGGBRECHT, *Bach und Leibniz* en Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig, 1950, pp. 431-443. Trata esta cuestión M. WALTER, *J. S. Bach und die Aufklärung?*, en Archiv für Musikwissenschaft, Stuttgart, 1985, pp. 229-240.

Es una pequeña joya de pensamiento, en la que está de modo sintético todo el pensamiento de Leibniz. Antes de comentarlo necesito resaltar que tenemos sobre Leibniz una idea repleta de prejuicios. Habitualmente se dice que es seguidor del racionalismo de Descartes, sin embargo él ha negado esa filiación en reiteradas ocasiones, por ejemplo en una carta dice “nada soy menos que cartesiano”. En efecto no usa solamente de la razón, él quiere utilizar lo “estético” y lo “noético”, y por eso no desprecia la tradición filosófica medieval y renacentista, filosofías que desprecian los racionalistas. Leibniz recoge toda la tradición y la traspasa.

Valga como opinión de autoridad la de Cassirer¹², quien afirma que este opúsculo “señala el camino a toda la filosofía de la Ilustración alemana”. Toda la Ilustración alemana hasta Kant siguió esta vía leibniziana. Desconocemos, o tenemos en menos, toda Ilustración que no sea la francesa, que es antirreligiosa, pero la Ilustración alemana, muy al contrario, es religiosa. Pero no nos atrevemos a decir que no existe, ante la presencia gigantesca de Kant; ahora bien, como la Ilustración en España es menos intensa y religiosa, llegamos a negarla muchas veces.

Hecha esta precisión, resumo “*Sobre la sabiduría*”¹³ -obra perteneciente su última etapa- en forma casi silogística:

-“La sabiduría no es otra cosa que la ciencia de la felicidad”.

-“La felicidad es el estado de alegría permanente”

-“La alegría es un placer que el alma siente en si misma”

-“El placer es la sensación de una perfección o excelencia”

y concluye definiendo la perfección.

¿En qué consiste la perfección según Leibniz? Antes de contestar Leibniz se detiene en unos ejemplos referidos a lo sensible, a lo “estético”; se refiere a la sensación de ver, oír, tocar, oler y saborear, deteniéndose en la música como un “hermoso ejemplo” de perfección. ¿Por qué?, porque de los sonidos, según regla y medida, deriva el encanto del *orden*, y “el orden es propicio a la mente”, es decir, en nuestra opinión, en lo “estético” aparece lo “noético” En

12. E. CASSIRER, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p.144.

13. LEIBNIZ, *Philosophischen Schriften*, Hildesheim, Georg Olms, 1978, vol VII, pp. 86-90. Traducción española en LEIBNIZ, *Escritos filosóficos*, trad. de E. de Olaso, Buenos Aires, Ed. Charcas, 1982, pp. 395-403.

consecuencia, la música es descrita como *orden*, que es la perfección. Es el momento en que Leibniz afirma: “llamo *perfección* a todo enaltecimiento del ser”; el ser que es fuerza y se manifiesta como “*unidad en la multiplicidad*”. Lo diverso que es uno, que da sentido a la unidad, es la *armonía* -que concuerda la unidad con la multiplicidad.

Cuando uno examina, por ejemplo, “*El arte de la fuga*” encuentra un tema inicial, que se va desarrollando en tonalidades diversas, para recogerse al final en la misma tonalidad del comienzo: estamos presentando la *unidad en la multiplicidad*. Es un único tema con diferentes variaciones; nos encontramos el orden y el mismo sentido de la perfección ¹⁴que en Leibniz. El texto leibniziano nos ayuda a acercarnos a la obra bachiana. En Bach encontramos la misma temática que desarrolla Leibniz cuando elabora su concepto de música como “*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*”¹⁵.

¿Qué ocurre con el concepto de armonía en Bach? La armonía, como elemento de la música junto con la melodía y el ritmo, se escribe y lee verticalmente en el pentagrama, pues se mezclan voces diferentes que se acuerdan simultáneamente- esto es armónicamente-; por el contrario la melodía se escribe y lee horizontalmente- Este orden armónico en Bach forman un *todo*, que es el que uno oye o percibe, pero que esta formado por las *partes* o elementos que tienen su presencia en él. La cuestión de la armonía da mucho de sí en la música y también en la filosofía -es lo que se llama *simplokí* o ligazón-.

En efecto, Bach ha logrado la perfección al ejercer el contrapunto: punto contra punto (a lo que hoy llamamos nota). El contrapunto es el procedimiento musical por el que varias voces, conservando cada voz su independencia, al mismo tiempo están sujetas al todo. Esa forma contrapuntística- que es la manifestación musical de la armonía- es crucial en Bach; así en “*El arte de la fuga*”, pero es importante su uso en toda su obra. El contrapunto

14. Vid en Christoph WOLFF, pp. 491-498, un apartado sobre “Bach y la idea de la perfección musical”.

15. Ver el análisis del concepto leibniziano de música en Giorgio ERLE, *Leibniz, Lully e la Teodicea*, Padova, 2005. pp. 47-48.

termina en esa composición musical que es la fuga: un tema es interpretado por una voz, a la que se le va añadiendo voces que expresan el mismo tema en tonalidades diferentes, y finalmente el tema termina expresándose en la misma tonalidad del comienzo, terminando así el juego armónico.

III. OBRA BACHIANA Y RETÓRICA MUSICAL BARROCA

Bach era un músico práctico, como ya hemos dicho, pero tenía profundo conocimiento, especialmente musicales. Una prueba de ello reside en la famosa polémica¹⁶ sobre la obra de Bach, en vida del propio músico, diez años antes de su muerte; Bach no intervino personalmente, se desentendió de ella. Fueron sus discípulos, en concreto Birnbaum, profesor de Retórica en Leipzig, que nos ha dejado en siguiente testimonio¹⁷: "las partes y las ventajas que tienen en común la elaboración de una obra música y la retórica las conoce [Bach] tan bien que no sólo se le oye con gran placer cuando señala con precisión las analogías y coincidencias entre ambas, sino que es admirable igualmente la certera aplicación de las mismas en sus obras. Su conocimiento de la poética es tan perfecto como pueda esperarse de un gran compositor". La competencia de Bach en asuntos teóricos atinentes a la Poética y Retórica es excelente; pero Bach dejó la discusión pública sobre su obra y su defensa a su discípulo.

Lo fundamental de la Retórica musical¹⁸ en el Barroco consiste en expresar lo que dice un texto, a fin de "mover a afectos"; así cuando un texto habla de aflicción o temor debe expresarse en escalas que lleva al oyente a percibir esa pasión o sentimiento (Bach usa a menudo el procedimiento, entre otros, del "*passus duriusculus*"). Es la "Teoría de los Afectos", propia de la Retórica barroca. La música "representa" los afectos, pasiones o sentimientos, de la que ya Monteverdi escribía que debía "mover a afectos".

16. La polémica entre SCHEIBE y BIRNBAUM puede seguirse en *J. S. Bach. Documentos...*, pp. 199-207.

17. *Ibidem*, p. 206.

18. Rubén LÓPEZ CANO, *Música y retórica en el Barroco*, México, 2000. También Philippe HERREWEGHE, *Bach et la Rhétorique musical, Notas al CD "J. S. Bach, Matthäus-Passion"*; Paris, Harmonia Mundi, 1985.

Brevemente señalaremos algunas obras de Bach para mostrar el uso bachiano de la retórica en algunas cantatas¹⁹ (que no todas son religiosas, así la BWV 211, llamada la “Cantata del Café”, cuya texto describe la afición de una muchacha al café, y la prohibición de su padre de que lo tomara, para que no pareciera casquivana y liviana) y en alguna obra instrumental.

He escogido como ejemplo la cantata BWV 80, cuyo título es “*Nuestro Dios es una firme fortaleza*”, porque recoge un himno coral de Lutero que llegó a ser el himno por excelencia de la Reforma, su emblema. El efecto del coro con el que comienza es arrebataador, se siente “seguridad” en Dios tal como es presentado por Lutero en su himno homónimo; es uno de los coros, según se dice, mejores que haya escrito Bach, y simboliza la idea de “fortaleza” en una música que quiere representarla.

El título de la cantata BWV 82, *Ich habe genug* (*Ya tengo suficiente*), se refiere al canto de Simeón, en el que el anciano alaba a Dios porque “mis ojos han visto antes de morir al niño que será mi Salvador”; el ahora “ya tengo suficiente” es el gozo de ver al niño que es su esperanza. Bach muestra este sentimiento en tres arias y dos recitativos escritos para bajo solo; ha querido significar con una sola voz la subjetividad del que siente su vida llena y cumplida, por ello carece de un coral como conclusión, es una voz individual quien canta.

Y termino citando una obra instrumental, *El clave bien temperado*, en que se recoge todas las tonalidades existentes, alguna de las cuales no habían sido usadas hasta entonces, porque supuestamente sonaban mal. Bach crea música, utilizando todos los procedimientos retóricos, para las veinticuatro tonalidades, y consigue la “afinación” -esto es, el temperamento- para que se cree música, a pesar de que se había creído que existían intervalos prohibidos por parecer chirriantes al oído barroco. Ya antes hemos hablado de *El arte de la fuga*, como el ejercicio bachiano de la unidad en la multiplicidad que es la armonía.

En el imaginario occidental Bach ha permanecido como “*Orpheus germanicus*”²⁰ la representación más pura del músico: un

19. La cantata ocupó el lugar central en el servicio religioso luterano, para realzar la lectura del evangelio, por eso, muy acertadamente, WOLFF la ha denominado “*sermón en música*”, p. 2.

20. Recojo el apelativo que le dio SCHUBART en *J. S. Bach. Documentos...*, p.217.

organista de una iglesia de Leipzig llega a ser el más universal de los músicos. Un testimonio²¹, escrito ocho años después de su muerte, nos dice: “parecen tener razón aquellos que habiendo oído a multitud de artistas reconocen, sin embargo, que sólo ha habido un Bach sobre la tierra y, añado yo, que los zapatos de Bach le sientan bien tan sólo a unos pocos”. Consideraría que la expresión *los zapatos de Bach* es una metáfora que transforma un elemento tan “estético” como unos zapatos -en contacto permanente con la tierra- en “noético”, lo mas excelente que nos eleva al cielo: la creatividad poética de Johann Sebastian Bach.

21. J. ADLUNG, en *J. S. Bach. Documentos...*, p. 197.