

RAICES DEL ESTILO DE J. S. BACH

P O R

Vicente Salas Viu

I

SI hubiera de buscarse una imagen que hiciera plástico ante nuestros ojos el arte vigoroso y austero de Bach, ninguna como la del árbol que, en el llano o la cumbre, se yergue enhiesto: el firme roble. El arte de Bach se sustentó sobre potentes raíces, nutridas en las capas más hondas de una tradición secular; creció,—consciente de su alto destino y seguro de su fuerza,—para unificar dentro de sí la triple trayectoria de las escuelas italiana, francesa y alemana, las más recias corrientes de la música barroca. En su copioso ramaje, la floración de obras, que se disponen casi geoméricamente en torno a los brazos que las organizan, resistió los embates del caer de una gran época y conserva su lozanía, como si el paso de los siglos nada pudiera en su contra.

Fué la obra de Juan Sebastián Bach cumplida como si el tiempo no existiese, desconociendo sus dictados. Bach surge al mundo de la música cuando las posibilidades del Período Barroco, en la técnica y en la expresión, parecen conclusas, cuando la etapa subsiguiente del Rococó Galante comienza a dar los frutos de una primavera artificial y fugacísima, aunque entonces tenida por llena de promesas. Y es sorprendente con qué seguridad elige su camino; cómo desde los primeros pasos conoce su ruta y su misión. Donde todo parecía ya dicho, faltaba edificar la soberbia bóveda que reuniese en unidad armoniosa el bosque de solemnes columnas de sus precursores. Todo el ingente esfuerzo que representa la obra de las grandes figuras del siglo XVII, alcanza un significado definitivo por como la aportación de Bach corona las otras. El siglo XVII y el Estilo Barroco alcanzan así su más alta meta, una de las más altas de toda la música, ya dentro de la centuria siguiente y en las creaciones de Juan Sebastián Bach.

Cuando se medita en lo que la posición de Bach representa en su hondura, se desvanecen, por superfluos y en verdad carentes de sentido, los juicios sobre su exceso de tradicionalismo, su mayor o menor originalidad, su desprecio o aprecio por las tendencias que se tuvieron por innovadoras en los años de su vida. Los propósitos de Bach como creador de música eran demasiado vastos para ajustarlos en los límites de éste o aquel período pasajero; la substancia de su arte, demasiado excelsa para pretenderla amoldar a un sello

subjetivo. Ni exigencias movedizas de tiempo, ni de ambiente, ni de apetencia o gusto personales, podían contar para quien desde muy temprano aprendió a dilatar sus miradas en trascendentes perspectivas. Y en cuanto a la originalidad, este hombre que imprimió el calor de su espíritu y dió su acento propio al arte de una época entre las más vigorosas y ricas de espíritu, ¿había de preocuparse de lo que por originalidad suele entenderse?

Difícil es desentrañar la suma de complejos fenómenos que implica el arte de Bach. Hay un hecho, no obstante, que por sí solo ilustra sobre muchos otros de su tenaz labor y puede ahorrarnos digresiones que poco aclararían. Bach está del todo formado a los veinte años, hacia 1706, cuando de Mülhausen parte para Weimar. Como compositor de obras para órgano, como creador de cantatas y otras obras de música eclesiástica, ha logrado superar a sus precursores alemanes; las técnicas de órgano francesa e italiana se han fundido en sus composiciones con las de los maestros de Sajonia y Turingia, en cuya tradición él se ha formado. En las etapas siguientes de evolución de su estilo, en Weimar y Köthen, el estudio constante de esa triple corriente, animará logros del propio estilo en la cantata de iglesia, el concierto y el concierto grosso, la suite de orquesta y la música para clavecín y clavicordio. Es una ruta que prosigue majestuosa, absorbiendo de los paisajes en torno cuanto puede hacerla más segura: Bach realiza dentro de su estilo, como hemos dicho, la síntesis perfecta de las tres escuelas nacionales con que culmina el siglo XVII. Pues bien, en 1749, a un año de su muerte y ya ciego, cuando se esfuerza por terminar su obra postrera «El Arte de la Fuga», el genio que impulsó a sus últimas consecuencias la magna evolución del Período Barroco, aun estudia y analiza no sólo los grandes valores antiguos, sino los que abren la transición hacia el Clasicismo del siglo XVIII.

En las Variaciones Goldberg y en la segunda parte de «El Clavecín bien temperado», terminada en 1744, su peculiar escritura del clavecín se enriquece con aportes técnicos extraídos de las Sonatas de Domenico Scarlatti. Algunos de estos Preludios y Fugas combinan la forma tradicional con la de Sonata bipartita; no faltan hasta rasgos del virtuosismo clavecinístico de Scarlatti: pasajes a manos cruzadas; libre uso del contrapunto sobre un claro plan armónico; contraste temático, hacia la Sonata, de los motivos fundamentales. Igualmente, en los postreros Preludios y Fugas para órgano, que dedica a su hijo Friedemann, las técnicas del concierto, de la sonata en trío concertada y de aquellas formas

tradicionales de órgano se combinan con inusitados efectos. En las Variaciones Canónicas sobre el Coral «Von Himmel hoch», en la tercera parte del «Klavierübung», en la «La Ofrenda Musical» y en «El Arte de la Fuga»; en todas y cada una de las obras con que la de toda su vida concluye, podrían señalarse multitud de ejemplos de esa actitud que señala a Bach como a músico nunca satisfecho de la honda experiencia adquirida en el estudio del pasado, siempre en vela para asimilar las nuevas aportaciones de manera que no desnaturalicen su estilo. Bach cierra una época tanto como abre otra. Su inmensa figura,—mitad pasado, mitad porvenir,—se proyecta sobre ambos, aunque lo desconocieran quienes con él convivieron y hasta sus propios hijos. Es una crasa injusticia ver en el autor de la Fantasía Cromática o de las Suites y Conciertos para orquesta, tan sólo «una vieja peluca», un técnico genial que especula sobre las bases de un estilo yerto.

II

Fijada, al menos sucintamente, la posición de Bach en el arte, consideremos la raigambre de su estilo.

Dos largas corrientes vienen a confundir sus aguas para sustento del arte de Juan Sebastián Bach: la tradición religiosa luterana y la musical—eclesiástica o secular—del Alto Barroco. Las posiciones religiosas y las posiciones estéticas en tal forma se interpenetran en sus creaciones, con tal rigor los fines espirituales condicionan los medios artísticos, con tal rigor los postulados estéticos nacen de sus creencias que, en la obra concluida, es casi imposible separar unos factores de otros. Para usar una expresión ligera, podría decirse que el arte de Bach fluye de una doble fe, religiosa y estética.

Si en la obra realizada es imposible disociar la parte que corresponde al impulso propiamente religioso y al artístico, es hacedero, en cambio, seguir el curso de uno y otro estímulo hasta dar en el espíritu que los reúne.

El siglo XVIII fué un tiempo convulso, bien que subterráneamente convulso en las primeras décadas. Bajo su corteza dorada, se agitan los conflictos de ideas que desde el terreno religioso se extienden al político y social para hallar término en el estallido formidable de la Revolución Francesa.

En Alemania, la crisis se gesta más lenta; por ello actúa más bien como preparación necesaria del medio para que recoja lo que

le ha de ser asimilable del virulento proceso de Francia. Apenas el siglo se abre, dentro todavía de 1700, se produce la Reforma Pietista del credo luterano, fuente de agrias controversias que no sólo conmueven los fundamentos de la vida religiosa. El Pietismo, típico producto de época, hasta por lo que tiene de reacción contra ella, no hubiera sido posible sin el racionalismo que el *Aufklärung* alimenta y sin la creciente sensiblería que en las artes impone el Estilo Galante. Pietismo, *Aufklärung* y *Empfindsamkeit* artística se interinfluyen. Bach, tan ortodoxo en el arte como en la religión, combatirá con ardor, en su obra y en su vida, los dictados de la múltiple hidra. No fué tan sólo refractario a ellos, en lo firme y profundo de sus convicciones, sino que los combatió, con pasión inextinguida desde sus años juveniles.

En su fe luterana, Bach fué ortodoxo por tradición de familia que, en cuantas ocasiones se le ofrecieron, procuró reafirmar. El propio Juan Sebastián recuerda con orgullo en un escrito que la cabeza de su estirpe, Veit Bach, molinero y citarista del siglo XVI, —vivió entre 1550 y 1619,—regresó a Turingia desde Hungría, donde se estableció en busca de más holgada situación, al ser perseguidos los luteranos ortodoxos y coaccionados a convertirse al catolicismo por la dinastía reinante. La fidelidad a sus creencias determina el hecho de que la familia Bach vuelva a echar raíces en el viejo suelo patrio, donde se vigoriza y prolifera hasta los días de Juan Sebastián, robusteciéndose su tradición de músicos con la otra de luteranos sin mella.

Entre los diez y los quince años, Bach, bajo la tutela de su hermano mayor, estudia en el Lyceum de Ohrdruf, una de las más renombradas escuelas dieciochescas de Latín y Teología. Y se destaca en sendos estudios, tanto como en la música, allí donde con tanto rigor son exigidos. A los doce años, en 1697, es promovido a la Secunda, como estudiante de Latín y Cánones, lo que representaba un anticipo de dos años sobre el desenvolvimiento normal de un alumno en el Liceo. Justo en aquella fecha, y en edad tan temprana, establece por primera vez contacto con el «*Compendium locorum theologicorum*» de Hutter, el más ardiente defensor del luteranismo ortodoxo frente a los reformadores pietistas. El conocimiento de este libro debió serle tan precioso, que una y otra vez a lo largo de su vida vuelve a buscarlo para apoyo de su fe. Es uno de los textos de consulta que impone a sus discípulos en la Escuela de Santo Tomás de Leipzig. Gerhard Herz, en un documentado trabajo sobre la formación religiosa de Bach, lo confirma. Dice: «La

dogmática interpretación de Lutero por Hutter acompañó a Bach toda su vida. Cuando, en su última época, enseña Bach Música y Latín en Leipzig, inicia la labor cotidiana con una lectura de la Biblia y, a seguido, de un pasaje del Compendium de Leonhard Hutter».

En 1700 termina Bach sus Humanidades en Ohrdruf. Niño aún, ha de comenzar, junto con la lucha por el sustento material, sus combates por el arte y la oposición a los reformistas, que mantendrá con integridad absoluta en los lugares donde trabaje en el futuro, desde Arnstadt a Köthen. En esta ciudad debió recordar a su antepasado Veit Bach cuando declinó la posición de mayor brillo alcanzada en su vida, Kapellmeister de la Orquesta de la Corte, por aislarse del ambiente calvinista que en Köthen prevaecía y en el que no quiso que sus hijos crecieran. Es decir, como su remoto antepasado, Juan Sebastián no vaciló en el sacrificio de una beneficiosa situación en aras de su fe. Le repugnaba tanto como el Pietismo el otro extremo de las ideas protestantes. La mayor atracción ejercida por Leipzig sobre Bach, cargado de obras y de experiencia, no pudo residir en su prestigio musical, inferior por entonces al de Köthen, sino en el hecho de ser por su Universidad y su Escuela y Cantoría de Santo Tomás uno de los reductos incólumes del luteranismo.

Años después de haberse establecido en Leipzig, otro hecho nos revela lo irreductible de su ortodoxia y aun de su ortodoxia militante. El 5 de Septiembre de 1727 muere la reina de Polonia, Cristina Eberardina, esposa de Augusto el Fuerte, patética figura que conmovió a su época por la fidelidad al credo de sus mayores frente a poderosas razones de Estado y a toda suerte de entrañables solicitudes. Cristina de Sajonia aceptó la renuncia al trono polaco, ser repudiada por su esposo y apartada de sus hijos, antes que abrazar la religión católica. Las violencias que contra ella se ejercieron, hasta hacer un calvario de su vida, se vieron compensadas por el torrente de fervor que despertó su muerte entre los luteranos alemanes. Fué glorificada como mártir y el duelo de Sajonia como Estado se vió obscurecido por el religioso que desveló lo íntimo de su significación espiritual.

Entre el coro de encendidas alabanzas a la Reina de Polonia en su tránsito, se yergue la Trauer Ode de Bach, una de sus obras donde late con mayor profundidad ese sentido de la muerte que en algunas Cantatas, como la cuarta, «Christ lag in Todesbanden», y en las Pasiones escritas en Leipzig, e incluso en obras instrumenta-

les como «Die Kunst der Fugue», recogen el definitivo, más austero e impresionante legado del maestro.

El texto de la Trauer Ode fué escrito por Gottsched, profesor de la Universidad de Leipzig, literato excelente y, con Lessing, uno de los primeros estilistas alemanes, antes de Goethe. A pesar de ello, el rígido conceptismo de estos versos, las alusiones a la política del momento, lo circunstancial y anecdótico de sus reflexiones no hubieran permitido a la música volar a gran altura, si Bach no hubiese traspasado con su genio todo ese material de acarreo fácil que parecía destinarla a quedar en fruto pasajero. Se entregó Juan Sebastián a la obra en verdadero raptó. Es éste uno de los pocos casos comprobados en que el Cantor de Leipzig se diera a la música con esa febril entrega que los románticos entendieron por forma única de la inspiración. Antes de un mes, la Trauer Ode estaba escrita, copiada y ensayada para su ejecución. La Reina de Polonia había muerto el 7 de Septiembre; el 17 de Octubre, como acto solemne fué interpretada la Oda Fúnebre en la Iglesia de la Universidad.

Desde el primer coro, lúgubre y solemne, sobre armonías en la orquesta que imitan resonar de campanas, el sentimiento personal de Bach ante esta muerte se extiende para abarcar el del pueblo todo. El mismo efecto de campanas que tañen a duelo se repite como acompañamiento del recitativo «Der Glöcken behendens Getöne», en un juego de imitaciones que combina, en registros agudos y graves, la múltiple voz de los campanarios de la ciudad. Bach persigue en cada episodio de su obra fundir o concentrar en su emoción propia la colectiva y, de este modo, ganar la expresión de la muerte en su anchura, allende el hecho concreto que le movió en un principio.

Al año siguiente de componer la Oda Fúnebre, Bach realizó con Picander, su habitual libretista, el plan de la Pasión según San Mateo. No es extraño que entre ambas creaciones haya más de un rasgo común; que la Oda Fúnebre, la cantata más profunda de su autor a corta distancia de la Pasión citada, sea en muchos aspectos un anticipo de posiciones espirituales en torno al magno problema de la muerte. Rust, autor del texto poético de la Trauer Ode que ha reemplazado al circunstancial de Gottsched, ha interpretado justamente el contenido de esta música y lo medular de las intenciones de su creador. Después de los estudios de Rust mismo, ampliados por las de Spitta y Schweitzer, no caben dudas sobre que una gran parte de la música de la desaparecida Pasión según San Marcos, interpretada en Santo Tomás de Leipzig

el Viernes Santo de 1731, fué simple adaptación de la Oda Fúnebre. El libreto de Picander para la nueva Pasión fué hecho en sus partes fundamentales sobre una transposición métrica del texto de la Oda Fúnebre; de tan puntual manera obedeció la solicitud del músico para utilizar la partitura de la Oda en el desarrollo de la Pasión.

La Trauer Ode, que nace de una posición de ortodoxia combativa para rebasar en el más profundo misticismo cristiano, puede ilustrarnos también sobre algo no siempre bien comprendido en la personalidad religiosa de Bach, incluso por comentador tan ilustre como Albert Schweitzer. Afirma Schweitzer que Juan Sebastián Bach buscó la conciliación de las diversas interpretaciones eclesiásticas del Cristianismo en lo substancial de su mística. Su subjetivismo cristiano representaría así una integración, no sólo del Pietismo y del Luteranismo ortodoxo, sino de éste con el Catolicismo y aun con el Calvinismo. Sin pretenderlo, Schweitzer superpone su religiosidad de hombre moderno, liberalmente tolerante, a la del músico que venera, y la desfigura. Que el hondo espíritu de Bach, cale en la médula del Cristianismo, deje muy lejos toda frontera conceptual, toda divisoria doctrinaria al tratar los fundamentos de la fe y darlos vida con su arte, no impide que en la esfera intelectual procure con acuciosa vigilancia respetar esos límites; los que separan la verdad para él válida, de los errores también para él indudables, de acuerdo con la formación recibida. Muy al contrario de lo supuesto por Schweitzer, no seguirá vía alguna de conciliación entre su acrisolada ortodoxia y las doctrinas a que se opuso, como la Católica, o que de ella se apartaron, como el Calvinismo o el Pietismo. Bach, vive, he insistido con exceso en ello, en perpetua defensa y en perpetuo estudio de la línea más inflexible del luteranismo tradicional. Por ello, los teólogos a que vuelve una y otra vez en su vida son, además de enérgicos mantenedores de la pureza de esa doctrina, detractores resueltos de quienes se desvían de sus postulados. Como de Hutter, fué lector asiduo de Augustus Pfeiffer. Los tres libros de cruda polémica escritos por Pfeiffer, «Anti-Calvinismus», «Evangelische Christen Schule» y «Antimelancholicus»— ¡qué título tan reveladoramente bachiano!— figuran en primer término en el inventario que se hizo de la biblioteca de Bach, a su muerte. Hay que agregar que en esta biblioteca, de ochenta y tres volúmenes sobre problemas teológicos que contenía, sólo dos son de autores pietistas. Por supuesto, figuran en ella las obras completas de Lutero, en dos ediciones: la de Wittenberg de 1539 y la de Jena de 1556.

III

Tan lejos de la intransigencia calvinista como del sensiblero subjetivismo pietista, el sentido robusto y sano de la vida que impregna el ser moral de Bach se traduce con claridad de objetivos en su música. Conforme a los principios de la vieja cepa luterana, la música es para él don de Dios y todo en este arte es lícito para cantar su gloria.

Neumeister, teólogo y poeta que es el principal animador literario de la cantata de iglesia en Alemania, no vaciló en asimilar para el servicio litúrgico los elementos que la cantata profana, hermana gemela del drama con música, venía aportando desde avanzado el siglo XVII. La forma de cantata de Neumeister,—libretos en los que el texto sacro ocupa una mínima parte,—se desarrolla en una sucesión de coros, arias, ariosos, recitativos, dúos y tríos, que permiten al músico usar con amplitud los elementos técnicos y los recursos expresivos del estilo concertante italiano, del lirismo vocal en las arias, así como la plasticidad dramática del recitativo de ópera, frente a la sequedad del eclesiástico. Cuanto puede, en fin, actuar como savia en la renovación de los géneros musicales al servicio de la liturgia, es impulsado por la tan libre disposición que implican los textos literarios de Neumeister.

El Pietismo consideró que de esta forma se penetraba en una peligrosa secularización y acabó por prohibir en la iglesia cualquier especie de música que excediera los límites estrictos del coral. La cantata y la pasión dramatizadas y el coral de órgano, variado u ornamentado, fueron vistos por los reformadores de la Reforma, con recelo en un principio, para a la postre condenarlos por impropios en la formación espiritual de los fieles. Lo que no impidió el cultivo por éstos de las formas más vulgares y blandas del lied sentimental en lo privado de sus deliquios místicos; antecedente de las melodías de coral y las canciones sacras en ritmo de vals con que, desde el siglo pasado, se contribuye a la popularización del credo protestante por algunas de sus sectas.

Bach siguió la pauta trazada por los textos de Neumeister en algunas de sus primeras cantatas, autorizado por los altos ejemplos de Buxtehude y otros maestros del norte de Alemania. En cuanto al preludeo y al coral variado de órgano es singularmente reveladora la historia de los conflictos entre el maestro y el consistorio, teñido de Pietismo, de Arnstadt, la pequeña ciudad que marca uno de los primeros hitos en la ruta ascendente de su obra. Una y

otra vez se reprochan a Bach los «extraños tonos» agregados a la armonía y los «irreverentes ornamentos» que obscurecen su ejecución y sus composiciones de organista. La feligresía, al decir de sus mentores, estaba escandalizada por la manera cómo Bach servía el acompañamiento de los himnos, por las variaciones, *en exceso artísticas*, con que comentaba las melodías de los corales y por el espíritu, igualmente profano, de sus preludios; «tan largos que acababan por distraer con la música la meditación de los fieles». La relación de los cargos hechos al cantor de Arnstadt por el consistorio pleno, en la famosa reunión del 21 de Febrero de 1706, es más que ilustrativa sobre las posiciones que en la música y en lo religioso adoptó Bach ya en aquella temprana época.

Lo religioso y lo profano no tienen en cierto modo frontera en la música de Bach; apenas se distinguen por su tema, no por la forma de tratarlo. Nada hay para él de tan poca sustancia espiritual que no requiera ser abordado con elevadas miras. Si el hombre es noble, noble debe ser cuanto sus manos elaboran. El punto de enfoque,—la profunda espiritualidad del maestro,—es siempre el mismo, cualquiera que sea el panorama hacia el cual se dirija. Una partita para clave o una cantata de iglesia; una cantata secular o la más alta especulación contrapuntística, como *La Ofrenda Musical* o *El Arte de la Fuga*; un concierto grosso o la *Pasión de Jesús*, absorberán su pensamiento y exigirán de su arte cuanto puedan rendir de acuerdo con los fines perseguidos. Si nada en la vida de un cristiano, el más nimio como el más grande de sus actos, debe sustraerse a la presencia de Dios, con mayor razón no han de olvidar esta presencia las obras nacidas de su espíritu. El profundo sentido religioso de Bach es norma que rige para todas ellas. Un simple cambio de texto, ha hecho de una cantata secular como la *Trauer Ode* una de las más admirables entre sus creaciones religiosas.

IV

Aunque ya han sido aludidos a grandes trazos los fundamentos puramente musicales del arte de Juan Sebastián Bach, es necesaria una enumeración de aquellas fuentes antes de cerrar este escrito. Dije que desde un comienzo, cuando el músico inaugura su propia ruta, le guía con la fuerza de un propósito casi deliberado, resumir en su obra las tres direcciones de mayor caudal en el arte de su época: la italiana, la francesa y la alemana, y que por haberlo conse-

guido con plenitud, la producción de Bach se presenta ante nosotros como una síntesis perfecta de la música del Alto Barroco.

Desde niño, mientras se forma como organista y clavecinista, bajo la dirección de su hermano Juan Cristóbal, el Bach de Ohrdruf, estudia y copia de su mano las composiciones de Frescobaldi y Legrenzi, las cantatas de Lotti y Caldara, los concerti y concerti grossi de Corelli y Vivaldi. En Weimar, y más tarde en Köthen, analiza las obras para órgano o clave de los franceses D'Anglebert, Couperin, Dieupart y Marchand. Y en todo ese amplio margen, desde los días de Lüneburg a los de Köthen, desde los quince a los treinta y dos años de su edad, estudia, analiza y copia a los grandes maestros alemanes que le preceden. Sobre algunos de ellos, no le basta el conocimiento de la obra; quiere admirarlos como intérpretes, gozar en el contacto estrecho con sus personalidades. Fué así como emprendió aquellos largos y tan comentados viajes a pie, de su juventud: de Lüneburg a Hamburgo, para escuchar a Reinken; de Arnstadt a Lübeck, para escuchar a Buxtehude. George Böhm, durante la permanencia de Bach en Lüneburg, ejerció sobre el joven organista una influencia imborrable. Telemann, Kuhnau, Händel, entre sus más ilustres contemporáneos, fueron atentamente seguidos por un músico siempre dispuesto a enriquecer su experiencia con lo que pudiera servirle de estímulo en las ajenas.

La penetración ulterior en el estilo concertante orquestal, durante la época de Köthen, la más fecunda en obras instrumentales; la prodigiosa manera con que reestiliza la suite sinfónica francesa; el genio que impulsa a sus obras mayores para clave o que hace más profundo el contenido de sus cantatas, alcanza en la época de Leipzig, el tránsito hacia esos cinco últimos años de su vida que los estudiosos más recientes de Bach, como Bukofzer, consideran una bien definida etapa más, en la progresión de su obra.

Ha compuesto en Leipzig, ya en la culminación de su estilo, la segunda parte de «El Clavecín bien temperado», el Concierto Italiano, las partes primera a tercera de los «Ejercicios para clave» (Klavierübung) y las Variaciones Goldberg con que se cierra esta obra; las Variaciones Canónicas y los últimos Preludios y Corales Variados para órgano; los oratorios de Navidad, de Pascua y el llamado de La Ascensión (Cantata N.º 11, «Lobet Gott in seinen Reichen»), las pasiones según San Juan, San Mateo y San Marcos, las cuatro Misas luteranas y la Misa en Si menor, el Magnificat, seis Motetes y doscientas sesenta y cinco de las doscientas noventa y cinco cantatas que se tienen por creación indudable suya. En los

cinco años postreros, ofrece «La Ofrenda Musical», «El Arte de la Fuga» y algunas obras más para órgano, junto con las últimas cantatas.

Henchido de una experiencia vasta y profunda, encerrado a solas con su alma, fuera ya totalmente del mundo, desde las fronteras de la música camina el Cantor de Leipzig hacia lo más entrañado de su reino espiritual.

Si la música ha de ser, como quiso Lutero, la voz de Dios que habla por nosotros, ¿en qué acentos humanos ha sonado más pura que en las obras que, paso a paso, acompañaron al maestro hacia el reposo definitivo?