DOMENICO ZIPOLI Y EL BARROCO MUSICAL SUDAMERICANO

por

Lauro Ayestarán

"Las tinieblas de la Edad Media no son sino las de nuestra ignorancia, decía Gustave Cohen en "La grande clarté du Moyen-Age". Creo que algo parecido acontece con las tinieblas culturales de la América del Sur durante la dominación hispánica".

Ciertamente, los hombres de la revolución emancipadora de 1810 —y aun sus abuelos— vivieron tiempos oscuros y oprobiosos, y sus primeros historiadores fueron quienes nos dieron esa visión de la época final del coloniaje, pero cometieron la distorsión de proyectarla por extensión hacia siglos anteriores que cayeron también bajo juicio implacable. Hay en América, evidentemente, una declinación a fines del siglo XVIII, pero a poco que se levante el velo de épocas más pretéritas, la luz comienza a reverberar, y en los últimos cinco años el conocimiento de ese pasado ha desquiciado todos los supuestos históricos y tiende a restaurar una visión más afinada, más consoladora.

En el campo de la música, la aparición y la divulgación hace unos 40 años de un polifonismo incipiente de fines del siglo XVIII, no satisfacía honradamente orgullos nativos. A la medida de un Mozart o de un Haydn, los compositores indianos de su época hacían pobre música de sacristía.

Pero he aquí que en el último lustro, la musicología sudamericana ha perforado una época anterior —siglo XVII y primera mitad del XVIII— y de ese primer cateo ha vuelto con muestras de un valor levantado, no meramente "histórico", que tonifica las más legítimas esperanzas.

Tres hechos han venido a consolidar esta hipótesis: las notables investigaciones y descubrimientos de Robert Stevenson en las cantorías de las iglesias de Bogotá, Lima, Sucre y Potosí, el hallazgo del precioso manuscrito de la primera ópera del Nuevo Mundo, "La púrpura de la rosa", estrenada en 1701 en Lima, existente en la Biblioteca Nacional de esta ciudad, con letra de Calderón de la Barca y música de Tomás Torrejón y Velasco —honorable réplica con sus triples escenarios y villancicos popularescos a las pomposas óperas corales de un Lully— y, por último, la existencia de las 21 obras policorales de la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional de Montevideo, provenientes del Convento de San Felipe Neri de Sucre, Bolivia, entre las que se halla, por

ejemplo, un Villancico para cuádruple coro y bajo continuo de arpa de Juan de Araújo, una página mayor de la música del Barroco de su época.

En estos momentos, mientras se prepararan sus transcripciones para hacerlas viables para los públicos contemporáneos, se hace urgente la publicación de minuciosos inventarios de esas cantorías. Es ley de investigación musical en nuestro continente: "Partitura inventariada, partitura salvada". Los conservadores de esas cantorías en su funesto afán por "modernizar y limpiar" archivos, se detendrán con más cautela ante la destrucción de esas piezas venerables cuyas descripciones fueron estampadas en letras de molde y son ya consideradas como tesoros de una colectividad.

El resultado de esa línea de conducta tuvo ya su primer fruto. Una Misa de Domenico Zipoli hallada en Sucre por Stevenson y su referencia publicada en el libro "The Music of Peru", ha removido todo el problema de este admirable compositor del Barroco italiano, cuyos últimos años transcurrieron en la América del Sur. Al esclarecimiento de su vida y de su obra tiende este estudio ofrecido por la "Revista Musical Chilena" que nos honra con su publicación en el número dedicado a la música colonial de América. Leído originalmente este ensayo en Buenos Aires en la primera de las "Lecturas Musicológicas" de 1961 que organiza la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, cuyo decano el eminente compositor Alberto Ginastera nos distinguió proponiéndonos como profesor extraordinario de la misma, verá luz próximamente como cuerpo independiente editado por dicha Universidad.

1. *El caso Zipoli.*

Hace hoy puntualmente 21 años publicamos en Montevideo un folleto titulado "Domenico Zipoli el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata"[1]. En él se demostraba —se pretendía de-

[1] *Lauro Ayestarán:* "Doménico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata", Montevideo, Impresora Uruguaya, 1941. (Apartado de la "Revista Histórica", año XXXV, 2ª época, tomo XIII, Nº 37. Montevideo, agosto de 1941). Los aportes fundamentales hechos en estos últimos 21 años fueron los siguientes: *Vittorio de Rubertis:* "Dove e quando nacque e mori Domenico Zipoli", Milano, Bocca, 1951. (Apartado de la "Rivista Musicale Italiana", año LIII, fascículo II), *Guillermo Furlong S. I.:* "Domenico Zipoli, músico eximio en Europa y América", Romae, Instituto Historicum S. I. (1955). Apartado del "Archivum Historicum Societatis Iese", vol. XXIV). *Luigi Ferdinando Tagliavini:* Prefacio a la reedición de "Domenico Zipoli. Sonate d'Intavolatura per organo e cimbalo", Heidelberg, Willy Müller (1959).

mostrar— que el eminente músico italiano, tocado en Roma por la vocación sacerdotal, había ingresado en la Compañía de Jesús en 1716; había llegado a Buenos Aires en julio de 1717 y después de haber permanecido en Córdoba como maestro de capilla de los jesuitas, la muerte le había encontrado en esa localidad el 2 de enero de 1726. Y lo que era más importante: sus obras más grávidas, presumiblemente, se habrían escrito en la Córdoba del siglo XVIII. A final de cuentas, sus años teóricamente más florecientes —de los 28 a los 38— habían acontecido en Sudamérica y en el ejercicio de su profesión de "maestro di cappella".

La "hipótesis de trabajo" de esta investigación se hallaba estampada en los dos primeros párrafos del ensayo que decían así:

"Como quien escribe estas líneas leyera hace unos años en el libro "Los Jesuítas y la Cultura Rioplatense" del P. Guillermo Furlong (S. J.) una referencia sobre cierto Hermano Domingo Zipoli, organista que fuera de la iglesia de los Jesuitas de Córdoba (Argentina) en los albores del siglo XVIII, ocurriósele pensar que podría tal vez tratarse de aquel célebre compositor de idéntico nombre a quien todos los musicólogos conceptuaran sucesor de Frescobaldi y gloria de la música para órgano de todos los tiempos y que desapareciera misteriosamente del plano de la música europea hacia el año 1716, después de haber publicado su colección de obras —que han llegado hasta nosotros— bajo el título de "Sonate d'intavolatura per organo o (sic) cimbalo". Encontramos luego, gracias a los buenos oficios del distinguido historiador argentino, una serie de documentos —algunos de los cuales se transcriben en el apéndice final— que se relacionaban con la vida y obras del susodicho músico que desaparecía en Europa precisamente al mismo tiempo en que aparecía en América. Compulsando estas referencias nuestras sospechas quedaba entera y afortunadamente develadas. El humilde Hermano Domingo Zipoli no era otro que el magnífico compositor y organista romano Domenico Zipoli.

Y hemos querido en el presente trabajo, al completar y rectificar en algunos casos el itinerario vital del músico italiano, ubicarlo en su tiempo y en su medio e incitar al investigador latinoamericano a la búsqueda de las perdidas partituras que el formidable maestro compusiera en estas regiones, partituras de cuya existencia se demostrará a quien se tome el trabajo de repasar las líneas que a continuación se publican".

El folleto, temprano y débil, acusaba deficiencias, pero al cabo de 21 años las dos fundamentales proposiciones del mismo, la presencia y muerte del eminente compositor italiano en la Argentina y el presumible hallazgo de sus partituras en América, no sólo quedaron en pie sino que

fueron robustecidas por un extenso aparato documental que aportaron distinguidos investigadores americanos y europeos.

No obstante, el capítulo sobre Zipoli no está clausurado; recién ahora la investigación está dando su frutos más insospechados e impresionantes que habrán, sin embargo, al confrontarse con nuevos esclarecimientos, de ratificarse. Pensemos con humildad que la investigación musical es apenas una ciencia y que muchas veces "La historia de la ciencia es la historia de la eliminación progresiva del error, es decir, de su reemplazo por un error nuevo, pero cada vez menor absurdo".

De entre los aportes —de signo positivo y también de signo negativo (que muchas veces esclarecen aún más el tema)— queremos detenernos en cuatro de ellos:

Primero. En mayo de 1946 Adolfo Salazar publicó en la revista mexicana "Nuestra Música"[2] un extenso comentario sobre nuestro folleto; llamaba la atención sobre el peligro de confundir el Zipoli europeo con el americano. Posteriormente Isidor Philipp se adhirió a esta hipótesis. Según Salazar, el Zipoli europeo había nacido en Nola, cerca de Nápoles en 1675; los documentos jesuíticos sobre el Zipoli americano, aseguraban que había nacido en Prato, cerca de Florencia, en 1688:

"El musicólogo uruguayo Sr. Lauro Ayestarán, publica en forma de folleto algunos trabajos que habían visto anteriormente la luz en revistas de su país. El que titula *Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata,* tiene especial interés porque se se refiere a una figura curiosa, cuya vida, mal conocida y rodeada de cierto misterio, incita a hacer suposiciones que, a pesar de las tentaciones que despiertan, no pueden convertirse en realidad por falta de datos fehacientes..."

"... Como el Zipoli nacido en Prato vino al mundo en 1688, resulta que estaría tocando ya el órgano en aquel templo romano (en 1696) a los ocho años de edad, lo cual es ligeramente dudoso..."

"... Es arriesgado suponer que éste fuera el autor de las Sonate d'intavolatura per organo e cembalo (sic), porque textualmente no se las menciona en ningún documento referente al Zipoli muerto en la Argentina y porque estas sonatas, aparecidas en 1715, en la edición inglesa son de fecha anterior..."

En la página 13 de nuestro folleto se estampa: "De su ciudad natal, Domenico Zipoli pasó a Roma hacia 1696, esto es, a los 8 años de edad".

[2] *Adolfo Salazar:* "El caso de Domenico Zipoli", en revista "Nuestra Música", año 1, Nº 2, p. 80. México, mayo, 1946.

Las palabras ligeramente distorsionadas —yo no diría con malevolencia— por Salazar, fueron castigadas por el linotipista de la revista "Nuestra Música" que le hizo decir que las "Sonate" habían aparecido "en 1715 en la edición inglesa" cuando en realidad databan, como muy bien lo sabía Salazar de 1725. De todas maneras y en homenaje al esclarecido musicólogo español, me es grato recordar que cuando apareció nuestro ensayo "La música indígena en el Uruguay", Salazar, con una probidad ejemplar, se tomó el trabajo de repasar uno a uno, directamente en las bibliotecas de México, todos los textos históricos que habíamos interpretado para sustentar el estudio etnomusicológico sobre los indígenas para él tan remotos de la lejana Banda Oriental en la época de la Conquista. Su reseña crítica fue excepcionalmente generosa y casi tan extensa como nuestro folleto[3].

Pero no era el solo hecho de una afirmación histórica basada sobre una fecha y una localidad lo que nos había llevado a la conclusión de que Zipoli había nacido cerca de Florencia y había trabajado en Roma: era, además, la constatación de que su escritura para órgano reconocía un evidente parentesco con la del gran organista de San Pedro de Roma, Girolamo Frescobaldi. A principios del siglo XVIII todavía los estilos regionales presionaban de una manera férrea sobre el creador italiano, al punto de que la escuela florentino-romana, de gracia y distinción sobrias, con un contrapunto terso y a pocas partes, era fácilmente reconocible con respecto a la veneciana del norte, solemne y pomposa, de una escritura policoral de amplio y desarrollo contrapunto. Zipoli, evidentemente pertenecía a la primera de ellas, a la florentino-romana y esto coincidía muy bien con su presumible nacimiento en Prato. Cierta melancólica distinción, por otro lado, la diferenciaba de la gozosa, libre y calurosa articulación del sonatismo napolitano de su coetáneo Domenico Scarlatti. Por otro lado, la presunción no era originalmente nuestra: Combarieu la había anticipado en la época en que se creía que Zipoli había nacido en Nola, cerca de Nápoles, y se había formado en el benemérito Conservatorio San Pietro a Maiella:

"On peut distinguer trois groupes, parmi les compositeur italiens de musique instrumentales dans la première moitié du XVIIIe siècle: les successeur directs de Frescobaldi et Pasquini; les maîtres de Naples; ceux de Venise. Dans le premier groupe, le nom le plus important est celui de DOMENICO ZIPOLI, organiste (en 1716) de l'église des Jésuites à

[3] *Adolfo Salazar:* Nota bibliográfica al libro de Lauro Ayestarán, "La Música indígena en el Uruguay", en "Revista de Historia de América", Nº 33, pp. 109-117. México, Instituto Pan Americano de Historia y Geografía, junio de 1952.

Rome, auteur de Sonates pour orgue qui sont des suites de pièces profanes et religieuses avec le sens ancien du mot *Sonate. Le Conservatoire* de Paris en possède un exemplaire"[4].

La primera edición de su "Histoire de la musique" data de 1913 y al parecer Combarieu conocía directamente las Sonatas de Zipoli cuyo maestro Bernardo Pasquini fue tratado por el musicólogo francés en páginas precedentes con una fineza y profundidad técnica realmente sorprendentes.

Segundo. Y he aquí que de pronto se produce el primer aporte positivo de estos 20 años: en el mismo mes de mayo de 1946 en que Salazar publicaba en México su comentario, Víctor de Rubertis publicada en Buenos Aires, por primera vez, la partida de bautismo de Zipoli. Al ver luz el folleto de 1941, de Rubertis había enviado al alcalde de Prato, durante la pasada guerra, una carta solicitándole la partida de bautismo de un tal Domenico Zipoli, cuyo nacimiento podía haberse producido alrededor del mes de octubre de 1688. Terminada la guerra llegó a Buenos Aires una copia autenticada de una partida tomada del "Libro de Bautizados de la Cátedral de Prato" que decía así:

"A di 17 (detto) Domenico di Sabatino di Angiola Zipoli della Cura del Duomo e della Eugenia di Sabastiano Varrocchi sua moglie nacque a hore 7 de la notte precedente et il suddetto giorno fu portato alla Cattedrale e da me Curato fu battezzatto. Compare Antonio de Francesco Giullari"[5].

En resumen, un Domenico Zipoli, hijo de Sabatino Zipoli y de Eugenia Varrochi había nacido de los suburbios de Prato —según se especifica, además en el Indice de Bautismos de la época— el 16 de octubre de 1688.

Este era, sin lugar a dudas, el organista que había muerto en América puesto que los documentos jesuíticos decían que era oriundo de Prato y que había nacido alrededor de 1688.

Pero ¿el Zipoli pratense era el Zipoli de los historiadores europeos que había nacido en Nola?

Tercero. Y aquí ocurre el tercer hecho, este sí, fundamental: hace apenas tres años, en 1959, el organista Luigi, Ferdinando Tagliavini, publicó en Heidelberg, en dos volúmenes, su esplendida revisión de las "Sonate d' intavolatura per organo e cimbalo"[6] y en el Prólogo comunicó

[4] *J. Combarieu:* "Histoire de la musique", Paris, Colin, 1913, t. II, p. 152.

[5] *Víctor de Rubertis:* "La patria y la fecha de nacimiento de Domenico Zipoli", en revista "La Silurante musicale", año XIV, Nº 53, p. 6.

[6] *Luigi Ferdinando Tagliavini:* Véase referencia en nota Nº 1.

que se acababa de hallar en el Archivo del Convento de San Francisco de Bolonia, un manuscrito sensacional del Padre Martini, el maestro de Mozart, referente a Zipoli. Cuando Martini publicó en Bolonia el primer tomo de su "Storia della Musica" en 1757 la primera historia general de la música que se escribe en el mundo, luego de los fallidos intentos de Calvisius, Printz, Bontempi, Bonnet-Bourdelot, Malcolm y Prelleur, preparaba paralelamente un diccionario musical biográfico que había de ser un indispensable auxiliar de su historia. Este diccionario inscrito bajo el título "Scrittori di Musica Notizie storiche e loro opere" fue terminado pero no llegó a publicarse en vida de Martini. Hace unos 5 años encontróse en el Archivo del Convento de San Francisco de Bolonia el segundo tomo. Afortunadamente era el que correspondía a las letras N a Z. Martini tenía 20 años cuando murió Zipoli; conoció personalmente a todos los músicos de la época de nuestro compositor y, además al producirse años más tarde la expulsión de los jesuitas en 1767 recibió afablemente y ayudó a muchos de ellos, sobre todo a los que ve-

SONATE D' INTAVOLATVRA
PER ORGANO, E CIMBALO
PARTE PRIMA
TOCCATA, VERSI, CANZONE, OFFERTORIO
ELEVAZIONI POST COMVNIO E PASTORALE
DEDICATE
All'Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra
D. Maria Teresa Strozzi
Principessa di Forano
DA
DOMENICO ZIPOLI ORGANISTA DELLA CHIESA
DEL GIESV DI ROMA
OPERA PRIMA

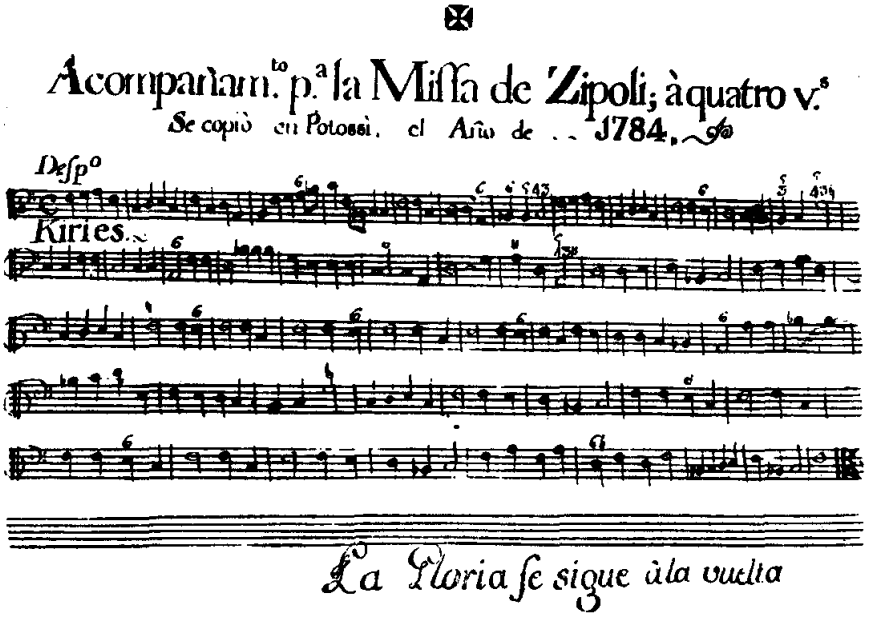
Portada de las "Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo", de DOMENICO ZIPOLI, publicadas en Roma en 1716. Edición prologada y transcrita por Luigi F. Tagliavini, en Heidelberg, Willy Müller [1959]. Vol. I

nían de España o de las posesiones españolas en el Nuevo Mundo. Por esta razón estaba en inmejorables condiciones para realizar la biografía de Zipoli. Pues bien, en la página 577 de su manuscrito se lee:

"Domenico Zipoli da Prato apprese i primi principii sotto il M° di Cappella del Duomo di Firenze, dal Gran Ducca fu mandato a Napoli sotto di Alessandro Sacarlatti, dal quale scapò per acuta differenza e si portò in Bologna l'anno 1709, dove fu accolto dal P. D. Lavinio Vannucci Monaco di S. Barbaziano, poscia dal gran duca suddetto fu mandato in Roma sotto Bernardo Parquini. Nota che quando capitò in Bologna aveva 19. Anni sicche era nato nel 1690. In ultimo si fece Gesuita".

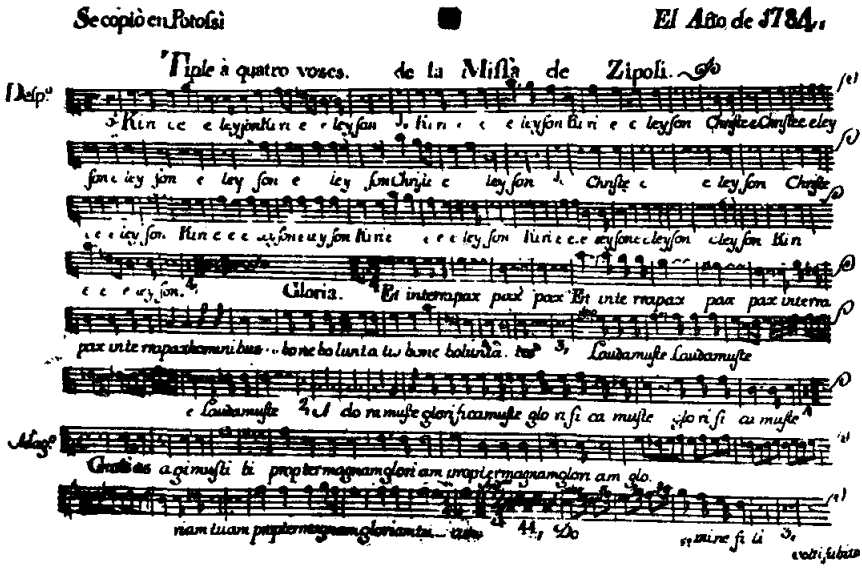
El Zipoli europeo se había hecho al final de su permanencia en Europa jesuita, y el único Zipoli jesuita que existió en la Compañía llamábase Domenico, músico también. Prueba y contraprueba resolvieron ya definitivamente la incógnita.

Pero todos estos importantes documentos esclarecían la vida de Zipoli y satisfacían una legítima erudición histórica. La "musicología



Primera página de la parte de "bajo continuo", de la Misa de DOMENICO ZIPOLI, existente en el Archivo Capitular del Cabildo Eclesiástico de Sucre, Bolivia

interna" esperaba otro acontecimiento algo más trascendente: que la investigación floreciese en el hallazgo de obras —sobre todo las america-



Primera página de la parte de tiple de la Misa de DOMENICO ZIPOLI, existente en el Archivo Capitular del Cabildo Eclesiástico de Sucre, Bolivia

nas— del gran compositor. Y he aquí el cuarto hecho:

Cuarto. Hace dos años la revelación del "caso Zipoli" dio el primer fruto positivo: el D. Robert Stevenson, profesor de musicología de la Universidad de California (rama Los Angeles), halló en el Archivo Capitular del Cabildo Eclesiástico de la ciudad de Sucre, Bolivia, una Misa para coro a tres voces —soprano, contralto y tenor— con "soli" vocales, dos violines, órgano y "bajo continuo", algunas de cuyas partes llevan la indicación: "Se copió en Potosí, el año de 1784". Trátase, pues, de una copia manuscrita realizada a los 58 años de la muerte de su autor. La primera noticia fue comunicada en el libro "The Music of Peru"[7] de Stevenson quien generosamente nos facilitó una copia para su interpretación e impresión en el Río de la Plata. Posteriormente gracias a los eficaces oficios del embajador de Bolivia en el Uruguay, Dr. Hernán

[7] *Robert Stevenson:* "The Music of Peru", Washington, Pan American Union, (1959), p. 179.

Siles Suazo, obtuvimos una límpida copia fotostática del original, que pusimos en las manos competentes del maestro Lamberto Baldi para su posible interpretación. Hace muchos años, Baldi nos incitó a la publicación de nuestro ensayo de 1941 y transcribió luego para orquesta sinfónica algunas páginas de las Sonatas de Zipoli.

El primer problema que plantean estos manuscritos es el de su curioso título: "a quatro V.s", que se repite en varias partes, cuando en realidad la Misa está escrita solamente para tres voces, de acuerdo con el caro estilo italiano del 1700. Consta de cuatro partes: Kyrie, Gloria, Credo y Sanctus. Fáltale, por lo tanto, el Benedictus y el Agnus Dei del "ordinarium" tradicional. Presumiblemente Zipoli no las escribió: algunas misas de las época se clausuran musicalmente al final del Sanctus.

Un copista colonial ha realizado el trabajo pero, de acuerdo con el estado perfecto de conservación que luce en la fotografía, esta copia al parecer nunca fue interpretada en Potosí y por ende no fue corregida. De todas maneras, hay que agradecer a este copista que haya salvado esta Misa cuyas partes vocales son de una noble riqueza, bien características de las últimas décadas italianas del seiscientos. Corresponde su escritura un estilo dialoguístico tan caro al maestro, ajeno a una tendencia castigada y henchida común en los compositores menores de esa edad. Más pareciera un Pergolesi, libre y temprano, que está anunciando un dorado clasicismo.

De pronto, en el "Cum Sancto Spiritu" del Gloria o en el "Et vitam venturi" del Credo, un Fugato a tres partes —que hace recordar las Canzone del primer libro de las "Sonate d'Int'avolatura"— irrumpe con orgánica solidez contrapuntística. En el resto de la Misa, las voces se mueven ya en equidistante y tersa armonía vertical, ya en tranquilo diálogo contrapuntístico. El "Incarnatus", dentro de una sencillez elemental, no está exento de la contenida emoción que requiere esta sección del Credo. De todas maneras, con respecto a las 'Sonate" para órgano y para clave, esta Misa acusa la huella del mismo creador; por momentos parece adaptada a una lectura facilitada, de posible ejecución en una Córdoba indiana en cuyos cuerpos litúrgicos no se contaba con grandes coros ni solistas. Ahora, desde el punto de vista instrumental y de la distribución de las tres partes vocales —soprano, contralto y tenor con algunas notas graves fuera de su cuerda normal— responde a los más perfectos modelos de la música religiosa italiana del filo del 1700.

Desde el punto de vista tonal, las cuatro piezas de la Misa están en el tono de la Fa mayor, pero, como es tradicional, el bemol de la nota Si no aparece en clave; a veces surge como alteración accidental; otras, está

sobrentendido. La armonía se mueve entre los grados tradicionales de I-V-IV, pero acusa pequeñas y refinadas transiciones, a veces insólitas "apoyaturas", que enriquecen su cuadro armónico. El contrapunto, de una libertad extrema, crece sin fricciones ni tortuosos rebuscamientos; es un contrapunto de imitación canónica a tres voces que, si bien nunca se resuelve en una fuga estricta, ostenta una distinción constante y una frescura de invención. Tonalmente el Gloria y el Credo —acaso por sus mayores extensiones— presentan más variedad que las partes restantes. El Gloria, por ejemplo, tiene las más ricas substancias de toda la Misa: comienza en Fa mayor y en el "Gratias agimus" pasa al relativo (Re menor) al que siguen tres "soli" vocales admirables, especialmente el de soprano en tersa y elegante articulación. Continúa un "Qui Tollis" en que se modula hacia el tono de la subdominante (Si-bemol-mayor) retornando al tono inicial desde el "Quoniam" hasta el final.

En el campo de la hipótesis cabe preguntarse si Zipoli trajo esta Misa de Europa o la escribió en América. De todas maneras, es obra de un alto músico, no el simple o inocente ejercicio armónico de los maestros de capilla de la América después del 1750 que uno está acostumbrado a hallar en los viejos archivos de nuestras cantorías, de lo cual podría ser paradigma la "Misa para Día de Difuntos" de Fray Manuel Ubeda fechada en 1802 que hallamos y reconstruimos hace unos diez años[8].

A este último corresponde repetir que el hallazgo de un Barroco Musical Sudamericano que abarca todo el siglo XVII y primera mitad del XVIII —donde se desenvuelve justamente la vida de Zipoli— es un hecho del cual nos hemos percatado de pocos años a esta parte. Las recientes y memorables investigaciones de Robert Stevenson en Lima, Cuzco, Sucre, Potosí y Bogotá; la aparición de la partitura de la primera ópera que se compone en el Nuevo Mundo, "La púrpura de la rosa" —letra de Calderón de la Barca y música de Tomás de Torrejón— estrenada en Lima en 1701, los manuscritos, en fin, existentes en la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional del Uruguay que provienen de Bolivia, provocarán el asombro de los tiempos venideros en cuanto se den a conocer.

Mientras se cumplen las inexorables etapas del estudio previo, antici-

[8] *Lauro Ayestarán:* "La Misa para Día de Difuntos de Fray Manuel Ubeda. Montevideo, 1802. Comentario y reconstrucción", Montevideo, 1952 (Apartado de la "Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias", año VI, Nº 9, Montevideo, octubre, 1952).

pamos hoy estas noticias y exhibimos un facsímil del bello manuscrito boliviano.

Entretanto, penetremos en la vida, ya bastante esclarecida hoy, del gran compositor italiano.

2. *Vida y Obras.*

A las 7 de la noche del 16 de octubre de 1688, en los suburbios de la ciudad de Prato, Eugenia Varrochi, esposa de Sabatino Zipoli, daba a luz un niño que fue bautizado en la Catedral al día siguiente, bajo el nombre de Domenico.

Prato, era en ese entonces una plaza fortificada con muralla y ciudadela levantadas en el siglo XIV; pertenecía al Gran Ducado de Toscana y se situaba al noreste de Florencia a unos 17 kilómetros de esta ciudad. El Gran Ducado se hallaba a la sazón gobernado por un Médicis, Cosme III, que había ascendido al trono en 1670 y que falleció después de un largo y tranquilo reinado en 1723.

En la Alta Edad Media, Prato había sido una república independiente. Los españoles la habían saqueado en 1512 y los florentinos la sometieron y absorbieron en 1553. En algunos templos pratenses Della Robia había dejado huellas ponderables de su genio plástico. La industria antigua —y aún actual— era la de los tejidos de lana y la de la manufactura de hierro y cobre. Debía albergar en esa época unos 3.000 habitantes.

Cuando Domenico Zipoli nació, Buxtehude y Pasquini —futuro maestro de Domenico— tenía 51 años, Vitali 44, Correlli y Pachelbel 35, Purcell 30, Alessandro Scarlatti, Kuhnau y Fux 28, François Couperin 20, Germiniani 14, Vivaldi 13, Telemann 7, Rameau 5, Durante 4 y J. S. Bach, Haendel y Domenico Scarlatti cumplían 3 años de edad; Benedetto Marcello, apenas 2.

Su generación era, pues, la de Vivaldi, Germiniani, Telemann, Rameau, Durante, J. S. Bach, Haendel, D. Scarlatti y —desde luego— la de quienes nacieron hasta 10 ó 12 años después, esto es, la de Veracini, Daquin, Hasse, Leclair, Leo, Locatelli, Platti, Quantz y Leonardo da Vinci.

Con todos ellos —nada menos— hay que medir a Zipoli en primera instancia para insertarlo, luego de su circunstancia temporal, en el cuadro de la historia general de la música culta europea y —como se verá luego— americana.

Según Giambattista Martini, de quien acaba de aparecer la breve pero definitiva biografía de Zipoli, que citamos precedentemente, reci-

bió las primeras lecciones de música del maestro de capilla de la Catedral de Florencia hacia el 1700. En ese entonces los maestros de la Catedral florentina habían sido Piero Sammartini desde 1686 hasta 1700 y Giovanni María Pagliardi desde 1701 hasta 1712; Giovanni María Cassini tañía el órgano catedralicio en 1703. De donde se desprende que uno de ellos debió haber aleccionado a Domenico.

El Gran Duque de Florencia lo envió luego a Nápoles bajo la dirección de Alessandro Scarlatti, "dal quale scapó per acuta differenza". Al parecer, pues su relación con la escuela napolitana fue muy efímera. Se pregunta su reciente transcriptor y crítico Luigi F. Tagliavini: esta fricción con Scarlatti padre ¿fue de orden musical o de orden personal? En todo caso el episodio revela en Zipoli la posesión de un temperamento activo y crítico ya en el carácter, ya en la estética.

A los 21 años Domenico se hallaba en Bolonia y recibía allí lecciones de Lavinio Vanucci, monje de San Barbaziano, un excelente teórico, autor del libro "Regole da Sonare, e Cantare e Comporre, e Transporta-

Dedicatoria impresa de las "Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo" de DOMENICO ZIPOLI, publicadas en Roma en 1716. Edición prologada y transcrita por Luigi F. Tagliavini, en Heidelberg, Willy Müller [1959]. Vol. I

re per li Principianti" conservado hasta hoy en copia manuscrita en la biblioteca musical que perteneció a Giambattista Martini.

Por fin, radicado en Roma, completó su carrera con Bernardo Pasquini. Era Pasquini, su maestro, uno de los precursores del estilo galante. Pero su "galantería" no radicaba solamente en procedimientos armónico-mélodicos irregulares (la sexta) o el abuso de ornamentos (trinos, mordentes, apoyaturas), sino en el empleo de cromatismos y disonancias, inquietas fantasías en el ritmo y sobre todo, lo que con una buena palabra define Torrefranca: "Impresionismo"; un impresionismo, digamos nosotros, doscientos años antes de Debussy: "era come un profumo diffuso nell'atmosfera musicale"[9]. Querer someter el impresionismo debbussysta a la técnica de los acordes de novena sin enlace y de quintas aumentadas, es lo mismo que sostener que el arte de la escritura galante se apoyaba solamente en el bordado miniaturesco de sus melodías y en las constantes armónicas de su época. De Pasquini recibe Zipoli como veremos todo ese mundo de convenciones que él hara florecer en sus "Sonate" de 1716. Los tres volúmenes de música para clave de Pasquini que se conservan en el British Museum de Londres, proclaman esta verdad. La llegada de Zipoli a Roma y sus estudios con Pasquini se produjeron, a nuestros entender, alrededor de 1710, y a los 24 años de edad dio a conocer en la Ciudad Eterna el oratorio "San Antonio" del cual sólo se conoce el libreto[10]. Hacia 1714 en la iglesia de San Girolamo de Roma estrenaba su oratorio "a quattro" "Santa Catherina Vergine e Martire" con texto literario —que es lo único que se conserva— de Grappelli[11].

Por fin accede al cargo de organista de la "Chiesa del Giesú de Roma" antes del 1º de enero de 1716 en que dedica sus "Sonate" a la princesa de Forano ya que en la portada de la edición de estas obras se declara organista de dicha iglesia romana que pertencía a los jesuitas, contigua a su casa profesa.

En ese año de 1716, cuando iba a cumplir los 28 años de edad, Zipoli en la plenitud de su carrera musical, publica sus "Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo", según algunos documentos jesuísticos en pequeño tratado "Principia seu Elementa ad bene pusandum Organum et Cimbalum", y por último, tocado por la vocación sacerdotal viaja a Sevilla e ingresa en el noviciado de la Compañía de Jesús el 1º de julio.

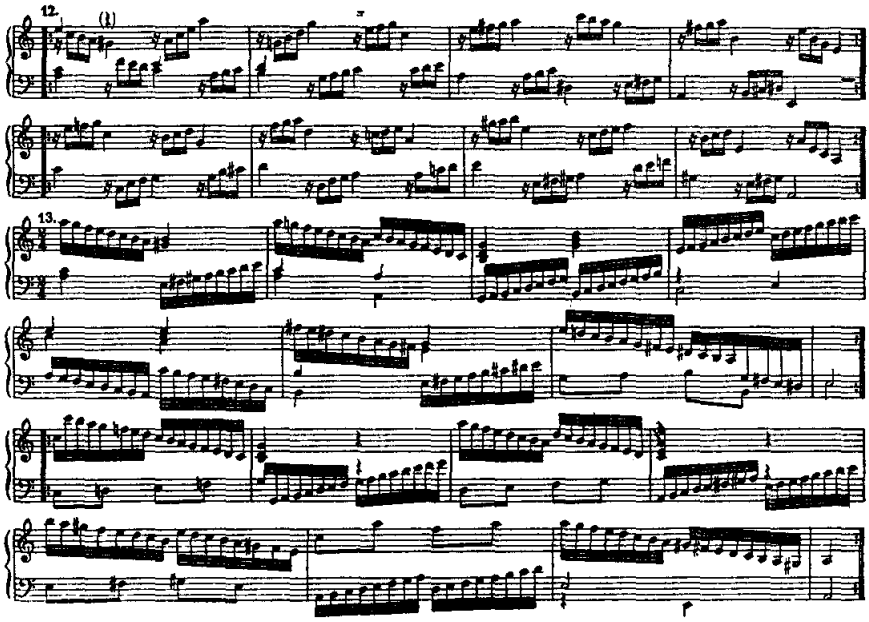
[9]*Fausto Torrefranca:* "Le origini italiane del Romanticismo musicale", Torino, Bocca, 1930, p. 338.

[10]*Guido Pasquetti:* "L'Oratotio Musicale in Italia", Firenze, Le Monnier, 1906, p. 348.

[11]Véase nota Nº 10.

Sobre su pequeño libro "Principios y elementos para bien tañer el órgano y el clave" existe una evidente confusión que hemos favorecido nosotros hace 21 años cuando se publicó nuestro temprano libro sobre Zipoli, provocador de la remoción del problema. Hoy creemos que se trata de una traducción defectuosa del título de sus "Sonate" y que por lo tanto es la misma obra. Cuando de él se habla en documentos jesuíticos, se omite la referencia de sus Sonatas, editadas el mismo mes y el mismo año. Salvo nuevo y definitivo esclarecimiento, su pequeño libro teórico, pues, no existió.

Publicadas sus Sonatas, en plena efervescencia creadora, sobrevínole a Zipoli una profunda, intensa, vocación sacerdotal como lo demostró en hechos más adelante, y el máximo organista de la iglesia de los jesuitas en Roma se trasladó a Sevilla e ingresó en la Compañía: "había sido maestro de capilla de la Casa Profesa de Roma —dice el historiador Lozano, su compañero de viaje luego— y precisamente cuando podía espe-



Variaciones 12 y 13 de la Partite en La-menor para clave de las "Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo", de DOMENICO ZIPOLI, publicadas en Roma en 1716. Edición prologada y transcrita por Luigi F. Tagliavini, en Heidelberg, Willy Müller [1959]. Vol. II, p. 31.

rarse de él cosas mayores, lo sacrificó todo por la salvación de los indios y se embarcó para el Paraguay[12].

Peramás escribe a este respecto: "Zipoli, maestro que fue del Colegio Romano, de donde pasó a nuestra Provincia y dejó bastante especimen de sí en el órgano de la Catedral de Sevilla..."[13]. Desgraciadamente nada se ha podido conservar hasta la fecha en la Catedral sevillana. El Padre Guillermo Furlong comunicó en 1937 al autor de estas líneas: "como uno de sus biógrafos dijera que había muchas piezas de música suyas existentes en la Catedral de Sevilla, las busqué allí pero no las hallé".

Nueve meses estuvo Domenico Zipoli en Sevilla. A principios de 1717 los jesuitas organizaron una gran expedición al Río de la Plata que partió de Cádiz el 5 de abril de ese mismo año. En ella figuraban sacerdotes de más tarde destacada actuación, como el historiador Pedro Lozano que contaba a la sazón veinte años, los misioneros Nusdorffer, Asperger y Lizardi y los arquitectos P. P. Prímoli y Bianchi.

En aquel entonces la travesía de Europa al Río de la Plata cumplíase en tres o cuatro meses. Los religiosos que salieron de Cádiz venían en tres embarcaciones y el viaje se desarrolló sin percances hasta la boca del Plata donde una tormenta dejó a una sin mástil ni velas, echó a otra muy dentro del océano y la tercera fue tan azotada que cinco marineros fueron arrojados por la borda si bien tres de ellos pudieron ser salvados[14].

La embarcación que transportaba a Zipoli detúvose presumiblemente varios días en Maldonado como era costumbre, y, pasando de largo por el lugar donde pocos años después se levantaría Montevideo, fondeó en Buenos Aires en julio de 1717, en el mismo año en que el Mariscal de Campo Bruno Mauricio de Zabala llegó también para ha-

[12]En el Staatsrchiv de Munich, Baviera (Jesuitas, 267), se hallan las Cartas Anuas de los años 1720 a 1730, escritas por el P. Pedro Lozano. Entre las notas necrológicas se halla la correspondiente a Domenico, de alto valor, por hallarse redactada por el gran historiador que viajó con Zipoli desde España en 1717 y tuvo contactos con él hasta el momento de la muerte de Domenico. Una copia de esta carta fue enviada por el P. Guillermo Furlong a Lauro Ayestarán en carta del 8 de noviembre de 1937. Posteriormente, fue publicada en forma íntegra por el P. Furlong, en su folleto de 1955, citado en nota Nº 1.

[13]*Juan Manuel Peramás:* "Diario del viaje de los expatriados de Córdoba", Nº 116, Turín, diciembre, 1768. Original existente en la Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús, en Granada. Comunicado por el P. Guillermo Furlong.

[14]*Pedro Lozano:* "Vida y virtudes del venerable mártir Padre Julián de Lizardi", Madrid, 1862, pp. 123-124. Comunicado por P. Guillermo Furlong.

cerse cargo de dicha gobernación. Quince días permaneció en Buenos Aires y en lenta carreta de bueyes partió luego para Córdoba.

Mucho tiempo hacía que los jesuitas se habían afincado en tierras americanas. En febrero de 1568, en el puerto de Callao, pisó por primera vez suelo sudamericano un plantel de ocho miembros de la Compañía que recién había obtenido su confirmación canónica como tal. El rey Felipe II a instancias de Francisco de Borja había apoyado el comienzo de esta conquista pacífica del continente lejano y misterioso. El 2 de febrero de 1587 entraron los jesuitas en Córdoba y en 1599 fundaron allí su primera residencia estabilizando de esta manera las misiones volantes que cruzaron en varias oportunidades las regiones circundantes. En 1610 erigieron el Colegio Máximo y a los tres años el Convictorio de San Javier. En 1614 por fin constituyeron la Universidad, refundición de los dos anteriores centros de educación. En 1621 el papa Gregorio XV y el rey Felipe III la elevaron oficialmente a ese rango y en ella se dictaron cursos para novicios indígenas y españoles. Así surgen de sus claustros, bachilleres, licenciados y maestros en artes, bachilleres, licenciados y doctores en teología, etc., tal como se establece en las célebres Ordenaciones del P. Pedro Oñate y en las posteriores Constituciones del P. Rada en 1621. El 29 de junio de 1671 el obispo Guillestegui consagró la iglesia de los jesuitas cuyo órgano 50 años más tarde tañera Domenico Zipoli.

¿Cuál era el desenvolvimiento del arte musical dentro de los actuales límites de la Argentina cuando Zipoli llega a Córdoba?

En una referencia de cierta Carta Anua —eran éstas las detalladas relaciones que anualmente remitían a Europa los superiores jesuitas de las localidades sudamericanas— del P. Alonso Barzana fechada el 3 de septiembre de 1594, al referirse a los indígenas anota esto que constituye una de las más lejanas noticias sobre la música en la América Meridional: "Mucha gente de Córdoba es dada a cantar y bailar. Y después de haber trabajado todo el día, bailan y cantan en coros la mayor parte de la noche"[15]. Los jesuitas, al parecer, aprovecharon estas disposiciones vigentes en las culturas etnológicas y convirtieron a los indígenas no sólo en ejecutantes sino también en directores de conjuntos instrumentales como se desprende de la orden dictada por el P. Diego de Torres hacia el 1609: "Cuanto más presto se pudiere, con suavidad y gusto de los indios, se recoja cada mañana sus hijos para apren-

[15] *P. Grenón S. J.:* "Nuestras primera rrot, 1929, p. (5).
música instrumental", Buenos Aires, Pe-

der la doctrina... leer y cantar. Y si el licenciado Melgarejo hallare cómo les hacer flautas para que deprendan a tañer, se haga: procurando enseñar bien a alguno, que sea ya hombre, para que sea maestro"[16].

Sin embargo, lo que en un principio fue simple vehículo de catequización más tarde se convirtió en alto oficio.

En 1617 llegó al Río de la Plata el P. Juan Vaiseau —o Vaseo a la usanza hispánica de la época— músico natural de Flandes que a los siete años murió en el Paraguay mientras atendía a los indios atacados por una peste. Junto con él había llegado de Europa el Hermano Luis Berger, nacido en Amiens, pintor, médico, platero, músico y danzante, que prolongó la obra de Vaiseau. Hacia 1691 llegó a Buenos Aires el P. Antonio Sepp, un tirolés discípulo del director de la escuela obispal de Augsburgo el músico alemán Melchor Glette. El P. Sepp construyó el primer órgano sudamericano y enseñó a los indígenas su oficio como lo expuso en una carta fechada en Yapeyú, descontándose de ella lo hiperbólico que pudiera contener: "Del mismo modo, hay 2 órganos en nuestra iglesia, uno fabricado en Europa, el otro fabricado por los indios (sic), y este último en nada inferior al primero. Yo he mencionado el del Misal de Amberes. Los instrumentos músicos fabricados por los indios son tan buenos y hermosos como los de Nürenberg. Los relojes de pared y faltriquera, hechos por los indios, no ceden en nada a los fabricados en Augsburgo. Algunas pinturas de aquí parecen hechas por Rubens. En una palabra: ellos pueden imitar todo teniendo delante de sí una muestra; en quitándosela, la pierden totalmente de su memoria, y ya no pueden combinar nada". Tal es la transcripción de Carlos Leonhardt para la revista "Estudios", año XIII, tomo XXVII, Buenos Aires, 1924.

Al francés Berger sucedió en Córdoba el italiano Pablo Anesanti, jesuita también, y a éste Domenico Zipoli.

Sobre la vida y actuación de Zipoli en Córdoba, pocas, de todas maneras, definitivas referencias poseemos. Organista de la iglesia de los jesuitas en esa localidad, su brillantísima actuación perdura en documentos posteriores a su muerte. Así, Peramás, escribe en Faenza en 1793:

"En aquellas ciudades no había otra música que la de los siervos de los jesuitas. Habían ido a la provincia desde Europa algunos sacerdotes excelentes en aquel arte, quienes enseñaron a los indios en los pueblos a cantar, y a los negros del colegio a tañer instrumentos sonoros. Pero nadie en esto fue más ilustre, ni más cosas llevó a cabo, que Domenico

[16] *P. Ignacio Chomé:* "Lettres édifiantes", t. II, p. 242. Comunicado por el P. Guillermo Furlong.

Zipoli, otrora músico romano, a cuya armonía perfecta nada más dulce ni más trabajado podía anteponerse.

Mas, mientras componía diferentes composiciones para el templo (que desde la misma ciudad principal de la América Meridional, Lima, le eran pedidas, enviándose a través de grandes distancias con mensajeros especiales) y mientras juntamente se dedicaba a los estudios más serios de las letras, murió con gran sentimiento de todos; y en verdad, que quien haya oído una sola vez algo de la música de Zipoli, apenas habrá alguna otra cosa que le agrade: algo así como si al que come miel, se le hace comer algún otro manjar y le resulta entonces molesto y no le agrada. Murió en Córdoba de Tucumán en 1725. Quedan de él sus obras"[17].

El P. Pedro Lozano, testigo presencial que viajó con Zipoli desde España y que alcanzó a oirle, nos dejó esta fidedigna anotación:

"Entre los estudiantes, el primero que pagó tributo a la naturaleza en 1726 fue Domingo Zipoli, natural de Prato en la Etruria, habiendo ya terminado los tres años de teología pero no ordenado aún sacerdote, por no haber obispo para ordenar. Era peritísimo en la música, como lo demuestra un pequeño libro que dio a luz. Había sido maestro de capilla de la Gran Casa Profesa de Roma y precisamente cuando podía esperarse de él cosas mayores lo sacrificó todo por la salvación de los indios, y se embarcó para Paraguay. Entró en la Compañía en Sevilla. Dio gran solemnidad a las fiestas religiosas mediante la música, con no pequeño placer así de los españoles como de los neófitos, y todo ello sin posponer los estudios en lo que hizo no pocos progresos, así en el estudio de la filosofía como en el de la teología. Enorme era la multitud de gentes que iba a nuestra iglesia con el deseo de oirle tocar tan hermosamente"[18].

Cuando más podía esperarse de su genio y "pagando tributo a la naturaleza" según Lozano, Domenico Zipoli falleció en la estancia de los jesuitas en Santa Catalina, a unos 50 kilómetros de Córdoba, el 2 de enero de 1726, a los 37 años y medio y a los 8 años y 5 meses de haber pisado por primera vez tierra americana. Su tumba no ha sido hallada.

En resumen, la producción hasta ahora certeramente conocida de Domenico Zipoli, se articula así:

[17] *Josephi E. Peramás:* "De vita et Moribus tredecim vivorum Paraguaycorum", Faventia, 1793, p. 294. Comunicado por el P. Guillermo Furlong.

[18] Véase nota Nº 12.

1. *"Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo"*, opus 1. Impreso presumiblemente en Roma, con dedicatoria impresa fechada el 1º de enero de 1716.
2. *"Sant'Antonio"*, oratorio estrenado en Roma en 1712. Se conserva el libreto, solamente.
3. *"Santa Catherina Vergine e Martire"*, oratorio a 4 partes estrenado en la iglesia de San Girolamo en Roma en 1714. Se conserva solamente el libreto en la Biblioteca Vittorio Emmanuele II de Roma, cuyo autor es Grapelli.
4. *"Delle offese a vendicarmi"*, cantata para soprano y bajo continuo. Se conserva el manuscrito en el "Deutsche Staatsbibliothek" de Berlín (Citado en *Robert Eitner*: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon; Graz, Akademische Druck, 1959, t. 10, p. 357).
5. *"Fragmento para violín y bajo continuo"*. Manuscrito existente en la "Sächsischen Landesbibliothek" de Dresde (Id. anterior).
6. *"Misa"*, para coro a tres voces (soprano, contralto y tenor) con solos vocales, dos violines, órgano y bajo continuo. Manuscrito copiado en Potosí en 1784, existente en el Archivo Capitular Eclesiástico de la ciudad de Sucre, Bolivia.

3. *Las "Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo"*
(Sonatas de cifra para órgano y para clave)

Las "Sonatas de cifra para órgano y para clave" traducción española que hemos adoptado para las "Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo" —"intavolatura" tiene un viejo y bien saneado equivalente hispánico del siglo XVI en la palabra "cifra" —representa uno de los cuerpos orgánicos más audaces pero a la vez coherentes e imaginativos de la primera mitad del siglo XVIII. Por su sobriedad y originalidad, según subrayó Vincent d'Indy, se hallan muy cerca de Juan Sebastián Bach[19].

La edición impresa que se conserva responde a las siguientes características bibliográficas:

Zipoli, Domenico (1688-1726).

SONATE D'INTAVOLATURA / PER ORGANO, E CIMBALO / PARTE PRIMA / TOCCATA, VERSI, CANZONE, OFFERTORIO

[19] *Vincent d'Indy:* "Cours de composition musicale. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyz", Paris, Durand, 1909. Libro II, 1ª parte, vol. II, p. 71.

/ ELEVAZIONI POST COMUNIO E PASTORALE / DEDICATE / All'Ill:ma et Ecc:ma Sig:ra / D. Maria Teresa Strozzi / Principessa de Forano / DA / DOMENICO ZIPOLI ORGANISTA DELLA CHIESA / DEL GIESU DI ROMA / OPERA PRIMA.

64 p. 220 x 295 mm. (caja: 170 x 240 mm.).

La primera parte dedicada a las piezas de órgano termina en la p. 35; en p. 36 aparece el título de la segunda parte dedicada al clave: *"PARTE SECONDA / PRELUDIJ, ALLEMANDE, CORRENTI, SARABANDE, / Gighe Gavotte / E / PARTITE".*

Dedicatoria a María Teresa Strozzi fechada "il primo Gennaro 1716".

(Ejemplares existentes en la Biblioteca "G. B. Martini" de Bolonia, en la Biblioteca del Conservatorio de París, etc. Sobre el primero de ellos y la edición inglesa "A Third Collection of Toccates Vollentarys and Fugues for the Organ or Harpsicord with particular Great Pieces for the Church Made upon Several Occasions Compos'd by Domencio Zipoli Principal Organist of Rome", London, Walsh (1731), acaba de aparecer la más reciente versión que hemos tomado como base para nuestro análisis: "DOMENICO ZIPOLI: "Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo. Nach dem Urtext heraugegeben von Luigi Ferdinando Tagliavini". Heidelberg, Willy Müller (1959). 2 v.

Consta la colección de dos partes, la primera dedicada al órgano y la segunda al clave. La palabra "sonata" debe tomarse en la acepción de la época, es decir, simplemente como pieza "per suonare" en clarísima forma de Suite. La idea tripartita y bitemática que luego caracterizó a la Sonata, recién alcanzará su carnalidad musical a la muerte de Juan Sebastián Bach, es decir, después de 1750.

La primera parte está integrada por una Toccata, cinco Canzone con sus correspondientes Versículos previos, cuatro comentarios organísticos a la liturgia de la Misa —dos a la Elevación, uno al Post-Comunio y otro al Offertorio— y una Pastoral. La parte dedicada al clave comprende cuatro Suites —la palabra no se enuncia pero está sobreentendida— y dos Partitas a manera de tema con variaciones ornamentales.

Lo primero que llama la atención es la sólida unidad de estilo de toda la obra. La parte de órgano está concebida en contrapunto a tres voces; la de clave siempre a dos. En esta última abunda, como es lógico, la escritura vertical y en la última variación de la Partita con que se cierra toda la obra, se anticipa misteriosamente —Zipoli no alcanzó a presenciar la lucha entre el pianoforte de Cristófori y el viejo, rico y noble clave— una escritura pianística.

Por eso llamaron tanto la atención las gratuitas palabras de Guido Pannain[20] que pasaron luego a la "Historia de la Música" que redactó juntamente con della Corte, al achacar a las Sonatas de Zipoli falta de orden y personalidad. Además, Pannain, cometió varios errores, como lo demostró Luigi F. Tagliavini, al adjudicar algunas Sonatas de Zipoli a Durante y a Alejandro Scarlatti. Su colaborador Andrea della Corte que firmó junto con Pannain la "Historia de la Música", reivindicó en 1959 el único juicio adverso que se puede recabar sobre Zipoli, con estas lúcidas palabras: "leyendo nuevamente (a Zipoli) se renuevan las delicadas impresiones de una inspiración que, no pequeña entre las de los grandes compositores de los siglos XVII y XVIII, proporciona una particular gentileza, suavidad y gracia, y tal concisión de excluir cualquier referimiento al "barroquismo" técnico o mental"[21].

La obra de Zipoli parece escrita de un solo impulso e, incluso, calculada para su publicación como si se tratara de una gran superestructura sonora. Tanto las piezas de órgano como las de clave son en sí mismas una unidad independiente, pero aparecen dispuestas en un armonioso orden de sucesiones tonales e incluso de contrastes dinámicos. Pienso que la solemne Toccata que inicia la parte de órgano tiene su correspondiente final en la tierna Pastoral con la que se cierra la sección organística. En la parte de clave, unas Partite de la más brillante escritura clausura la obra como si corriera ella hacia un desenlace deslumbrante pero previsible.

Las Canzone del libro de órgano están insertas en la línea que va desde los Tientos de Cabezón, las Recherches de Titelouze y los Ricercari de Frescobaldi hasta las Fugas grandes para órgano de Juan Sebastián Bach. Están en verdad a medio camino. De los primeros se diferencian por un mayor abundamiento de exposiciones y un acabado más meticuloso en el contrapunto. De Bach por no completar en ellas Zipoli las secciones subsiguientes a la contraexposición en el quinto grado. Obsérvanse en cambio notables "estrechos" como el de la Canzona en Do-mayor que contiene además, una rica e imaginativa cadencia sobre el pedal de "dominante".

[20] *Guido Pannain:* "Le origini e lo sviluppio dell'arte pianistica in Italia", Napoli, 1919, p. 162. Posteriormente, en *Della Corte y Pannain:* "Storia della Musica", Torino, 1942. t. I, p. 627. Traducción en castellano por Higino Anglés: Barcelona, Labor (1950), t. I, p. 602.

[21] *Andrea della Corte:* "Zipoli in Prato", en el diario "La Nazione", Firenze, 14 octubre 1959, reproducido luego en la revista "La Scala", Milano, noviembre, 1959. Traducido por Víctor de Rubertis en "La Silurante Musicale", año XXVIII, Nº 85, Buenos Aires, mayo, 1960.

Si medimos las Suites de Zipoli con las llamadas francesas e inglesas de Juan Sebastián Bach, observaremos en aquéllas una mayor economía de partes: en las Suites Francesas, Bach subdivide la segunda parte de las danzas en dos secciones bien claras y simétricas, formando en realidad tres partes en toda la danza y muy a menudo agrega pequeñas secciones finales a manera de Coda. En la 6ª Suite Francesa en Mi-mayor, por ejemplo, la Polonesa se presenta así:

A = 8 compases.
B = 8 + 8 compases.

La más compleja de todas las danzas de esta espléndida Suite de Bach es la Bourré que tiene este plan:

A 12 compases.
B 12 + 12 + 6 compases.

En realidad, trátase de tres partes de doce compases cada una, con una coda de seis.

Las Suites de Zipoli en todos los casos constan de sólo dos partes; ahora que esas dos partes casi nunca son isométricas: por lo general presentan secciones heterogéneas desde el punto de vista métrico. Véase el plan de la tercera Suite en Do-mayor:

Preludio;	A = 14 compases;	B = 17 compases
Alemanda;	A = 18 "	B = 23 "
Sarabanda;	A = 9 "	B = 13 "
Gavota;	A = 9 "	B = 11 "
Giga;	A = 12 "	B = 17 "

Zipoli sabía conservar la simetría bilateral en la forma como el más pulido compositor de su tiempo; así lo proclama el orden inexorable de las dos Partite con rigurosas secciones iguales. Sólo puede atribuirse a un espíritu libre, alejado de la rutina, de deslumbrante fantasía inventiva, la asimetría de las partes en casi todas las danzas de sus Suites. La elegancia en el corte de la forma y la vena melódica de libre articulación, una ancha vena que irriga todas las piezas de sus Sonatas con substancia melódica original, configuran sus caracteres más tocantes. Con razón, dijo Vincent d'Indy en su admirable curso de composición musical, al estudiar las obras de Zipoli en el capítulo dedicado a la Suite: "Fue uno de los mejores maestros italianos desde el punto de vista de la *musicalidad* y de la elegancia de escritura; sus cualida-

des de contrapuntista podrían ligarlo a la filiación Frescobaldi, Pachelhel, Bach"[22].

Para penetrar en el análisis de las "Sonate" de Zipoli, hay que ponerse de acuerdo con la terminología que emplea éste y en tal sentido conviene estampar las acepciones de los términos que usa:

Canzona: pieza en contrapunto, para órgano, precedida por cuatro versículos a manera de libres variaciones en los cuales no debe desenmascararse el "dux", motivo o tema que sustentará la Canzona. Estos "versi" —la traducción correcta al español es "versículos"— son, pues, preludios tonales a un tema que después, en la Canzona, va a ser tratado en forma fugada. La Canzona consta de una exposición a tres voces, un pequeño "divertimento" en contrapunto florido, una contraexposición en la dominante, un segundo divertimento y a veces una exposición más.

Partita: serie de variaciones ornamentales, a dos partes, sobre un mismo tema. Cada variación tiene un aire distinto que recuerda ya una Giga, ya una Alemanda, ya una Sarabanda, etc. Las variaciones tienen el mismo número de compases, excepto cuando se emplea el metro del compás binario o el de tres octavos: en estos casos el numero de compases se eleva exactamente al doble.

Pastorale: pieza para órgano de carácter agreste cuya melodía recuerda cornamusas o flautas de lengüeta doble como las chirimías. Su compás se mueve en pies ternarios, organizados en largas series de dos, de tres y de cuatro (seis octavos, nueve octavos y doce octavos). Un largo pedal, que recuerda el "roncón" de la gaita, debe prolongarse en una de las secciones de la obra.

Sonata: sinónimo de *Suite,* o sea, serie de danzas distintas que se suceden en el mismo tono y que se hallan cortadas a dos partes y sobre la base de un solo tema. Cada parte de cada danza se repite una vez. Desde el punto de vista tonal, la primera parte comienza en el tono fundamental y después de un período modulario declina sobre el tono de la "dominante" y termina en el de la tónica.

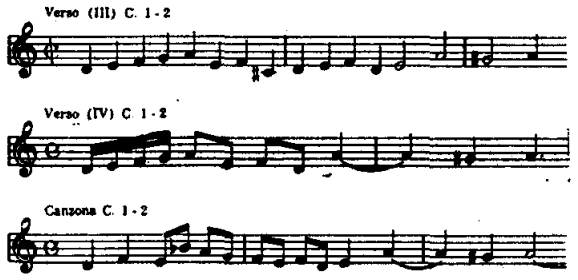
Toccata: pieza para tecla en tres o cuatro secciones, de carácter libre, brillante, fantaseoso, que puede existir aislada, pero que generalmente precede a una obra de más severo contrapunto. Se alternan en la Toccata, siempre libremente, solemnes barras de acordes con rápidos dibujos horizontales en contrapunto. Tiene, por lo común, cuando se escribe para teclado de órgano, una curva antivocalística. Es la exaltación de la melodía instrumental en todo caso.

[22] *Vincent d'Indy:* Véase obra citada en nota Nº 19, p. 128.

PRIMERA PARTE: ORGANO.

1. *Toccata.* Una pomposa Toccata en re-menor abre toda la colección de piezas de órgano. Para nosotros, Zipoli pensó en una gran superestructura y a manera de pórtico de la misma levantó esta Toccata. Consta de cinco secciones internas que suponen otras tantas ideas. La primera (compases 1-6) es una entrada solemne en un Lento que se cierra sobre un acorde con la "tercera de Picardía" (la tercera mayor con que los organistas de la Picardía francesa solían rematar el último acorde de una obra en el modo menor), de tal manera que esta sección que hasta la penúltima nota está en re-menor, pasa sorpresivamente a cerrarse en re-mayor. La segunda sección (7-22) es un rápido pasaje con carácter de improvisación a dos voces con imaginativas fórmulas cadenciales. La tercera (23-26), es un Lento armónico en la-mayor tenso y dramático, que deja paso a la cuarta parte (27-34), un Andantino a tres voces del más elaborado y rico contrapunto. La quinta (35-47), es otro Allegro donde se reconoce el movimiento riguroso de Toccata que avanza a pasos seguros y martillados, cerrándose otra vez con el perfecto de Re, con la tercera mayor. Esta Toccata es un modelo en el género por su imaginativa, rica y coherente composición.

2. *Canzona en re-menor.* La primera Canzona en re-menor es acaso la más simple de las cuatro. El primer versículo, breve improvisación tonal, es tumultuoso y brillante a manera de Toccata. El segundo es un sereno contrapunto a tres partes reales. El tercero y el cuarto contienen una misma idea melódica —no podría hablarse con propiedad de célula—, con leves modificaciones: presentada en negras en el tercer versículo, reaparece en el cuarto contrayendo su figuración y articulándose con una gracia encantadora. La Canzona, en fin, cuyo tema proviene también de la misma melodía anterior, es una apacible pero decidida y noble página organística de libre forma contrapuntística.



3. *Canzona en do-mayor.* Esta segunda forma canzona tiene la peculiariedad de que su unidad está dictada por la similitud de las articulaciones en la figuración, en tanto que en la primera, por su parentesco de altitudes melódicas. El primer versículo de esta Canzona en do-mayor es una rica y brillante improvisación tonal y los tres siguientes, severos contrapuntos a tres. La Canzona, en cambio, de todas las que contiene el volumen, es la más próxima a la Fuga. En efecto: a manera de Fuga simple a tres voces, se oye al comienzo una clara exposición, un primer divertimento y una contraexposición en la "dominante" (compases 16 a 20). Una serie de divertimentos posteriores impiden fraguar la composición en Fuga completa, ya que el tema no vuelve a retornar. Sin "estrecho" reconocible, en los últimos tramos se escucha una breve cadencia sobre un pedal en el quinto grado.

4. *Canzona en fa-mayor.* La tercera Canzona tiene cuatro versículos previos de rica articulación, especialmente en el cuarto en movimiento de Giga. Se inicia, como las restantes, con un versículo en forma de libre y brillante Toccata. Siguen dos versículos en sereno contrapunto y el cuarto retorna el aire de danza en un tiempo en Giga. La Canzona propiamente dicha, es un fugato perfecto y riguroso a tres partes reales.

5. *Canzona en mi-menor.* El primer versículo en armonía horizontal, misterioso, a manera de una Toccata para la Elevación, se desarrolla en un ambiente de rica y cambiante expansión tonal. Siguen tres versículos contrastantes de elaborado contrapunto que se cierra sobre una Canzona más breve que las anteriores.

6. *Canzona en sol-menor.* A una Toccata tumultuosa que obra como primer versículo, sigue un sereno movimiento en contrapunto. El tercer versículo es gracioso y rico, y el cuarto, noble y elegante en su línea melódica. La Canzona, amplia y desarrollada, está muy próxima a una Fuga de escuela a tres voces. Una sección intermedia en metro de doce octavos, que recuerda las posteriores "Fugas alla giga", de Juan Sebastián Bach, deja paso a una reiteración de la primera sección, con la cual se cierra esta Canzona.

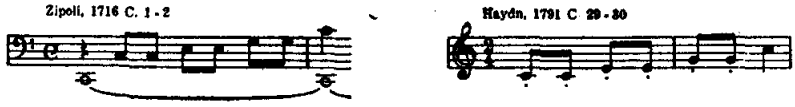
7. *All'Elevazione* (I). Rico en su proceso modulatorio, este movimiento en fa-mayor, ostenta una increíble tersura en su constelación de altitudes. Las articulaciones de los tiempos lentos del Barroco lucen aquí sus más altas cifras.

8. *Al Post-Comunio.* La felicidad del alma que ha participado ya del banquete eucarístico, se refleja en este trozo, todo alegría y gracia

íntima. Se observa aquí el tradicional empleo inquieto y festivo, a tiempo rápido de semicorcheas en compás de compasillo.

9. *All'Alevazione* (II). La segunda meditación sobre la Elevación refleja, podríamos decir, aplicando un juicio de valor romántico, el espíritu profundamente religioso de Zipoli. Riquísima también en la articulación, se manifiesta no obstante en clara oposición con la Elevación primera, por su proceso modulante sorpresivo, cargado de apoyaduras armónicas. Su fantasía melódica y su originalidad pueden observarse en el riquísimo y audaz proceso modulante que declina en el tono de la-mayor (compases 25-27):

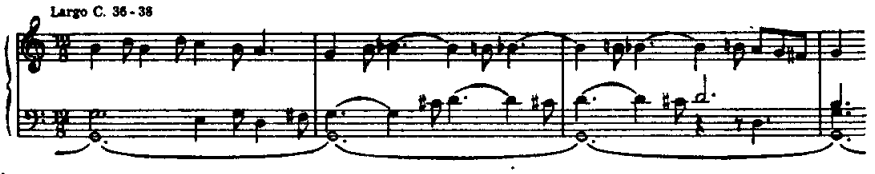
10. *All'Offertorio.* La célula que engendra este movimiento es una original concepción rítmica que se repetirá —no deliberadamente, se entiende— setenta y cinco años más tarde en el Andante de la más célebre sinfonía de Haydn, la sinfonía en sol-mayor "La sorpresa". Véase su flagrante parentesco con el dibujo idéntico, nota a nota, que hacen los segundos violines en los compases 29 y 30 del Andante de la famosa sinfonía:



Este comentario al Ofertorio, de un carácter aleluyático, ostenta una festiva y comunicante alegría que contrasta fuertemente con los fragmentos anteriores. Es acaso la más original de todas las piezas organísticas de Zipoli.

11. *Pastorale.* Consta de tres secciones: un Allegro, encerrado entre dos Largos. La ancha melodía de la primera parte de logradísimo acento agreste, como pide la tradición, al reaparecer en la sección final será sometida a un proceso modulatorio de extraordinaria riqueza y audacia.

Véase, pues, este fragmento memorable de una página que figura desde que fue escrita en los repertorios organísticos más exigentes:



SEGUNDA PARTE: CLAVE.

12. *Suite I en si-menor.* La primera Suite del libro de clave no es la más brillante, pero anticipa las excelencias de las restantes. Está constituida con un plan Preludio-Corrente-Aria-Gavota, y como es tradicional en la forma, la primera parte de cada danza declina sobre el tono de la dominante (fa-sostenido-menor, en este caso), comenzando la segunda parte en este tono para cerrarse en el de la tónica.

El Preludio, grave, meditativo, de textura contrapuntística, deja paso a una alegre Corrente, a la que sigue la pieza más elaborada de esta Suite: un Aria de exquisita articulación melódica. Todas las glorias del Barroco en los tiempos lentos se dan aquí: desde la blanca a la semifusa y dentro de la más compleja teoría de puntillos y síncopas, la melodía se despega con una articulación cargada de intenciones, suspensos, de pronto libre, de pronto retenida, ya en valores regulares, ya enloquecidamente irregular y sincopada. En toda caso, una imaginación casi onírica preside la construcción de su línea melódica de una aparente y a la vez traicionera sencillez.

La Suite se cierra con una Gavota festiva y popularesca que ha perdido su anacrusa originaria y se mueve en frases téticas.

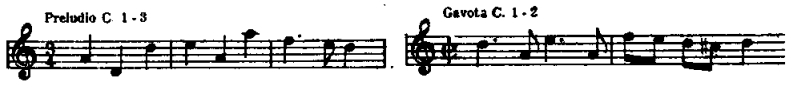
13. *Suite II en sol-menor.* La segunda Suite consta de Preludio-Corrente-Sarabanda-Giga. Esta vez el Preludio de elaborado contrapunto, como es proverbial en los preludios de Suite de Zipoli, tiene una peculiar e inquieta inflexión modulante en el período intermedio de cada sección antes de declinar sobre la Dominante en la primera parte y hacia la tónica en la segunda. A una Corrente graciosa sigue la pieza más bella de la Suite y una de las más acabadas que salieron de sus manos: una Sarabanda ceremoniosa en la articulación de sus progresiones desendentes. Es de grave y lírica concentración y anuncia ya el Andante de Sonata posterior que va a emerger de las lentas, tristes y melódicas Sarabandas de la vieja Suite. La Giga final está en compás de doce octavos. Originariamente, la Giga de Escocia estaba en el metro de nueve octavos, pero ya el abate Brossard, en 1703, había observado:

"Los italianos marcan muy a menudo el movimiento de la Giga en seis octavos o doce octavos"[23]. Por este motivo la Giga de la segunda Suite de Zipoli, lejos de las sincopadas y puntilladas escocesas arcaicas, está más próxima a las rientes tarantelas napolitanas de nuestros días. En la segunda parte de esta danza, Zipoli trata el tema en forma de inversión a la quinta, aunque si bien no lo realiza en forma de contrapunto. Es esta otra de las peculiaridades tradicionales del tratamiento de la Giga en la Suite, que Zipoli respeta, pero que a la vez varía en pequeña parte.

14. *Partite en do-mayor.* La primera de las Partite consta de once variaciones ornamentales. El tema tiene, como es tradicional, dos partes y en este caso la primera consta de 4 compases y la segunda de 5. Las variaciones tienen a su vez el mismo número de compases, excepto la sexta y séptima, que están en el metro de tres octavos y la octava en el de compás binario, y duplican, por lo tanto, su número de compases. La riqueza de invención surge a cada momento y las variaciones se van moviendo sin fatiga, con una elegancia despreocupada y corren hacia un final con sólido y brillante aire de Toccata. En el impreso original, estas Partite figuran después de la Suite III.

15. *Suite III en do mayor.* Consta de Preludio-Alemanda-Sarabanda-Gavota-Giga. Destácanse en ella una espléndida y vasta Alemanda con vigoroso empuje rítmico y una Sarabanda con insistentes trinos, indicados por el autor, que le da un carácter anhelante, casi suspensivo en la primera parte. La segunda sección de la Sarabanda ostenta una de las curvas melódicas más bellas y ricas de toda la colección. La Sarabanda, al decir de Spitta, "ocupa en la Suite el mismo lugar que el segundo Adagio en la Sonata"[24].

16. *Suite IV en re menor.* Responde a un plan de Preludio-Alemanda-Gavota-Minué. Es acaso la más elaborada de las cuatro Suites y en ella una misma célula melódica, que aparece en el Preludio, engendra los temas de cada danza, tal como se puede observar en esta breve confrontación:



[23]*Sébastien de Brossard:* "Dictionnaire de musique", 3ª ed. Amsterdam, Estienne Roger (1715), p. 42.

[24]*Philipp Spitta:* "Johann Sebastian Bach", traducción al inglés por Clara Bell y J. A. Fuller-Maitland. London, Novello (1951), vol. II, p. 89.

Un brevísimo Minué remata esta Suite perfecta en su forma y en la secuencia de una misma idea melódica.

17. *Partite en la-menor.* Trece variaciones sobre un mismo tema cierran el tomo de clave de Zipoli. Otra vez la invención y la fantasía afloran constantemente, en especial en la última variación. En ella se anticipa la escritura pianística y recuerda, por su chispeante verba y rápidas escalas, a un Domenico Scarlatti, a quien casi sin lugar a dudas conoció Zipoli, ya que ambos eran alumnos de Pasquini. La penúltima —Nº 12— es un prodigio de inventiva dentro del campo de las imitaciones a dos voces.

A nivel de sus coetáneos más importantes —Vivaldi, los Scarlatti, Rameau, Couperin, J. S. Bach, Haendel—, el perfil de Domenico Zipoli se recorta con extraordinaria nitidez, casi diría con dureza. Pero tienen la fuerza, la originalidad y, consecuentemente, la sabrosa aspereza de la "fructa temprana", como diría el Marqués de Santillana, de un músico de excepcional linaje. Su obra se yergue, sin desmedro, entre la de los grandes de su tiempo.

Hay compositores que poseen el don de invención melódica (Schubert), otros de invención armónica (Schumann), aquéllos de invención formal (Franck), éstos de invención orquestal (Rimsky-Korsakov), incluso algunos de invención rítmica (Strawinsky), con ser ésta tan pobre en la música de la cultura occidental.

Pero hay quienes son "polivalentes": compositores en quienes se dan dones de invención múltiple: Beethoven sería uno de los paradigmas: ¡qué don de invención melódica en el Moderato inicial de la Sonata, op. 110 para piano!; ¡qué don de invención de textura armónica en el extraño puente de transición entre el 2º y el 3.er tiempos del Concierto para piano y orquesta, en mi-bemol, Nº 5!; ¡qué don de invención formal en la Quinta Sinfonía!; ¡qué don de invención orquestal en la Sexta Sinfonía!, ¡qué don, en fin, de invención rítmica en la Séptima Sinfonía!

Domenico Zipoli es, en cierto modo, un "ambidextro". Destácase en primer término su don de invención melódica. Las líneas originales y elegantes de sus Andantes recorren melódicamente constelaciones de altitudes pocos transitadas en su época (véase el ejemplo de la Elevación II), y la articulación inquieta, intencionada y fantaseosa de sus figuraciones, cargadas de puntillos y de valores irregulares, demuestran imaginación de melodistas.

Conocedor riguroso de la forma, se libera de todo academismo, pero para crearse nuevas obligaciones de euritmia. Las Partite responden a

un plan tradicional. Las danzas, en cambio, liberadas de métricas rigurosas, se mueven a partes irregulares con elegancia dictada por "impromptu" y por el buen gusto.

La obra de Zipoli se halla inserta en la línea del "Barroco tardía" (el "Later Baroque", como le llama Bukofzer[25]), pero en algunos compositores eminentes, el Barroco medio y aun el antiguo, siguen predominando. Frente a las escrituras armónicas y contrapuntísticas de estos últimos barrocos, henchidas de múltiples líneas entrecruzadas, a veces agobiantes, la textura de la música de Zipoli es nítida y transparente. Espíritu audazmente moderno, su música se halla acorde con un concepto de serenidad y sobriedad clásicas y encuentra, pues, en la delgada sencillez de líneas su total acabamiento. Tiene todavía a su alrededor todo el tumultoso y complejo mundo del Barroco, donde se le brindan todas las posibilidades, pero él selecciona unos pocos medios técnicos para expresarse. Ahora que la selección es rigurosa y la combinación de esos materiales se halla dictada por leyes originales, privativas y no transferibles. Todo ello, desde luego, misteriosamente dictado: "la música es un cálculo secreto que hace el alma pero sin saberlo", decía Leibnitz en 1712. Al fin de cuentas, crear en arte es seleccionar y combinar, es decir, "*poner* en su quicio" ese mundo tumultoso de posibilidades. Por algo al músico creador se le llama "compositor".

[25] *Bukofzer, Manfred F.:* "Music in the Baroque Era". New York, Norton (1947).