

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

Programa de doctorado “Música en la España de los siglos XIX y XX”

TESIS DOCTORAL

LA ESTANCIA EN RUSIA DEL

COMPOSITOR

VICENTE MARTÍN Y SOLER (1754-1806)

Nuevas aportaciones musicológicas

Autora: Vera Fouter Fouter

Directora: María Encina Cortizo Rodríguez

Oviedo, 2014

ÍNDICE

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN	9
1.1. Introducción y Justificación del objeto de estudio	10
1.2. Objetivos.....	12
1.3. Fuentes	14
1.4. Estado de la cuestión: Revisión de las fuentes bibliográficas..	17
1.4.1. Bibliografía occidental	18
1.4.2. Fuentes bibliográficas rusas	22
1.4.2.1. Bibliografía Histórica (1862-1917) ...	25
1.4.2.2. Bibliografía Soviética (1928-1959)....	33
1.4.2.3. Últimas aportaciones (1980-2010).....	49
1.5. Metodología	59

CAPÍTULO 2

CONTEXTO DE LA PRIMERA ESTANCIA EN RUSIA (1788-1794)	65
2.1. El siglo XVIII en Rusia	69
2.2. La ópera en Rusia del siglo XVIII: de lo foráneo a lo nacional	70
2.2.1. Infraestructuras teatrales: los Teatros Imperiales	75
2.2.2. El Teatro Hermitage de Quarenghi	76
2.2.3. Los Teatros Derevanniy y Kamenniy.....	80
2.2.4. Funcionamiento interno de los Teatros Imperiales	82
2.2.5. Las compañías de los Teatros Imperiales	86
2.2.6. La Escuela Teatral	90
2.3. La corte rusa a la llegada de Martín y Soler	91
2.4. La llegada de Martín y Soler a San Petersburgo y su adaptación a la corte	95

CAPÍTULO 3

ÓPERAS RUSAS	105
3.1. Martín y Soler en Rusia	108
3.2. Catalina II y el desarrollo de la ópera rusa	109
3.2.1. La emperatriz como autora de textos teatrales	111

3.2.2. El sistema de escritura: la labor en la sombra de Jrapovitskiy	112
3.3. <i>Gorebogatir Kosometovich</i> (1789)	115
3.3.1. El contexto político y la composición	117
3.3.2. El texto literario	123
3.3.3. La partitura: fuentes y escritura	129
3.3.4. Estreno y reacciones políticas ante <i>Gorebogatir</i>	146
3.3.5. Recuperación póstuma de la ópera	152
3.4. <i>Pesnolubie</i> (1790)	154
3.4.1. El libreto: peripecia dramática y referentes.....	154
3.4.2. Fuentes de la obra	159
3.4.3. Tres aires nacionales: una seguidilla española, una <i>ariette</i> francesa y una canción rusa	164
3.4.4. Fortuna crítica póstuma	177
3.5. <i>Fedul s detmi</i> (1791)	183
3.5.1. Peripecia teatral	183
3.5.2. El proceso creativo	186
3.5.3. El estreno de <i>Fedul</i>	190
3.5.4. La partitura	191
3.5.5. El escándalo de Sandunova	194
3.6. Los últimos años de la primera estancia en San Petersburgo	197

CAPÍTULO 4

LAS VERSIONES “RUSIFICADAS” DE *UNA COSA RARA* Y *L’ARBORE DI*

<i>DIANA</i> : REVISIÓN Y NUEVAS APORTACIONES.....	200
4.1. El caso de <i>Una cosa rara</i>	203
4.1.1. El libreto ruso	204
4.1.2. La partitura	221
4.2. La rusificación de <i>L’arboire di Diana</i>	240
4.2.1. Libretos rusificados	240
4.2.2. Fuentes musicales	244
4.2.2.1. Partitura manuscrita	244
4.2.2.2. Partes orquestales	252
4.3. Algunas reflexiones sobre las rusificaciones	254

CAPÍTULO 5

CONTEXTO DE LA SEGUNDA ESTANCIA EN RUSIA (1795-1806)	262
5.1. El reinado de Pablo I (1797-1801)	263
5.1.1. Triunfo del galicismo	269
5.1.2. Actividad de las compañías teatrales	276
5.2. Reinado de Alejandro I	278
5.2.1. Actividad teatral durante la primera década del siglo XIX	280
5.3. Actividad de Martín y Soler durante su segunda estancia en San Petersburgo (1795-1806)	284
5.3.1. Estreno de <i>La festa del villagio</i>	289
5.3.2. Producción balletística	292
5.3.3. Cantata para la Orden de Malta	294
5.3.4. Últimos años de vida	297

CAPÍTULO 6

ACTIVIDAD TEATRAL DURANTE LA SEGUNDA ESTANCIA EN RUSIA: NUEVOS HALLAZGOS	299
6.1. <i>Добрый Лука или Вот мой день</i> [<i>El buen Lucsa o He aquí mi día</i>], ópera póstuma desconocida de Martín y Soler: ejemplo del largo proceso de rusificación de una <i>opéra-comique</i>	303
6.2. Nicolas Dalayrac y <i>Ambroise ou Voila ma journe</i>	311
6.2.1. <i>Ambroise</i> (1793) de Dalayrac	313
6.2.2. Nuevo fragmento de Martín y Soler para <i>Ambroise</i>	323
6.3. Rusificación de <i>Ambroise</i> : <i>Добрый Лука или Вот мой день</i> [<i>El buen Lucsa o He aquí mi día</i>] de Martín y Soler	332
6.4. <i>Добрый Лука или Вот мой день</i> [<i>El buen Lucsa o He aquí mi día</i>] en repertorio de la compañía rusa	340
6.5. Dos fragmentos nuevos de Martín y Soler en la revista musical <i>Le Troubadour du Nord</i>	343
6.5.1. <i>Le vieux chasseur</i>	344
6.5.1.1. En busca de la obra francesa original	345
6.5.1.2. Análisis musical-literario.....	348
6.5.2. <i>Leonore de Grailly</i>	355

6.5.2.1. Análisis musical-literario.....	357
6.5.2.2. Otro fragmento de Mr. Fodor.....	359
6.6. Trayectoria de Martín y Soler dentro del género de la ópera francesa: Cosmopolitismo de un compositor español en la corte rusa	360

CAPÍTULO 7

BALLETS RUSOS DE MARTÍN Y SOLER: REVISIÓN Y NUEVAS

APORTACIONES	363
7.1. El ballet en Rusia a finales del siglo XVIII	364
7.1.1. Charles Le Picq.....	368
7.1.2. Pierre Chevalier	371
7.1.3. El ballet en la corte imperial rusa	372
7.2. Los ballets de Martín y Soler en la corte de Catalina II a través de las últimas investigaciones rusas	373
7.2.1. Oberturas	379
7.2.2. Formas de los números musicales	386
7.2.3. Recursos compositivos	387
7.2.4. Recursos orquestales	390
7.2.5. Libretos: estudio de casos concretos	395
7.2.5.1. <i>Amour et Psyche</i>	396
7.2.5.2. <i>Didon abandonée</i>	399
7.3. Nuevas aportaciones rusas sobre los ballets de la etapa italiana	404
7.4. Aportaciones propias	407
7.4.1. <i>La Bella Arsene</i>	407
7.4.2. Libretos de los ballets <i>Graf Castelli</i> y <i>Tancrede</i>	414
7.4.2.1. <i>Tancrede</i>	415
7.4.2.2. <i>Graf Castelli</i>	422
7.4.3. Un posible nuevo ballet ruso: <i>Les amours de Bayard</i>	429
CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	433
Conclusiones	434
Conclusiones (traducción al ruso)	441
Futuras líneas de investigación	448

Fragmentos de autoría de Martín y Soler en los catálogos de BER y BNR (Fondos musicales)	451
CATÁLOGO DE OBRAS DE MARTÍN Y SOLER CREADAS Y/O REPRESENTADAS EN RUSIA	456
BIBLIOGRAFÍA	466
ANEXOS	488
Anexo 1: “Carta del duende Zor al hechicero Malikulmulk”, publicada en la revista <i>Pochta Dujov</i> por Ivan Krilov	489
Anexo 2: Elisabetha Sandunova. Historia personal y relación con Martín y Soler	495
Anexo 3: Seguidilla “Inocentita y Linda” de la ópera <i>Pesnolubie</i> de Martín y Soler y Jrapovitskiy. Transcripción de la partitura manuscrita	499
Anexo 4: Cuadro comparativo: texto del Terceto N°8, Acto I de las dos versiones rusificadas de la ópera <i>L’arbore di Diana</i> (1791 y 1792). Textos originales en ruso y traducción al castellano	506
Anexo 5: Traducción del artículo completo de I. Goncharova “Una historia casi detectivesca” en relación al hallazgo de la tumba de Martín y Soler en San Petersburg.....	508

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta tesis doctoral ha supuesto unos esfuerzos considerables, no solo por mi parte (algo lógico y necesario para un doctorando), sino por todas aquellas personas que me acompañaron en cada paso de este viaje, brindándome su apoyo, su tiempo y su consejo. En este trabajo se han visto involucradas personas de diferentes países e instituciones, a las cuales debo gran parte de los resultados reflejados en esta investigación.

El trabajo en los archivos rusos ha sido una experiencia fascinante, pero también ha supuesto la superación de una gran cantidad de obstáculos: los viajes a Moscú y San Petersburgo, el dificultoso acceso a las distintas bibliotecas rusas, la burocracia que implicó la consulta de fuentes manuscritas de finales del siglo XVIII (gran parte de las cuales tiene acceso restringido), la escasez de tiempo para la consulta de éstas, y un largo etcétera. Su superación no ha sido mérito de uno, sino de muchos, pues en todo momento conté con el apoyo, la orientación y la compañía de gente sin la cual este trabajo de investigación hubiera sido irrealizable.

En primer lugar, quiero agradecer la inestimable ayuda de Evgeny Alexandrovich Zhivtsov, que desde el primer momento me abrió las puertas del despacho bibliográfico del Conservatorio P. I. Tchaikovsky de Moscú, proporcionándome todo lo necesario para una toma de contacto con los autores rusos que escribieron sobre Martín y Soler, y acompañándome mentalmente a lo largo de estos cinco años de investigación, en la que tomó parte activa con sus consejos.

Del mismo Conservatorio de Moscú, quiero dar las gracias a Alexandra Maximova, que generosamente me dedicó su libro y compartió conmigo su experiencia investigadora; asimismo, a todo el personal de este Conservatorio, que me ha tratado con gran amabilidad.

Quiero agradecer la gentileza y la paciencia del personal de la Biblioteca Estatal de las Artes (Biblioteca Teatral) de Moscú, del Museo Glinka de Moscú, de la Sección de Partituras y Materiales Musicales de la Biblioteca Estatal de Rusia en Moscú y de la Biblioteca Nacional de Rusia en San Petersburgo, todos ellos lugares en los que pasé maravillosas horas de búsqueda e ilusionantes hallazgos.

En lo relativo a la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky, auténtica “cueva de Ali Babá” de fuentes musicales de incalculable valor, entre cuyas paredes apenas si entra personal alguno ajeno al propio teatro, debo mi mas sincera gratitud a

Valeri Gergiev, por recibirme y ofrecerme su cooperación, y a Grigory Kovalevsky, sin cuyas cartas de recomendación mi acceso a la señalada biblioteca hubiera sido extremadamente problemático. Asimismo, agradezco profundamente la atención recibida por parte del personal que me atendió durante mi breve estancia en este archivo, y a su directora, María Scherbakova.

Un agradecimiento especial se lo debo a la profesora María Encina Cortizo, que no solo tuteló esta tesis, sino que fue un apoyo fundamental tanto en la resolución de mis incesantes dudas como en mis inseguridades de investigadora novata. Haría dos tesis mas contigo ahora mismo! Asimismo, al profesor Ramón Sobrino, del cual partió la idea de investigar la estancia en Rusia de Martín y Soler.

También quiero agradecer el interés y la ayuda del profesor Leonardo J. Waisman, que con gran gentileza compartió conmigo materiales de gran interés para mi estudio; y a Giuseppe De Matteis, por su generosa contribución en obras bibliográficas, grabaciones musicales e imágenes de Martín y Soler.

Y por supuesto, a mi familia, que me ayudó en todo lo posible, se sacrificó y soportó mis momentos de crisis, resignándose a compartirme con mi tesis a lo largo de estos últimos años. Junto a ellos, a mis amigas-musicólogas Sara y Sheila, por su apoyo incondicional, por leer mis textos y aportarme un punto de vista mas amplio.

Por último, quiero hacer una especial mención para la persona que no solo hizo mas por mi a lo largo de la vida, sino que me desde el principio de esta investigación me motivó, acompañó y abrió un sinfín de puertas que de otro modo seguirían cerradas sin remedio, mi querido abuelo Arkadi Fouter. Creo que al fin te sentirías orgulloso de mi!

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO, OBJETIVOS, FUENTES, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

1.1.INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

La presente Tesis Doctoral se centra en la actividad artística del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806) a lo largo de los últimos dieciocho años de su vida, transcurridos casi por entero en San Petersburgo, la esplendorosa capital imperial rusa de los siglos XVIII y XIX. Martín y Soler, nacido en Valencia y deudor de la escuela compositiva italiana, fue uno de los primeros compositores españoles en alcanzar notoriedad y reconocimiento internacional, desarrollando una larga y fructífera carrera en distintas cortes europeas con unos resultados sobresalientes. Desde el Teatro San Carlo de Nápoles hasta el imperial de San Petersburgo, pasando por la brillante corte de José II de Viena, el King's Theater de Londres y diversos teatros italianos, la música del valenciano gozó de la aclamación y el reconocimiento del público gracias a sus “dulcísimas melodías, que llegan al alma, pero que poquísimos saben imitar”¹, descripción salida de la pluma de su amigo y libretista en Viena –a la par que el de Mozart– y en Londres, Lorenzo Da Ponte. Además del triunfo en los emplazamientos arriba señalados, tanto las óperas bufas como la fama del español fueron propagadas por toda Europa, convirtiendo a *Martini Lo Spagnuolo*, sobrenombre con el que era conocido internacionalmente, en uno de los compositores mas querido por el gran público europeo, el cual durante varios años tarareó sus melodías tanto en los salones nobiliarios y burgueses, como en las calles. Pero esta fama resultó ser efímera, y pasada una década desde el estreno de la trilogía vienesa que le catapultó a la fama² entre 1786 y 1787, Europa pareció haber olvidado a su hijo predilecto, residente por entonces en la lejana “Venecia del Norte” de Catalina II. El olvido historiográfico y musicológico en el que se mantuvo sumido por más de un siglo este ilustre maestro valenciano, recordado tan sólo gracias a la cita de Mozart, su contemporáneo y competidor en la vida teatral vienesa, en su *Don Giovanni* (1787), ha tratado de enmendarse desde mediados del siglo XX gracias a los trabajos de una serie de investigadores occidentales, cuyos esfuerzos han sido determinantes para la recuperación de la obra Martín y Soler. A pesar de las muchas aportaciones realizadas, la última etapa de la vida del compositor, transcurrida en San Petersburgo

¹ DA PONTE, Lorenzo: *Memorias*, Madrid, Ed. Siruela, Madrid, 2006.

² *Il burbero di buon cuore* (1786), *Una cosa rara* (1786) y *L'arbore di Diana* (1787), todas sobre libreto de Lorenzo Da Ponte.

y que abarca dieciocho años (1788-1806), sigue manifestándose como oscura a causa de una significativa carencia de datos, ocasionada en parte por el hermetismo de algunos archivos que albergan fuentes de carácter único y las dificultades que suponen la burocracia y el idioma ruso.

Es esta etapa poco investigada de la vida de Martín y Soler y el enorme desconocimiento que se cierne en torno a su desarrollo lo que nos ha impulsado a adentrarnos en esta investigación doctoral, a través de la cual no sólo intentamos aportar nuevos datos relativos al desarrollo de la actividad compositiva del valenciano, sino que también pretendemos reflejar el carácter artístico y la plasticidad estilística inherentes a su genio creativo que le ha llevado a ser reconocido por media Europa y poder adaptarse a los muchos y dispares entornos culturales en los que desarrolló su carrera.

Dadas las raíces rusas y la educación occidental de la autora de esta Tesis Doctoral, se ha considerado que se trata de la persona idónea para aunar las investigaciones de ambos mundos – ruso y occidental – y realizar una serie de nuevas aportaciones en base a la revisión de archivos y fuentes documentales, bibliográficas y musicales rusas hasta ahora sin estudiar.

La obtención de una beca del programa de Formación del Personal Universitario [FPU], del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología en el año 2010, bajo la dirección de la profesora Cortizo, en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, nos ha permitido desarrollar esta investigación doctoral, durante cuatro años, en los cuales hemos llevado a cabo diversas estancias en Rusia, tanto en Moscú como en San Petersburgo, recogiendo y analizando fuentes, conociendo las principales referencias bibliográficas sobre el compositor y su contexto, y descubriendo las últimas aportaciones. Además, nuestro contacto con las investigadoras Irina Kriazheva, Alexandra Maximova, así como con la sección bibliográfica del Conservatorio P. I. Tchaikovsky de Moscú y la sección de Partituras y Grabaciones Musicales de la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo ha sido altamente productivo. Y el contacto establecido con el maestro Valery Gergiev nos ha permitido acceder al archivo del Teatro Mariinsky en San Petersburgo, archivo de referencia para el estudio de la obra de Martín y Soler.

Así, en la tesis, mediante la traducción de textos rusos se dan a conocer aportaciones aparecidas en publicaciones relativas a la obra compositiva de Martín y Soler realizadas entre la última década del siglo XVIII y el momento actual, revelando no sólo los detalles de la antigua bibliografía y soviética, sino también las investigaciones más recientes elaboradas en los centros de educación musical más importantes de este país. La tesis aporta también datos inéditos recopilados a través del estudio y análisis de las fuentes primarias musicales y literarias albergadas en los grandes archivos rusos, que permiten dar un enfoque novedoso a la actividad artística de uno de los grandes compositores de la historia de la música española. De esta forma, esta investigación engloba el estudio más exhaustivo realizado hasta la fecha de las creaciones para el teatro musical de Vicente Martín y Soler en Rusia, ampliando el catálogo de obras del compositor tanto en el género operístico como en el del ballet.

1.2. OBJETIVOS

A partir de lo expuesto en las líneas precedentes puede concluirse que la presente Tesis Doctoral persigue profundizar en el conocimiento de las dos etapas rusas del compositor Martín y Soler. Partimos de la premisa de la carencia de datos sobre los años de trabajo del compositor en San Petersburgo, y principalmente de la laguna existente sobre la segunda de estas estancias, que se desarrolló entre 1795 y su fallecimiento en 1806. Y nos planteamos dos objetivos fundamentales, que consisten en hallar, traducir y someter a un análisis crítico las fuentes bibliográficas rusas relativas al compositor valenciano, y aportar nuevos hallazgos musicales al ya dilatado catálogo compositivo de Martín y Soler.

Esta doble empresa, que puede entenderse como objetivo general del estudio, se articula a través de una serie de objetivos específicos, que podrían concretarse en los siguientes puntos:

- Aportar nuevos datos a un período oscuro de la vida del compositor español a través de todo tipo de fuentes rusas de carácter literario y musical, conservadas en los grandes archivos de este país, traduciendo su contenido al idioma castellano.

- Contribuir al esclarecimiento de datos inciertos de la estancia del valenciano en San Petersburgo, planteados por la bibliografía rusa y occidental, aclarando las causas de estos interrogantes históricos.
- Relacionar a Vicente Martín y Soler con otras relevantes figuras de las artes que contribuyeron a su actividad compositiva y ejercieron una influencia sobre sus obras de la etapa rusa.
- Plantear nuevas hipótesis en base a los nuevos datos hallados, apoyados por un exhaustivo análisis bibliográfico de obras literarias rusas y occidentales.
- Someter las fuentes bibliográficas a un análisis crítico, estableciendo su veracidad y encuadrarlas dentro de unas corrientes de pensamiento cultural concretas.
- Realizar un exhaustivo análisis en busca de nuevos indicios que permitan la localización de obras perdidas del compositor.
- Analizar las fuentes musicales y literarias de carácter primario con el fin de encuadrarlas dentro de un contexto histórico-cultural y artístico determinado que permita una mejor comprensión de las circunstancias que llevaron a su creación y posterior vida escénica.
- Esclarecer la veracidad de ciertas atribuciones musicales que se añaden al catálogo del compositor, discriminado con criterios objetivos qué obras pertenecen a su autoría y cuáles no.
- Presentar un catálogo actualizado de las obras del compositor valenciano, creadas durante su estancia en San Petersburgo, aportando datos actualizados de las fechas de estreno, así como indicando su emplazamiento actual en los archivos rusos.

Cabe destacar que el grueso de la bibliografía consultada en el transcurso de esta investigación ha sido tomada de las bibliotecas rusas y se encuentra escrita en el idioma de este país, lo que ha implicado un trabajo de traducción de gran envergadura, con el fin de acercar a la musicología hispana occidental no sólo las novedades presentadas en este trabajo, sino también su contexto histórico y cultural,

esencial para una correcta comprensión de las circunstancias que rodearon el período que Vicente Martín y Soler consagró a Rusia.

1.3. FUENTES

Para la elaboración de este trabajo de investigación nos hemos basado tanto en la bibliografía rusa y occidental existente sobre Vicente Martín y Soler y el período histórico-cultural durante el que tuvieron lugar sus estancias en Rusia, como en las fuentes musicales consultadas en los grandes archivos rusos, las cuales hemos complementado con otros materiales coetáneos de distintos archivos europeos con el fin de desarrollar un análisis comparativo que permita profundizar en nuestra investigación. Los materiales rusos a los que nos referiremos están escritos únicamente en el idioma de este país, lo que ha implicado un extenso trabajo de traducción, que hemos ido desarrollando a lo largo de cinco años, tratando de que su traducción sea el más fiel reflejo de los textos originales, tanto en su significado como en su intención.

El grueso de las fuentes bibliográficas y documentales que empleamos provienen de los archivos y bibliotecas rusos mas relevantes, que citaremos en primer término de forma esquemática para detallar a continuación su contenido:

- **BIBLIOTECA CIENTÍFICO-MUSICAL I. S. TANEEV DEL CONSERVATORIO ESTATAL DE MOSCÚ P. I. TCHAIKOVSKY**, donde hemos consultado la Sección de Ediciones Raras
- **MUSEO CENTRAL ESTATAL DE LA CULTURA MUSICAL M. I. GLINKA** de Moscú
- **BIBLIOTECA ESTATAL RUSA DE LAS ARTES** de Moscú
- **BIBLIOTECA ESTATAL RUSA** de Moscú, donde hemos consultado la Sección de Música y Grabaciones Musicales

- **BIBLIOTECA NACIONAL RUSA** de San Petersburgo, donde hemos consultado preferentemente, la Sección de Partituras y material sonoro; y la Sección de Manuscritos de la misma Biblioteca
- **BIBLIOTECA CENTRAL DE MÚSICA DEL TEATRO MARIINSKY** de San Petersburgo

El material bibliográfico ruso utilizado en la elaboración de esta Tesis Doctoral, presenta un carácter muy diverso y abarca una cronología de más de dos siglos, partiendo de algunos materiales coetáneos a la estancia de Martín y Soler en Rusia –a finales del siglo XVIII e inicios del XIX– hasta las publicaciones más recientes realizadas en los conservatorios rusos, pasando por fuentes bibliográficas de tipo historicista de finales del siglo XIX e inicios del XX, publicaciones de estudiosos de época soviética y trabajos de investigación de carácter más objetivo e interdisciplinar de las últimas décadas del siglo XX. Las obras de referencia serán comentadas en el epígrafe siguiente dedicado al estado de la cuestión.

En cuanto a la localización de fuentes musicales, comentaremos inicialmente las localizadas en bibliotecas y archivos moscovitas. En la **Sección de Ediciones Raras** del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, se encuentran la reducción impresa para canto y piano de *Una Cosa rara* [Viena, Artaria] de finales del siglo XVIII; la edición impresa de *Canoni a tre voci col accompagnamento di cembalo* [Bronsvico, es decir, Brunswick]; y la edición impresa de la reducción para canto y piano de *Gore-bogatir' Kosometovich*, con el texto completo del libreto, impresa en San Petersburgo en 1789, junto a otra edición manuscrita de la misma reducción.

Entre los fondos musicales de la **Biblioteca del Conservatorio Tchaikovsky** de Moscú, se encuentra la edición impresa de la reducción para canto y piano con el libreto completo de *Fedul con sus hijos* [editada por Yurgenson, Moscú, 1895] y fragmentos de los libretos de las óperas *La festa del villaggio* y *Fedul con sus hijos*³. Los fondos del **Museo Glinka** de Moscú poseen las partituras manuscritas de finales

³ En GINZBURG, Semion: *Русский Музыкальный Театр 1700-1835. Хрестоматия* [Russkiy Muzikalniy Teatr 1700-1835. Jrestomatiya], El teatro Musical Ruso 1700-1835. Anuario (Extracts from the libretti of operas by various writers. With plates.) Leningrado-Moscú, Ed. Iskustvo, 1941.

del siglo XVIII de las versiones rusificadas de *Una Cosa rara* y *L'arbore di Diana*. En la **Biblioteca Estatal Rusa de las Artes** se hallan también los libretos impresos de dos óperas rusas de Martín y Soler sobre texto de Catalina II, editados en la revista *Rossiyskiy Featr* [Teatro Ruso] en San Petersburgo, en 1789 y 1791, respectivamente. Los fondos musicales de la **Biblioteca Estatal Rusa** también albergan varios materiales musicales centrados en la obra de Martín y Soler, principalmente arias sueltas de *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana* y los *Canoni a tre voci*, y, junto a ellos, varios libretos de óperas y ballets, que han supuesto una fuente de estudio relevante para nuestra investigación, entre los que cabe destacar el libreto de la ópera *Dobriy Luka ili Vot moy den* y el libreto del ballet *Graf Castelli ili Prestupniy brat*.

Por su parte, los archivos de San Petersburgo albergan la mayor parte de las fuentes musicales de las obras creadas por Martín y Soler en Rusia, distinguiéndose los importantísimos fondos de la **Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky**, de acceso casi imposible para los investigadores, tanto rusos como extranjeros, a causa de su hermética organización interna. Este archivo custodia los fondos musicales manuscritos e impresos de la Dirección de los Teatros Imperiales de la época que nos interesa, que abarca los reinados de Catalina II, Pablo I y Alejandro I. Entre el patrimonio musical conservado en esta biblioteca podemos citar más de veintisiete partituras manuscritas y partes orquestales de las óperas y ballets de Martín y Soler: sus óperas vienesas representadas en Rusia –*Una cosa rara*, *L'arbore di Diana* o *Il burbero di buon cuore*–, las versiones rusificadas de estas óperas –*Retkaya vesh* [Una cosa rara] y *Dianino drevo* [L'arbore di Diana]–, sus tres óperas rusas –*Gore-bogatir' Kosometovich*, *Fedul s detmi* y *Pesnolubie*–, la partitura manuscrita de una de sus óperas francesas, *Les Hussites*, desconocida e inaccesible por el momento al estar sufriendo un proceso de restauración, y las partituras, partes orquestales y algunas reducciones de sus siete ballets llevados a la escena rusa: *Didon abandonnée*, *L'Oracle*, *La bella Arsene*, *Tancrede*, *Le retour de Poliorcete*, *Ariane abandonnée de Thesee dans l'île de Naxos* y *Graf Castelli ili Prestupniy brat*. Junto con ellas, se encuentran algunas fuentes musicales de autoría incierta, pero que nos atrevemos a incluir dentro del catálogo de obras creadas por Martín y Soler a causa de los indicios bibliográficos e históricos que hemos ido recopilando en el transcurso de nuestra investigación, caso del ballet *Vlublenniy Bayard* [*Les amours de Bayard*]. Además, estamos seguras de que este riquísimo material musical que forma parte de los fondos

musicales de los Archivos de los Teatros Imperiales, heredado por el Teatro Mariinsky, probablemente no sea el listado completo de obras de autoría de Martín y Soler, y puede ser engrosado por nuevos hallazgos en el futuro.

En los archivos de San Petersburgo se encuentran otros materiales musicales y literarios destacados referentes al compositor valenciano, caso de la Biblioteca Nacional Rusa, en la que realizamos un trabajo de búsqueda exhaustivo que ha abarcado tanto los fondos nacionales como los musicales y manuscritos. El “Fondo Nacional” de esta biblioteca alberga gran número de libretos de óperas y ballets de Martín y Soler, caso de sus dos óperas vienesas rusificadas, sus óperas sobre libretos de Catalina II y los ballets *Tancrede* y *Graf Castelli*. En la “Sección de Partituras y material sonoro” se encuentran varias arias de nueva creación obra del valenciano, desconocidas hasta la fecha, y otras pertenecientes a sus óperas vienesas, junto con las *Sis cançons italianas per soprano i piano* con texto de Da Ponte, los *Canoni a trois voix* y la reducción del ballet *L’Oracle*, entre otros materiales. Y en la “Sección de Manuscritos” de este archivo se encuentra depositado uno de los escasos ejemplares de la partitura manuscrita de la ópera *Gorebogatir’ Kosometovich*.

También debemos destacar otros archivos y bibliotecas petersburguesas a las cuales nos referimos en este trabajo de investigación, pero que por desgracia no hemos podido revisar en profundidad a causa de limitaciones de tiempo y problemas burocráticos, como es el caso del **Instituto de Historia de las Artes de Rusia**, el **Conservatorio Estatal N. Rimsky-Korsakov** y la **Biblioteca de la Filarmonía Académica D. D. Schostakovich**.

1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN:

REVISIÓN DE LAS FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Un primer paso, fundamental para poder desarrollar nuestra investigación con paso firme en Rusia, fue tratar de conocer qué se conocía y se había publicado sobre estas etapas rusas del compositor valenciano a lo largo de la historia. Iniciamos, por tanto, la labor de reconstrucción histórica de este periodo mediante la lectura y el estudio de

la bibliografía publicada por la musicología occidental, cuyos frutos más relevantes proceden de estas últimas décadas como veremos.

Tras esta labor, profundizamos en el estudio de la fortuna crítica que había tenido su obra y su figura a través del juicio histórico de las fuentes rusas, con la riqueza ideológica añadida de considerar el peso fundamental que tendría la etapa de revisión histórica que ha supuesto la historiografía soviética. En esta tesis hemos partido para llevar a cabo la revisión bibliográfica rusa, de la labor iniciada ya en nuestro trabajo de Fin de Máster⁴, en el que hemos contrastado los datos aportados por las fuentes occidentales, añadiendo datos nuevos que nos han permitido orientar adecuadamente la labor investigadora de la tesis doctoral. Dado que el conocimiento de la lengua rusa nos permite acceder a bibliografía inédita y de difícil acceso para otros investigadores musicólogos españoles, tras estudiar todas estas aportaciones, hemos constatado la laguna bibliográfica y artística todavía existente en relación con las estancias de Martín y Soler en Rusia, hecho que comenzamos a subsanar con el citado trabajo, que nos ha servido como punto de partida en una investigación mas profunda y exhaustiva de las estancias de Martín y Soler en Rusia.

Por otro lado, cabe destacar que en los últimos años ha tenido lugar la publicación de artículos de gran interés y novedad en publicaciones rusas, que no han alcanzado difusión en nuestro país, y que sin duda permiten replantear el estudio de las etapas rusas del compositor, aportando datos fundamentales respecto a su producción compositiva. Los más recientes se refieren también a los últimos años de vida del valenciano en San Petersburgo, aportando datos nuevos que permiten llenar los vacíos historiográficos y musicológicos concernientes a los últimos años de vida de Martín y Soler.

1.4.1. BIBLIOGRAFÍA OCCIDENTAL

La fuente bibliográfica más importante para el estudio de la música en Rusia en el siglo XVIII es el monumental trabajo de musicólogo suizo, que trabajó como crítico

⁴ FOUTER FOUTER, Vera: *Las etapas rusas de Martín y Soler (1788-1794 y 1795-1806). Revisión bibliográfica y nuevas aportaciones*. Trabajo inédito de Fin de Máster, dirigido por la profesora María Encina Cortizo. Dpto. De Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2010

musical y organista en San Petersburgo desde 1899, Robert-Aloys Mooser (1876-1969), publicado a mediados del siglo XX en tres volúmenes como *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*⁵. Esta obra recopila una ingente cantidad de datos sobre el periodo, convirtiéndose en fuente ineludible para reconstruir la situación del arte musical en la Rusia decimonónica. Para nuestro estudio ha sido de gran relevancia la consulta de los volúmenes II –*L'Époque glorieuse de Catherine II (1762-1796)*– y III –*Le Règne de Paul Ier (1796-1801)*–, así como los apéndices de la obra, dedicados, entre otros aspectos, a la Escuela Teatral de San Petersburgo, los espectáculos en las instituciones educativas, las escenas feudales y los artistas-siervos, y completados con tablas e índices de la obra, documentos de inmenso valor para el estudio de la época. La obra concluye la recogida de datos el año del fallecimiento del emperador Pablo I, 1801, por ello, y como ya ha destacado el profesor Waisman en su monografía sobre Martín y Soler⁶, las noticias sobre el compositor valenciano en Rusia tras este año y hasta su muerte en 1806 son escasas en el resto de trabajos y estudios que se han realizado posteriormente sobre su figura.

Ya desde los años ochenta destacan en el estudio de la Rusia musical en el siglo XVIII las obras de la musicóloga rusa Marina Ritzarev, buena conocedora de las fuentes rusas gracias a su trabajo en los Archivos del Museo Central de Cultura Musical y en el Centro de información de la Unión de compositores de la URSS. En 1990 se traslada a Israel, desarrollando desde entonces una carrera brillante como musicóloga en la Universidad de Bar-Ilan. Sus trabajos *Eighteenth-Century Russian Music*⁷ y *Russian Music of the 18th Century*⁸ resultan fundamentales para profundizar en el contexto histórico-artístico en el que situar la figura de Martín y Soler. Asimismo, y en el volumen *The Eighteen Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, editado por Reinhard Strohm⁹, Marina Ritzarev en colaboración con Anna

⁵ Ginebra, Mont Blanc, 1948-51, 3 volúmenes.

⁶ Madrid, ICCMU, 2007, 659 pp.

⁷ Moscú, Znanie, 1987.

⁸ U.K., Ashgate, 2006.

⁹ *Speculum Musicae* series, Vol. III. Brepols, 2001.

Porfirieva¹⁰, han publicado el capítulo titulado “The Italian Diaspora in Eighteenth-Century Russia”, texto que revela el interés de la corte Rusa en las últimas décadas del siglo XVIII por los compositores más destacados de la Viena contemporánea, todos ellos cultivadores de ópera italiana, como Cimarosa, Paisiello, Sarti o Martín y Soler.

En el año 2002 vio la luz en Valencia, tierra natal del compositor objeto de nuestra investigación, una obra de Giuseppe De Matteis y Gianni Marata dedicada al repaso biográfico de su figura, *Vicente Martín y Soler*¹¹. Este trabajo que repasa la vida y obra de este compositor dentro de su contexto histórico y geográfico, aporta escasos datos sobre las etapas rusas del compositor valenciano.

Las últimas aportaciones realizadas se deben a los trabajos sistemáticos del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), dirigido por el profesor Emilio Casares. El trabajo más relevante en este sentido ha sido la publicación en la colección MÚSICA HISPANA, *TEXTOS, Biografías*, del volumen monográfico realizado por Leonardo J. Waisman sobre el compositor: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*¹², trabajo de referencia para los estudios sobre dicho autor, de gran valor por su contenido documental, su valoración histórica y sus juicios estéticos. A Waisman corresponde también la elaboración del artículo dedicado a Martín y Soler para el *Diccionario de la Música Valenciana*¹³, en el que explica las estancias en Rusia del compositor español en base a la bibliografía occidental arriba indicada, así como las publicaciones de algunos musicólogos rusos del siglo XX (los cuales detallaremos en posteriores epígrafes de este capítulo, junto con el resto de la abundante bibliografía rusa analizada).

Asimismo, resultan de gran importancia e interés las Actas del Congreso Internacional dedicado al compositor, que tuvo lugar en Valencia en el año 2006, conmemorando el bicentenario de su muerte, publicadas en el 2010 con el título de

¹⁰ Además de estos trabajos, entre 1997 y 2000 se llevó a cabo la publicación de una enciclopedia en cinco volúmenes sobre la música del siglo XVIII en San Petersburgo, *Muzykal'ny Peterbourg: XVIII vek, entsiklopedicheskiy slovar'*, editada por Anna Porfirieva.

¹¹ Valencia, Alfons el Magnanim Ediciones, 2002.

¹² Madrid, ICCMU, 2007, 659 pp.

¹³ Valencia, ICCMU, 2006.

Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: Actas del congreso internacional [Valencia, 14-18 noviembre 2006], que contaron con Leonardo Waisman y Dorothea Link como editores, y con aportaciones de Margaret Butler, Annarita Colturato, Larisa Kostyukhina, Paologiovanni Maione, Pierpaolo Polzonetti, Michael Robinson y María Sherbakova. Se trata de musicólogos e investigadores del arte cuyos estudios abarcan las diferentes etapas de nuestro compositor, desde la italiana, a la vienesa, londinense y rusa. La puesta en común de sus diferentes aportaciones ha sido de gran importancia en cuanto al estudio de la vida y obra de este compositor español. Sin embargo, esta obra sigue manteniendo abiertas múltiples incógnitas relativas a la última etapa del compositor en San Petersburgo, tema al que apenas hace referencia, centrándose esencialmente en la profundización de aspectos ya reflejados en estudios previos, caso de las óperas rusas y algunos aspectos de los ballets creados por el valenciano para la corte rusa durante su primera estancia en este país.

Además, gracias al interés del ICCMU de someter a Martín y Soler al mismo trabajo de estudio, recuperación y difusión que ha llevado a cabo con otros autores líricos españoles en su colección editorial “Música Hispana Música Lírica, Partituras de orquesta”, dicho instituto ha editado las partituras orquestales en ediciones críticas de las óperas bufas *Una Cosa rara, ossia Belleza ed honestà* (I. Kriajeva, 2001), *L'arbore di Diana* (L. J. Waisman, 2001), *La capricciosa corretta* (C. Rousset, 2001), *Il burbero di buon core* (L. J. Waisman, 2003), *L'isola del piacere* (C. Rousset, 2006), *La festa del villaggio* (L. J. Waisman, 2006), e *Il tutore burlato* (G. de Matteis, 2007). Dentro de esta campaña de recuperación patrimonial, se han estrenado producciones de *L'arbore di Diana* (coproducción entre el Teatro del Liceo y el Teatro Real, temporada 2009/2010) o *Il burbero di buon core* (Palau de las Arts de Valencia y Teatro Liceo de Barcelona, 2007). Y se ha realizado la grabación en disco compacto de *Cosa rara, ossia Belleza ed honestà* (Sello Auvidis, “Le concert des nations”, Jordi Savall, Barcelona, 1991), *El tutor burlado o La madrileña* (Sello Dahiz, Capella de Ministrers, Valencia, 1996), *La capricciosa corretta* (Sello Naïve [Astrée], “Les talens Lyriques”, dirigidos por C. Rousset, París, 2003), *Il tutore burlato* (Sello Editions de L'oiseau-Lyre, dirigidos por C. Rousset, Madrid, 2006), Oberturas de ópera (Sello Columna Música, Orquesta de Juventudes Musicales, dir. Josep Vicent, Barcelona, 2006), e *Ifigenia in Aulide* (Real Compañía de Ópera de Cámara, dir. J. B. Otero, Moselle, 2006).

Entre las últimas aportaciones realizadas sobre Martín y Soler, debemos citar dos artículos que publicamos en los Cuadernos de Música Iberoamericana, con la intención de dar a conocer algunas conclusiones de nuestro Trabajo Fin de Máster, titulado, *Las etapas rusas de Martín y Soler (1788-1794 y 1795-1806). Nuevas aportaciones de los archivos de Moscú*, que bajo la dirección de la profesora María Encina Cortizo, presentamos en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, en el año 2010. El primero de ellos está dedicado a la obra balletística de Martín y Soler en Rusia¹⁴, y el segundo a deshacer ciertos mitos historiográficos difundidos sobre la figura del compositor que han ido pasando de unas fuentes a otras, sin aplicar sobre ellos ningún rigor histórico¹⁵.

1.4.2. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS RUSAS

La bibliografía rusa no ha ignorado la figura de Martín y Soler, a pesar de las escasas noticias que nos han llegado; por el contrario, su nombre figura en los más importantes manuales sobre la historia de la ópera rusa –hecho llamativo si tenemos en cuenta que se trata de un compositor español y de escuela compositiva italiana– desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, momento en el que se están llevando a cabo trabajos de investigación de notable interés y gran novedad, tanto en el terreno de la ópera como en el del ballet, área prácticamente virgen en la musicología actual a pesar de la numerosa obra balletística del compositor valenciano.

Pero la valoración de su obra no ha sido siempre positiva desde la perspectiva de la musicología rusa, tanto por parte de sus contemporáneos como por los estudiosos de la música de los siglos XIX y XX. En buena parte eso se debe a la ausencia de un criterio histórico y social objetivo y a la carencia de una visión cultural apropiada de la época. Por otro lado, el ensalzamiento de lo nacional, de los compositores propiamente rusos, cuya aparición y éxito coincidió con la estancia de Martín y Soler

¹⁴ FOUTER FOUTER, Vera: “La producción balletística de Martín y Soler en Rusia, a la luz de las últimas investigaciones”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 20, julio-diciembre 2010. Madrid, ICCMU, pp.49-68.

¹⁵ FOUTER FOUTER, Vera: “La etapa rusa de Vicente Martín y Soler: mitos historiográficos y verdad histórica”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 21. Enero-junio 2011. Madrid, ICCMU, pp. 103-124.

en San Petersburgo, también influyó, ya que lo extranjero, ajeno y nocivo a causa de los cambios políticos y sociales que se iban produciendo tanto en Rusia como en Europa, era confrontado con lo nacional, novedoso, propio del pueblo ruso; esto se aprecia especialmente en las obras del período soviético, durante el que la ideología política ejercía una fuerte influencia en todas las áreas del pensamiento y la cultura.

La obra de Martín y Soler ha sido duramente criticada por sus contemporáneos debido a factores políticos, sociales, culturales y de intereses particulares. A su llegada a Rusia, en 1788, por invitación expresa de la zarina Catalina II tras sus éxitos en Viena con las óperas *Una Cosa rara* y *L'arbore di Diana*, que le dieron una fama internacional, nuestro compositor se encontró en una situación compleja: se encontraba en un país lejano, de costumbres y cultura diferentes a las occidentales, desconociendo el idioma y el folklore de este país, inmerso en un mar de intrigas cortesanas, sintiéndose obligado a componer música sobre libretos alejados de la calidad dramática a la que estaba acostumbrado –recordemos que colaboraba en Viena con Da Ponte, libretista, a la vez, de Mozart y Salieri–. Por no hablar de que la ópera nacional rusa estaba recién creada, sin unas bases sólidas ni un estilo definido. Tampoco las circunstancias políticas y sociales favorecieron al éxito de las óperas del valenciano, cuya ausencia de instinto para las intrigas políticas le complicó considerablemente la estancia en Rusia, posible causa de su partida en 1794 a Londres. La revuelta popular de Pugachev marcó la política cultural adoptada por la zarina desde la década de 1770, cuyo principal objetivo fue frenar toda posible disidencia ideológica impulsando un programa de una educación moral y política de la población, característico del despotismo ilustrado, pero atajando cualquier tendencia de librepensamiento que pudiera dañar la imagen de la monarquía. De ahí que los libretos admitidos por la corte de forma oficial tuvieran un marcado carácter moralizante, de lo que se encargó la propia zarina, implicada en la creación literaria de varias óperas con la inestimable ayuda de varios allegados de su círculo íntimo, destacando la labor de su secretario personal, A. Jrapovitskiy, que por otra parte escondía una doble faceta muy criticada por sus enemigos del mundo literario, lo que influyó en las críticas recibidas por las óperas de nuestro compositor¹⁶.

¹⁶ Véase, a este respecto, el comentario del artículo de VOLMAN en el capítulo relativo a las óperas rusas de Martín y Soler.

El estallido de la Revolución Francesa en 1789 marcó otro punto de inflexión en la política cultural de Catalina, que en parte achacó el suceso a la influencia negativa del liberalismo que destilaba la ópera *buffa* italiana¹⁷.

Pero no todos criticaron la actividad compositiva de Martín y Soler, que sí fue valorado por ciertos intelectuales, como el destacado musicólogo y compositor Boris Asafiev (1884-1949):

La imitación del estilo italiano privó a la música de *Martini* [sic] de una frescura nacional, pero no hasta el punto de convertir sus simpáticas melodías en carentes de personalidad y estereotipadas: en ellas hay mucho gusto, animación y significación espiritual interna, lo que las hace destacar entre la superficial y vacía lírica de los italianos mediocres e incluso sobresalientes de la época, que escribían óperas sin parar¹⁸.

No cabe duda de que su adaptación al nuevo ambiente no debió de ser fácil. Su invitación a San Petersburgo respondía, como hemos detallado, a la falta de entendimiento de la zarina con el último de sus compositores invitados, Doménico Cimarosa, y al conflicto que Giuseppe Sarti tuvo con Catalina II, por el cual éste estuvo ausente hasta 1791, año en el que volvió a encabezar la vida musical petersburguesa.

Tras revisar las fuentes fundamentales de la bibliografía rusa a lo largo de nuestras estancias en Moscú y San Petersburgo, hemos localizado numerosa información sobre la vida y obra de Martín y Soler en dichas fuentes, hasta ahora ignorada por la musicología occidental. Entre los datos biográficos y profesionales concernientes a la estancia en Rusia de Martín y Soler, encontramos numerosas incógnitas, contradicciones en las diferentes fuentes rusas y occidentales, y nuevas hipótesis planteadas por los diferentes investigadores rusos a lo largo de más de un siglo. Para llevar a cabo su estudio, comentaremos las que resultan de referencia siguiendo un orden cronológico:

¹⁷ ЯРАПОВИТСКИЙ, А: *Памятные Записки* [*Pamiatnie Zapiski*, Memorias]. “Por eso pereció Francia, que cayó en los excesos y los vicios. La ópera bufa lo corrompió todo... Cuidad la moral”. 17 de septiembre de 1790. Moscú, Типографica de la Universidad, 1862.

¹⁸ АСАФЬЕВ. В. *Опера в России* [La ópera en Rusia]. Citado por НЕФ, К.: *История западно европейской музыки* [*Istoriya Zapadno Evropeyskoy Muziki*, Historia de la música europea-occidental] Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1938, pp. 166-170.

- **BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA**, mediados del siglo XIX hasta inicios del siglo XX
- **BIBLIOGRAFÍA SOVIÉTICA**, del segundo tercio del siglo XX
- **BIBLIOGRAFÍA RECIENTE**, desde la década de 1980 hasta la actualidad

1.4.2.1. BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA (1862-1917)

Remontándonos a las fuentes bibliográficas rusas más antiguas, debemos destacar las siguientes obras:

- **V. MORKOV**, Исторический очерк русской оперы (с самого ея начала по 1862 год) [Ensayo histórico de la ópera rusa (desde sus inicios hasta 1862)], publicado en San Petersburgo en 1862.
- **A. MOLCHANOV** (*edit.*), *Ежегодник Императорских Театров* [Anuario de los teatros imperiales]. Obra de varios autores, publicada por la Dirección de los Teatros Imperiales, San Petersburgo, 1893, con un añadido de 1900.
- **N. FINDEYZEN**, Музыкальная Старина [Antigüedad Musical], de 1903.
- **V. CHESHLIIN**, История Русской Оперы (с 1674 по 1903 год) [Historia de la ópera rusa (desde 1674 hasta 1903)], publicado en San Petersburgo en 1905.

La obra más antigua, *Ensayo histórico de la ópera rusa* es obra del guitarrista Vladimir Ivanovich Morkov (1801-1864), autor, además, del *Método para guitarra de siete cuerdas* (1862) y numerosas transcripciones de obras de Giuliani y Mertz para este instrumento, así como obras originales. Morkov no es historiador ni musicólogo, y su obra tiene el valor de recopilar de forma positiva datos sobre la ópera en Rusia, aunque muchos de los datos son erróneos, lo que denota cómo la investigación musicológica rusa de mediados del siglo XIX aun estaba por asentarse.

La obra se centra en la descripción de los libretos operísticos a los que el autor ha tenido acceso, añadiendo una relación de figuras destacadas de la escena rusa de la época. Recoge las óperas cuyos libretos corresponden a la pluma de la zarina

Catalina II, pero apenas se refiere a aspectos musicales, centrándose casi exclusivamente en la parte literaria de las mismas.

1. *El primer reinado de Oleg*, con música de Pashkevich, Sarti y Carlo Canobbio (1741-1822, primer violín de la orquesta de los teatros)

2. *El valiente y bravo caballero Arjideich*, que atribuye a *Martini* (Martín y Soler), y que hoy sabemos que se trata de una creación de Ernest Wanzhura

3. *Fevey*, que adjudica erróneamente a Briks, siendo en realidad una obra de Pashkevich

4. *Gore-bogatir' Kosometovich*, con música de *Martini*

5. *El caballero de Nóvgorod Boeslavich*, que adjudica certeramente a Fomin

6. *Fedul con sus hijos*, que adjudica a Fomin, en vez de a sus auténticos creadores, Martín y Soler, y Pashkevich

En cuanto a las referencias a la autoría de estas obras escénicas, no implica un criterio científico y contrastado, cometiendo importantes errores. Así, por ejemplo, atribuye la ópera de Martín y Soler y Vasily Alexeyevich Pashkevich (ca.1742-97), *Fedul y con sus hijos* a Fomin; el ballet de Martín y Soler, *Amor y Psique*, a Cavos; y la ópera de Wanzhura (1750-1802) *El valiente y bravo caballero Arjideich*, a Martín y Soler.

Morkov cita muchos fragmentos en verso de los libretos de estas óperas, y algunos datos relacionados con las anotaciones que figuraban en los libretos consultados, pero no lleva a cabo un estudio crítico tanto de estas fuentes literarias como de su contexto político-social, y no hace referencia alguna a la parte musical. Esta obra presenta también un listado de óperas originales rusas de la época, citando tan solo a su libretista y compositor, sin entrar en detalles y aspectos musicales.

El autor elogia la figura de Caterino Cavos (1775-1840), considerándolo el compositor que sentó las bases de la auténtica ópera rusa, desarrollada dentro de los marcos del estilo italiano pero intentando adaptarla al carácter ruso. Esta afirmación queda desmentida tan sólo contrastando datos objetivos, si pensamos que la llegada de Cavos a Rusia no se produjo hasta 1797, mientras que ya desde finales de la década

de 1770 y sobre todo entre 1780-90, ya había compositores rusos que dominaban el arte compositivo y creaban óperas auténticamente rusas tanto por su utilización del material popular como por la esencia musical y literaria nacional, aunque influidas por la escuela italiana en la que se habían formado, caso de Pashkevich, Fomin, Bortnianskiy y Berezovski.

La obra presenta también un listado de óperas traducidas al ruso, entre las que aparecen varias obras de *Martini* [sic]: *Il burbero di buon cuore* –traducida como *El gruñón español*–, *L'arbore di Diana*, *Una cosa rara* –sobre estas dos afirma que son las óperas traducidas más representadas de toda la lista y las de mayor éxito entre el público ruso–, y *Dimitriy*. Esta última obra es una incógnita y su autoría plantea muchas dudas ya que Morkov no aporta ningún dato cronológico ni sobre su ubicación que permita comprobar la autoría de Martín y Soler.

En resumen, el estudio de Morkov tiene escaso carácter científico, está escrito desde un punto de vista más descriptivo-literario que musicológico, no cita las fuentes usadas ni las contrasta, limitándose a presentar datos sin aclarar su procedencia, y adolece de un estudio musical. Tampoco aporta datos biográficos sobre los compositores. Denota, por tanto, que la musicología rusa aún estaba en fase de desarrollo y, en ese momento, recurría más a la descripción de las fuentes literarias que las musicales.

La siguiente fuente histórica que hemos revisado es el *Anuario de los teatros imperiales*, publicación periódica rusa editada por la Dirección de los Teatros Imperiales entre 1892 y 1915, que contenía datos del repertorio teatral de San Petersburgo y Moscú. Entre los autores que colaboraron en su creación destacan importantes activistas del arte y la cultura teatral rusa, como N. Evrinov, E. Braudo, E. Stark o V. Svetlov entre otros. En el *Anuario* se detallaba el contenido de las obras, sus fechas así como sus intérpretes. Asimismo, entre 1893 y 1905 fueron editados sendos anexos –entre uno y seis anualmente– que contenían artículos e investigaciones relevantes.

El capítulo correspondiente a la ópera rusa del siglo XVIII está escrita por Sergei Fedorovich Svetlov, que hace un estudio más científico que el autor anteriormente citado, Morkov: cita las fuentes consultadas, entre las que incluye artículos de prensa; aclara algunos datos biográficos de compositores y personajes destacados en su

estudio; asimismo, adjunta tablas y listados con las óperas representadas en Rusia que incluyen el nombre del libretista, el compositor y el año de representación de la obra, recogiendo las fuentes de las que se extrajo esta información. Lamentablemente, sigue centrando toda la atención en la parte literaria de las óperas, sin valorar la parte musical.

En el capítulo concerniente a la música del reinado de Catalina II, ensalza a la zarina como impulsora de la ópera rusa, a la que hizo aportaciones personales en forma de libretos. En opinión de Svetlov, las óperas de este período fueron mayoritariamente cómicas, siendo por ello muy criticadas por los ilustrados contemporáneos, que las definían como “vergonzosas, perjudiciales y de tendencia revolucionaria”¹⁹. Pero el mismo autor es consciente de que esta caracterización resulta de excesiva severidad, a pesar de la “ligereza moral” de los libretistas. Svetlov plantea una división de la ópera cómica en dos ramas:

- 1). Óperas de contenido ingenuo, tipo *vaudeville* con intervención del canto, entre las que incluye *Goreboratir' Kosometovich*²⁰.
- 2). Óperas de contenido más serio, con elementos satíricos, cuya finalidad era elevar los valores morales de la sociedad.

Svetlov lleva a cabo un estudio de las óperas originales rusas compuestas en esa época – refiriéndose a más de setenta–, afirmando que en ellas la música ocupaba un lugar secundario, por lo que las denomina “comedias con música”; analiza algunas de estas óperas desde el punto de vista literario, y fija su atención en la recepción del público coetáneo. Su trabajo corrige algunos datos erróneos expuestos por fuentes

¹⁹ Svetlov cita la caracterización del profesor Nezelenov de su obra *Литературное направление в эпоху Екатерины Второй* [*Literaturnoe napravlenie v epoku Ekaterini Vtoroy* Orientación literaria en la época de Catalina]. San Petersburgo, Ed. de N. G. Martinov, 1889.

²⁰ Es importante señalar que esta ópera cómica, bajo una apariencia de ingenuidad y simpleza, esconde un trasfondo más profundo por ser un arma política en forma de mordaz sátira que Catalina II dirigió contra Gustavo III de Suecia, como comentaremos en el capítulo correspondiente.

bibliográficas anteriores, adjudicando a Wanzhura y no a *Martini*, como hacía Morkov, la partitura de *El valiente y bravo caballero Arjideich*.

En cuanto a las óperas rusas de Martín y Soler, comenta los libretos literarios de *Gorebogair' Kosometovich* y *Fedul con sus hijos*, pero ésta última la adjudica a Fomin, basándose en los datos erróneos de Morkov.

En los listados adjuntos que hemos citado, del compositor español, denominado *Martini*²¹, menciona las óperas *Gore-bogair' Kosometovich*, con libreto de Catalina II, estrenada el 29 de enero de 1789, fecha establecida según las *Memorias* de Jrapovitskiy, y *La festa del villagio*, con libreto de Maykov (1728-1778), estrenada en Moscú en 1777 y en San Petersburgo en 1798 según Stasov²² y el *Diccionario Dramatúrgico* citado en el propio *Anuario*²³. Respecto a la primera de estas fechas, se puede decir con toda seguridad que no se trata de la ópera de Martín y Soler, sino de una obra homónima anterior no conservada, adoptada veinte años después para escribir un nuevo libreto, con nueva música compuesta por Martín y Soler, que en 1777 acababa de llegar a Nápoles y no había despuntado en su carrera compositiva²⁴. En cuanto a *Fedul*, data su estreno en enero de 1791 basándose en las *Memorias* de Jrapovitskiy²⁵, en las que no figura el nombre del compositor, lo que no saca a Svetlov de su confusión en cuanto a la autoría de la música de esta ópera. El autor tan solo se basó en fuentes secundarias, no trabajó con partituras.

El segundo listado es una relación de las óperas traducidas, para cuya elaboración el autor se basó en el Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales y en el *Diccionario Dramatúrgico* que ya citamos. Nos interesa la mención a *Il Burbero di buon cuore*, *L'arbore di Diana* y *Cosa rara* de *Martini*.

²¹ Junto al nombre de *Martini*, figura, entre paréntesis, Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales.

²² Vladimir Stasov (1824-1906), crítico musical e historiador del arte de los más reputados entre sus coetáneos. Sus obras han sido referencia para los investigadores posteriores. La obra a la que se alude es *Русские и иностранные оперы* [Óperas rusas y extranjeras], 1898.

²³ Lamentablemente no hemos hallado los datos de esta obra, y tampoco la hemos localizado en los archivos y bibliotecas consultados hasta el momento.

²⁴ Profundizaremos en este tema en capítulos posteriores.

²⁵ *Памятные Записки* [*Pamiatnie Zapiski*, Memorias]. Moscú, Tipografía de la Universidad, 1862.

Respecto a los datos biográficos de nuestro compositor, data su nacimiento en Valencia en 1754, refiriendo que realizó su formación musical en Alicante. Habla de su etapa en Italia, pero no de la de Viena, tras lo que data su llegada a Rusia en 1790, con la firma del contrato con la Dirección de los Teatros Imperiales, enumerando las obligaciones del compositor según éste. Según Svetlov, en 1800 Martín y Soler volvió a trabajar al servicio de dicha Dirección como inspector de la compañía italiana, y en 1801 como director de la ópera francesa en San Petersburgo. Este autor sitúa su muerte en 1810, error en el que han caído muchos investigadores hasta el hallazgo en la década de 1980 de su tumba por Goncharova²⁶.

La siguiente fuente a la que nos referiremos es la *Antigüedad Musical*, que **Findeyzen** publicó en 1903, obra de referencia para gran parte de los musicólogos del siglo XX, con importantes aportaciones, basada en un criterio realmente científico, con un estudio sistemático de las fuentes, el planteamiento de hipótesis y los primeros datos musicales.

Nikolay Fodorovich Findeyzen (1868-1928) es uno de los musicólogos rusos más destacados de comienzos del siglo XX, autor de numerosos artículos y trabajos historiográficos sobre la música y los músicos rusos. Tras estudiar en el Conservatorio de San Petersburgo, fundó en 1894 la revista *Russkaya muzikal'naya gazeta* que apareció semanalmente entre 1899 y 1917; la calidad y profundidad de sus contenidos pronto la convirtió en la revista por excelencia del panorama musical ruso. A partir de este momento, su actividad como editor, crítico y musicólogo fue incesante, publicando obras sobre temas y épocas diversos, desde los *meistersingers* rusos hasta Glinka, Dargominsky o Stasov, contribuyendo de forma incesante al estudio y la difusión de la música en Rusia²⁷.

Findeyzen desarrolla en *Antigüedad Musical* una biografía bastante detallada del compositor valenciano, al que llama “Vicente Martín y Solar”) sitúa su nacimiento el 5 de marzo de 1754, y afirma que su traslado a Italia se produjo por consejo del

²⁶ GONCHAROVA, I.: “Почти детективная история” [*Pochti detektivnaya istoriya*, Una historia casi detectivesca], *Старинная Музыка* [Música Antigua], nº 1, 1998.

²⁷ Véase el artículo que sobre Findeyzen escribe Gerald ABRAHAM en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

cantante Domenico Guglietti, dato que recoge Waisman en su monografía²⁸. Utiliza datos aportados por Stasov en *Óperas rusas y extranjeras* (1898); el *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert*²⁹ de Rob Eitner, fuente que emplea para documentar la estancia en Viena de Martín y Soler; y el *Musiklexikon* (1919) de Hugo Rieman. Es la primera fuente rusa en señalar la cita de *Una cosa rara* en el *Don Giovanni* mozartiano y recoge la frase que utilizó Mozart para referirse a *Martini*: “Mucho en sus obras es realmente admirable, pero dentro de diez años nadie las recordará”.

Findeyzen concede gran importancia a la estancia en Rusia de Martín, destacando su actividad compositiva de óperas y ballets y su labor pedagógica. Menciona la puesta en escena de la supuesta ópera de *Martini* en idioma francés, *Enrique IV*, el 26 de noviembre de 1784 en el Teatro Kamenniy de San Petersburgo, como primer contacto de los rusos con su música, antes de su llegada a San Petersburgo. El autor aporta como fecha de estreno de esta obra en la *Comédie-Italienne* de París el año de 1774, y sabemos con total seguridad que se equivoca de *Martini* al establecer la autoría de esta obra, perteneciente a su homónimo francés Jean Paul Égide Schwartzendorf *Martini* “il tedesco” (1741-1816), como aclara Mooser en sus *Annales*³⁰.

Esta obra data también el inicio de las puestas en escena de obras de nuestro compositor en octubre de 1788 y adjunta el texto del contrato que firmó el 1 de octubre de 1790 con la Dirección de los Teatros Imperiales, ya de sobra conocido, aunque es el primero en plantear la hipótesis de que este contrato fuera el segundo firmado entre ambas partes, ya que la labor compositiva del valenciano comenzó ya en 1789.

Findeyzen no menciona la partida de Martín y Soler a Londres, afirmando tan sólo que dejó su cargo en 1794 y fue readmitido en 1800 como inspector de la Compañía

²⁸ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el clasicismo europeo*. Madrid, ICCMU, 2007, p. 30.

²⁹ Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900.

³⁰ MOOSER, Robert-Aloys: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. Ginebra, Mont Blanc, 1948-51, Vol. III, p. 686.

Italiana hasta su total desmembramiento. Destaca la interrupción de su actividad compositiva entre 1793-96, hasta la muerte de la emperatriz, hecho que sustenta nuestra hipótesis de que naciera algún tipo de desavenencia entre Martín y Catalina, causa de su marcha en 1794 y del regreso de Sarti ese año, aunque tampoco explicaría las causas de su rápido regreso en 1795.

Findeyzen añade un listado completo con las obras de Martín representadas en Rusia, catorce, incluyendo atribuciones erróneas y obras de dudosa autoría, entre las que, además de *Enrique IV*, cabe destacar las óperas *El boticario*³¹, ópera en 3 actos, traducción del italiano de Rozanov, –Moscú, 1788–; *Anetta y Lubino*, ópera en 1 acto sobre libreto francés de la Sra. Favare, representada el 18 de junio de 1800 en el teatro Kamenniy de San Petersburgo³²; y *El buen Luca o He aquí mi día*, ópera cómica en 1 acto sobre libreto de Kobiakov, representada el 7 de diciembre de 1809, o sea, póstumamente. En cuanto al resto de obras citadas, cabe decir que la lista es más completa que las anteriores mencionadas, con referencias topográficas, editoriales y otros datos de interés.

El autor plantea como posibles fechas de la muerte del compositor, tanto 1806 como 1810, inclinándose más por ésta última debido al estreno en 1809 de *El buen Luca*³³.

La última obra de esta etapa es la *Historia de la ópera rusa (desde 1674 hasta 1903)*, de **Cheshijin**, editada por P. Yurgenson, comisionado de la Capilla de cantores de la corte Imperial rusa y la Sociedad Musical y el Conservatorio de Moscú, de 1905. Vsevolod Evgrafovich Cheshijin (1865-1934), escritor, crítico musical y pedagogo ruso, autor de numerosos artículos, críticas y traducciones relativos a la vida musical en Rusia y el extranjero, toma como base para su *Historia de la ópera rusa* la obra de Findeyzen, aportando algunos datos nuevos de interés, como el nombramiento recibido por Martín como Asesor de Estado de Pablo I en 1798, datos respecto a la

³¹ Ésta es la primera mención a esta obra como creación de Martín, más llamativa aun si tenemos en cuenta que su estreno tuvo lugar en Moscú, ciudad en la que Martín no residió. MOOSER identifica esta ópera con *Der Apotheker und der Doktor*, de K. Von Dittersdorf. *Annales de la musique...* Vol. 2, p. 461.

³² Se trata de un error cometido por el autor a causa de la confusión entre los *Martinis* que componían durante el mismo período, ya que se trata de una ópera de *Martini* “Il Tedesco”.

³³ Este tema aparece ampliamente desarrollado y explicado en capítulos posteriores.

remuneración del compositor en su primer servicio para la corte rusa –que constan en el contrato antes mencionado–; y comenta con más detalle su labor docente, mencionando su ocupación entre 1799-1800 en el Monasterio Smolny. Cheshijin fecha la muerte de Martín en 1810.

Este autor incluye un listado que incluye ocho óperas del compositor en idioma ruso, representadas en Rusia, basándose de nuevo en los datos de Findeyzen, aportando algunos elementos no mencionados por el autor anterior, relacionados con el uso de elementos nacionales y de folklore ruso en las óperas de Martín.

Así pues, la etapa histórica de la bibliografía estudiada presenta trabajos más centrados en las fuentes literarias que musicales, llenos de incoherencias –sobre todo la obra de Morkov– y datos no contrastados, con escasas referencias a la bibliografía occidental, que perpetúan los errores. Sí se nota una evolución positiva, principalmente en las obras de Findeyzen y Cheshijin, que introducen elementos nuevos, datos biográficos, y prestan mayor atención a algunos aspectos musicales. Pero aún así se echa de menos un planteamiento más centrado en los aspectos musicales, con una visión más crítica y un encuadre histórico que sitúe los datos expuestos en el contexto cultural apropiado.

1.4.2.2. BIBLIOGRAFÍA SOVIÉTICA (1928-1959)

Hemos revisado las siguientes obras, posteriores a la Revolución Rusa:

- **N. FINDEYZEN**, *Очерки по истории музыки в России* [Ensayo sobre la historia de la música en Rusia], San Petersburgo, 1928.

- **K. NEF**, *История Западно Европейской Музыки* [Historia de la música europea-occidental], 1938, en la traducción rusa de Vladimir Asafiev³⁴.

³⁴ El título original de la obra es *Einführung in die Musikgeschichte* [Kober, Basilea, 1920]. La obra gozó de una reedición de Walter Nef, su sobrino y discípulo, en Zürich, Ed. Atlantis, 1945. Fue traducida al francés por Y. Rokseth, bajo el título de *Histoire de la musique* [París, 1925, 1931 (2ª edición), 1944 (4ª edición)]; traducido al noruego por R. Brehmer, Oslo 1932 ; traducido al inglés por

- **A. S. RABINOVICH**, Русская опера до Глинки [La ópera rusa hasta Glinka], 1948.
- **B. VOLMAN**, Русские печатные ноты XVIII века [Partituras rusas impresas del siglo XVIII], 1957.
- **A. A. GOZENPUD**, Музыкальный театр в России (с истоков до Глинки) [El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)], 1959.

Debemos tener en cuenta que en el año 1927, según recoge Marina Ritzarev, una inmensa colección de música sacra fue quemada en el puente que conectaba el edificio de la Capilla de la Corte Imperial con el patio de Palacio. La “revolución cultural” de Stalin consideró entonces que el tema de investigación más puro ideológicamente para el estudio de la música rusa del siglo XVIII era la ópera. Ese mismo año, el académico Asafiev publicaba su artículo sobre dos óperas de Bortniansky. En palabras de Ritzarev, “el pilar sobre los estudios soviéticos de música del siglo XVIII estaba puesto. La parte profana se había constituido en piedra angular, mientras que el ámbito sagrado caía en la periferia”³⁵. Por tanto, las obras de Findeyzen, Rabinovich, Volman y Gozenpud, y la traducción de Asafiev que comentaremos en las páginas siguientes, deben ser entendidas como fuentes historiográficas de especial relevancia tanto por lo que publican como por lo que transmiten ideológicamente, a favor de unos ideales comprometidos con la “revolución cultural” de Stalin.

Veinticinco años después de su *Antigüedad Musical*, en una Rusia completamente diferente, **Findeyzen** publicó su *Ensayo sobre la historia de la música en Rusia*, que profundiza y completa la primera obra. Lo más interesante de este nuevo estudio son los cuadros en los que detalla las óperas y ballets representados en los escenarios de la corte entre 1762 y 1800, con la mención de varias de las composiciones de Martín y Soler, lo que nos da una idea clara de la cantidad de composiciones puestas en escena en ese período y la calidad de los compositores con los que tuvo que competir nuestro músico. También se refiere al repertorio operístico del teatro ruso en San Petersburgo y Moscú entre 1756 y 1800, donde vuelven a aparecer varias composiciones de

C. F. Pfatteicher, New York, 1935; y traducida al ruso por Asafiev, como comentamos, siendo publicada en Rusia en 1938.

³⁵ *Eighteenth-Century Russian Music*. Ashgate Publishers, 2006, p. 5.

Martín, destacando la mención del número de representaciones de cada ópera en ambas capitales rusas. Al hablar del repertorio operístico de la compañía francesa menciona algunas obras atribuidas a *Martini* que ya había citado en su publicación anterior y cuya autoría queda descartada, como son *Enrique IV* y *Anetta y Lubino*.

Findeyzen vuelve a adentrarse en las biografías de los compositores de escuela italiana que más influyeron en el desarrollo de la música rusa, dedicando un epígrafe a Martín, con algunos datos añadidos a la información que ya había ofrecido. Plantea que el compositor sustituyera al enfermo Cimarosa durante el último año de su servicio en San Petersburgo ya que no figuran obras de éste último, pero sí de Martín, mientras que aquel era todavía el “maestro de capilla de la corte”³⁶.

Expone el éxito obtenido por las obras de Martín frente a la suerte de las composiciones de Giuseppe Sarti, cuyas composiciones no gozaron del mismo entusiasmo popular, aunque se mantuvo al servicio de la corte por más tiempo y recibió mayores honores. En esta fuente aparece también la primera mención encontrada a la cantata compuesta para la misa de la consagración de la Iglesia Católica de la Orden de Malta, interpretada el 17 de junio de 1800, partitura que, a día de hoy, todavía no ha sido localizada. En cuanto al fallecimiento del compositor, señala como fecha de este suceso el 19 de febrero de 1806, basándose en una noticia aparecida en *El Noticario de San Petersburgo* de 1807, que menciona a la viuda de *Martini*, Olivia, su primera esposa³⁷. Por último, Findeyzen plantea el hecho de que Martín fuera invitado al servicio de la corte en sus últimos años de vida como ayudante del italiano Caterino Cavos, pero se trata de otro hecho a constatar. Es una hipótesis plausible, ya que por lo que sabemos en esos años el compositor vivía principalmente de sus clases particulares, por lo que necesitaría ingresos adicionales para mantener a su familia –ya había nacido su hija, la primera de las que tuvo con Carolina, hija de Le Picq–, aunque no se trataría de un puesto de la categoría suficiente para una personalidad del renombre de Martín y Soler.

La siguiente obra que debemos mencionar es *La historia de la música de Europa occidental* de **Karl Nef** (1873-1935), musicólogo suizo, autor de esta historia de la música que fue traducida a muchos idiomas, como hemos comentado en nota al pie, y

³⁶ Esta cuestión ya ha sido tratada anteriormente

³⁷ *Санкт-Петербургский Вестник* [Noticario de San Petersburgo], nº 33, 1807.

que vio la luz en Rusia en 1938, gracias a una traducción de Boris Vladimirovich Asafiev (1884-1949), el más importante intelectual y musicólogo de la música en la Rusia soviética. Fiel a sus principios soviético, en su traducción acentuó considerablemente la parte relativa a las escuelas compositivas nacionales, la música popular y su papel en el desarrollo de la música profesional en Europa.

Nef en su obra hace un repaso de la trayectoria de los compositores italianos que pasaron por la corte rusa, comenzando por Francesco Araia (1709-1770), haciendo una valoración de la música, estilo compositivo y principales aportaciones de los mismos. A Martín y Soler lo califica como “compositor interesante por la peculiaridad de su música”, adscribiéndolo a la escuela napolitana tardía, y retoma la valoración de su estilo compositivo que ya había llevado a cabo en su momento Vladimir Asafiev³⁸.

Tras presentar a los maestros italianos, el autor se dedica a analizar su influencia en los compositores rusos y en el desarrollo de la escuela compositiva nacional, fuertemente unida a la italiana en sus comienzos, que permitió la posterior aparición de la figura de Glinka, al que no ve como un personaje autosuficiente, sino encuadrado dentro de un contexto histórico determinado, con unos dignos antecesores que encauzaron su camino. Y es que, partiendo de las teorías de Stasov, Asafiev defiende que las óperas de Glinka en el XIX son el primer monumento musical ruso, ya que mientras la música sinfónica estaba en proceso de desarrollo, las óperas de Glinka podían ya competir en terreno de igualdad con las óperas de la Europa occidental³⁹. Define la creación de la escuela compositiva rusa como un compendio de la influencia de la escuela boloñesa, las tradiciones del estilo concertante veneciano y la práctica musical de todo el primer periodo italiano de la música rusa, dentro de la que se encuadraría Martín y Soler, a lo largo del último tercio del siglo XVIII. Ese idioma musical italiano fue el que asimiló la música rusa como base sobre la que crear un idioma compositivo musical propio, nacional.

La obra del musicólogo Alexander Semionovich Rabinovich (1900-1943), *La ópera rusa hasta Glinka*, se distingue por su cientificidad en el uso de los materiales

³⁸ ASAFIEV. B.: *Onepa в Poccuu [La ópera en Rusia]*. San Petersburgo, Edición Estatal de Música, 1930, pp. 166-170.

³⁹ Véase RITZAREV, Marina: *Eighteenth Century Russian Music*. Ashgate, 2006, p. 4.

y una visión crítica de la producción literaria y musical de este período. Critica los libretos de Catalina II y Jrapovitskiy, calificando la ópera *Gore-bogatir' Kosometovich* de “panfleto soso y pesado “y “libreto aburrido y mal hecho”, pero alaba la partitura y al compositor que la escribió⁴⁰, imaginándose sus dificultades para componer música para un libreto tan poco digno de su talento. Por ello, ensalza la solución por la que optó Martín ante esta embarazosa situación: componer la música al margen del texto, refiriéndose a la posible desvinculación de la música y el argumento. En su opinión, la partitura está escrita en el estilo propio de Martín, alegre, melódica, entretenida e italianizante; y por ello considera que entronca sólo formalmente con la historia de la ópera rusa, dada su esencia claramente italiana. Tan sólo hay referencias a lo ruso en la obertura, construida sobre tres canciones de danza rusas que el valenciano trabajó a modo de juego, algo realmente adecuado al propio carácter burlesco de las canciones, consiguiendo un resultado que el autor califica de “nada falso” y que, en su opinión, podría constituir una obra independiente.

No se escapa a su crítica *Fedul con sus hijos*, que considera una obra falsamente popular, de espíritu contrario al pueblo por su manera de representar a los campesinos rusos, aunque no la cree dañina en exceso por su absoluta estupidez. Analiza el contenido literario, mostrando su indignación por la representación del pueblo ruso que desarrolló la zarina –de origen extranjero– en el libreto y la difusión que se le dio a esta ópera, en detrimento de otras de mayor contenido y con un reflejo más realista de la vida popular, compuestas por autores rusos⁴¹. Esclarece la autoría de la música de esta ópera⁴², obra de Pashkevich y Martín y Soler, exponiendo una opinión crítica de la partitura, que analiza en conjunto recurriendo a otras fuentes historiográficas que revelan ciertos detalles de su composición, como las *Memorias* de Jrapovitskiy. Muestra interés por el primer dúo, compuesto por *Martini* [sic], que describe de

⁴⁰ “Martini fue un epicuro de pura sangre y un músico de talento, autor de la chispeante y graciosa *Cosa rara...*”. P. 80.

⁴¹ Se refiere a *Desgracia por una carroza* de Pashkevich –compositor muy bien considerado en los círculos intelectuales soviéticos, que era considerado como digno antecedente de la escuela nacionalista rusa del siglo XIX–, *Los cocheros en las postas* de Fomin y *El patio de la posada* de Matinskiy.

⁴² Fue adjudicada a Sarti en algunas fuentes a causa de una inscripción de mano desconocida realizada sobre los números de la partitura; en otras fuentes era adscrita sólo a Martín.

forma realmente poética⁴³, aunque, según su opinión, el resto de su música carece de personalidad. Por el contrario, los números compuestos por Pashkevich, le parecen excelentes por su contenido popular y la utilización de las fuentes de tradición oral⁴⁴.

Es llamativo que el autor no mencione la ópera *Pesnolubie* compuesta también por Martín y Soler, ya que la introduce en su listado cronológico de óperas representadas en los escenarios rusos, pero datando su primera puesta en escena en 1795 de forma errónea, confundido por el estreno en San Petersburgo ese año de la ópera *Melomanie* de Champein sobre texto de Grenier. Precisamente la coincidencia de ambas óperas en el mismo contexto espacio-temporal hace suponer a R. A. Mooser que *Pesnolubie* podría basarse en *Melomanie* o ser una adaptación rusa de dicha ópera francesa⁴⁵, hecho que Boris Volman recoge en la siguiente obra historiográfica que analizaremos.

Boris Lvovich Volman (1895-1971), el condecorado musicólogo, pianista, pedagogo y editor de la Rusia soviética, publicó en 1957 en Leningrado, *Partituras rusas impresas del siglo XVIII*, un detallado estudio que se ha convertido en obra de referencia internacional, con un enfoque científico, basado en un exhaustivo estudio historiográfico y musicológico, con abundantes reseñas de fuentes primarias y secundarias, con un acercamiento objetivo e imparcial. De este trabajo nos interesan dos capítulos: el que se ocupa de las partituras impresas en la Escuela Gorniy de San Petersburgo y el centrado en las ediciones musicales de los años noventa del siglo XVIII.

Los libretos operísticos comenzaron a editarse en Rusia desde los años setenta del siglo XVIII. Todos se editaban sin música, hasta la aparición de los libretos de Catalina II, con los que perseguía unos fines políticos determinados encaminados al afianzamiento del despotismo ilustrado. Estos libretos cobraban forma musical, se representaban en los teatros de la corte y eran editados, al igual que la música

⁴³ “Se trata de una música maravillosa, transparente y agradable, a modo de serenata, que podía haber servido de distracción para la celebración de *Don Giovanni* de forma idéntica al final de *Una cosa rara*”, p. 81.

⁴⁴ Recordemos que, además de la ópera, la música de tradición oral será otro de los grandes campos de estudio del siglo XVIII de los musicólogos de la Rusia soviética. De hecho, el propio Asafiev supervisó y editó en 1924 el trabajo de Antonin Preobrazhensky en el que por primera vez se articula el papel de los géneros populares en la música rusa del siglo XVIII. Véase RITZAREV, *Op. cit.*, p. 4.

⁴⁵ MOOSER, R. A.: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle...*

compuesta para ellos. En realidad, la mayor parte de su obra libretística era creación de su secretario personal, A. Jrapovitskiy, hombre cultivado tanto en el arte literario como en el musical, a diferencia de Catalina⁴⁶. Jrapovitskiy realizaba todas las labores concernientes a la creación, presentación y representación, mientras que de la zarina partía tan solo la idea básica de la obra.

De sus libretos editados por la Tipográfica de la Escuela Gorniy que analiza Volman, nos interesa la reducción para canto y piano de la ópera *Gore-bogatir' Kosometovich*. Al referirse a ella, el autor destaca las dificultades superadas por nuestro compositor para su creación⁴⁷, y justifica su imposibilidad de sumergirse en las caracterizaciones musicales nacionales de los personajes, componiendo una música en su acostumbrado estilo italiano, hecho evidente incluso para la emperatriz⁴⁸. La excepción es la obertura, basada en tres canciones populares rusas, recomendadas a nuestro compositor por I. Prach (¿- 1818), que trabajaba en ese período conjuntamente con N. Lvov (1751-1804) en su cancionero *Compilación de canciones populares rusas con sus voces*, cuya primera edición vio la luz en 1790.

Expone Volman que la tirada editorial de la reducción de *Gore-bogatir' Kosometovich* debió de ser reducida y su difusión fue prohibida por la emperatriz a causa de sus implicaciones políticas⁴⁹, aunque posteriormente fue enviada a Moscú,

⁴⁶ Al tratar de explicarle éste las normas musicales del dúo en ópera, la emperatriz respondió: “Me importa un bledo!”. JRAPOVITSKIY: *Memorias*, 7 de diciembre de 1790. Moscú, Tipográfica de la Universidad, 1862.

⁴⁷ En sus primeros años de estancia en Rusia, Martín y Soler desconocía por completo el idioma, y en el período de composición de esta ópera estuvo algún tiempo enfermo, pero aun así cumplió el encargo en un plazo muy breve: Jrapovitskiy refleja en su diario que recibió el libreto para su redacción, entrega al compositor (habiendo en ese momento dos candidatos: Wanzhura y Martín) y toma de las medidas necesarias para su puesta en escena el 9 de diciembre de 1788. Teniendo en cuenta que el estreno tuvo lugar el 29 de enero de 1789, todos los trabajos preparatorios, incluyendo la impresión de la edición en reducción de voces y clave, entregada a la emperatriz dos días antes del estreno, llevaron menos de dos meses. Se profundiza en esta ópera en el capítulo de las óperas rusas.

⁴⁸ Jrapovitskiy refleja en sus *Memorias* las palabras de Catalina, pronunciadas en enero de 1790: “En las arias hay muchos elementos italianos”. Moscú, Tipográfica de la Universidad, 1862.

⁴⁹ La ópera, como veremos en el capítulo correspondiente con la suficiente extensión, era una sátira dirigida contra el rey sueco Gustavo III, enemigo, entonces de la zarina por la guerra abierta ente Rusia y Suecia, aunque varias fuentes proponen la hipótesis de que pudiera estar dirigida contra el príncipe Pablo e incluso contra Potemkin, amante de Catalina con el que estaba enfadada en ese período, aunque

lejos de los ministros extranjeros, donde tuvo un notable éxito y una difusión considerable.

Al año siguiente, en 1790, el propio Jrapovitskiy decidió hacer uso de la maestría compositiva de nuestro compositor, encargándole la música para su propia ópera, *Pesnolubie*, cuya reducción para canto y clave fue editada por la misma editorial, aunque permaneció perdida por muchos años, circunstancia que relata Mooser en sus *Annales*⁵⁰.

Volman localizó una edición rara de la reducción para canto y clave esta ópera, haciendo un detallado análisis de ella. Aunque recoge la hipótesis de Mooser de que fuera una mera adaptación de *Melomanie* (1781) de Champein, su análisis revela que la música creada por Martín es completamente diferente y la única similitud apreciable entre ambas es la coincidencia de nombres de los personajes y la base del argumento. Además, propone la hipótesis de que el libreto de Jrapovitskiy tuviera la intención de satirizar a un conocido miembro de la aristocracia rusa que, obsesionado por la música, obligó a sus sirvientes y allegados a sustituir el habla normal por recitativos y arias⁵¹. El protagonista de la óperas hace esto mismo, pero además llega incluso a modificar los nombres no sólo de su servicio, sino los de sus hijas –Agafia pasa a ser llamada Adagia, y Agrafena, Allegra–. El autor describe minuciosamente el argumento de la ópera, citando algunos fragmentos en verso del libreto, tras lo que dedica su atención a la música compuesta por Martín y Soler, en su habitual estilo, ligero e italianizante, muy apropiado para el libreto, con el que conforma una unidad, hecho que Volman destaca en oposición a la discordancia libreto-música de *Gorebogatir*. Los personajes adquieren los rasgos musicales típicos de la ópera bufa italiana, recurriendo a parejas contrastantes de personajes –las hermanas, sus novios,

esta última suposición es menos factible debido a que fue éste al que pidió consejo para decidir si la ópera podía difundirse por los teatros públicos.

⁵⁰ MOOSER: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle...*, Vol. I, p. 14. “A pesar de las exhaustivas búsquedas en bibliotecas y museos de la URSS, no fui capaz de encontrar la reducción de esta obra, por lo visto desaparecida sin remedio, y que permanecerá desconocida no sólo para los musicólogos occidentales sino incluso para la mayoría de los historiadores rusos”.

⁵¹ MIJNEVICH, V.: *Очерк истории музыки в России* [*Ocherki istorii muziki v Rossii v kulturno-istoricheskoy otnošenii*, Ensayo sobre la historia de la música en Rusia]. San Petersburgo, Muzikalnoe Izdatel'stvo, 1879. Se profundiza en este tema en el capítulo dedicado a las óperas rusas.

los criados– y un bajo bufo –Melodista, el noble obsesionado por la música–. De hecho, Volman traza un interesante paralelismo entre la caracterización musical de estos personajes con los de las óperas de Mozart. Destaca su labor en cuanto al tratamiento de los personajes pertenecientes a la clase servil, tratados con gran simpatía y en tonalidades menores, lo que a nuestro entender refleja las líneas ideológicas más occidentales de nuestro compositor, cuya mentalidad cosmopolita y abierta no debía comulgar con la organización social rusa.

Analiza musicalmente la obertura, destacando la sustitución en su forma sonata del desarrollo por la canción española, variante en menor de la seguidilla que canta Allegra en el primer acto. Esta seguidilla aporta un punto de exotismo para el público ruso, pero es un elemento propio de nuestro compositor que, a nuestro entender, representa la primera vinculación entre la música española y la rusa, que tendrá su continuación en el siglo XIX personificada en compositores tan relevantes como Glinka y Rimsky-Korsakov. Por el contrario, Martín no cita material popular ruso en la ópera, y tan sólo cuando se ve obligado de introducirlo en la canción rusa de Allegra del primer acto, lleva a cabo una reelaboración propia de varias canciones de baile, que Volman considera “poco afortunada”, pero que se desvinculan orgánicamente de la música típicamente italiana del resto de la ópera. La valoración final de esta ópera es positiva y la denomina “éxito creativo de Martín”.

En cuanto a la datación del estreno de esta ópera, aunque las *Memorias* de Jrapovitskiy señalan el 5 de enero de 1790 en el Teatro del Hermitage de San Petersburgo, Volman plantea que su estreno debió de producirse en el Teatro Bolshoy de Moscú, en base a la crítica-reseña de I. Krilov⁵² (1769-1844). En su representación en el Hermitage, las *Memorias* de Jrapovitskiy señalan que fue en presencia de “Sus Altezas Imperiales” refiriéndose a los príncipes, y la revista de la corte confirma que la emperatriz no estuvo presente. El autor plantea varias suposiciones que expliquen la ausencia de la emperatriz: su deseo de no fomentar la competencia artística de su secretario para con ella, o, el que es más interesante y a nuestro entender más verosímil teniendo en cuenta la coyuntura política y social del momento, cierto rechazo al contenido de la ópera, dadas las características socialmente marcadas de

⁵² *Почта ъyxов* [*Pochta dujov*, El correo de los espíritus], “Carta del duende Zor al hechicero Malikul’mul’k”, 1789, parte II. Véase Anexo 1.

los personajes, con las frases más juiciosas puestas en boca de los criados, cuyo tratamiento literario y musical es más realista. Ello refleja las tendencias liberales del autor, subrayadas por la música de *Martini*, cuyo punto de vista al respecto debía ser bastante cercano. Cabe destacar que antes de ocupar el cargo de secretario de Catalina, Jrapovitskiy impartió clases a algunos personajes que tras las revueltas de Pugachev fueron considerados altamente peligrosos por su ideología y reprimidos de forma tajante por el poder absoluto.

Pero su carencia de rasgos nacionales también privó a esta ópera de la aprobación de las clases medias rusas, lo que denota la reseña de I. Krilov mencionada antes⁵³, aunque la hostilidad de este literato entronca con un conflicto a nivel personal entre éste y Jrapovitskiy, ya que las posiciones críticas de Krilov frente a la música extranjera, sobre todo la italiana y a favor del arte ruso nacional se dan con posterioridad. El autor vincula esta postura temprana con la carta de Krilov al director de los teatros P. Saymonov, ocasionada por la negativa por parte de la Dirección de los Teatros –Saymonov y Jrapovitskiy– de representar sus obras, causadas por su diferente postura en cuanto a la política teatral a seguir. Para Krilov, Jrapovitskiy no sólo estaba en el círculo más allegado a la zarina, sino que representaba un obstáculo en su camino al teatro. Y el estreno de *Pesnolubie* fue para él la excusa perfecta para lanzar contra su oponente una flecha envenenada.

Volman hace también en su obra un análisis de las ediciones mencionadas, comentando el orden de su contenido, sus dimensiones, incluso los dibujos y grabados que aparecen en las portadas. Su obra denota un enfoque amplio, de gran rigor científico, moderno para la época, que explica por qué a día de hoy sigue siendo una fuente fundamental para el estudio de las obras de este período.

El otro capítulo de la obra de Volman que concierne a Martín y Soler es el que trata el tema de las ediciones musicales de la última década del siglo XVIII. Resulta muy llamativo el notable aumento de la producción editorial musical si lo relacionamos con el aumento de la censura literaria de finales del siglo, vinculada a los acontecimientos políticos y sociales de la Europa occidental. Eso se debe a que la censura no afectaba a la producción musical, por lo que muchos editores comenzaron a interesarse por ésta, ya que era un negocio que permitía cierta libertad a la iniciativa

⁵³ *Ibid.* Reseña completa en Anexo 1.

privada. Su actividad en estos años se centraba en el material musical de compositores extranjeros, pero al aumentar la demanda de nuevas obras musicales originales, se estimulaba también la creatividad de los autores rusos.

Desde 1972, las ediciones musicales de B. Breitkopf fueron las continuadoras de las series de reducciones impresas de la Escuela Gorniy, editando la primera reducción de un ballet en Rusia, *Didon abandonnée* de Martín y Soler⁵⁴, al que siguió a edición en 1793 de otro de los ballets de este compositor, *Oráculo*⁵⁵. Volman lanza la hipótesis de que estas ediciones fueron un encargo de la Dirección de los Teatros Imperiales, encabezada por el conde Yusupov desde 1791, al que la emperatriz puso al frente de esta Dirección con el fin de solucionar el déficit económico creado por la mala gestión de sus antecesores y más teniendo en cuenta la dedicatoria en su favor de la primera de estas ediciones.

El historiador estudia el ballet *Didon abandonnée*, prestando atención tanto a su argumento como a su música, de la que tiene una opinión pobre: opina que no aprovecha todas las posibilidades ofrecidas por el argumento, sus recursos representativos son sencillos y anclados en el pasado, llegando a cuestionarse la capacidad de nuestro compositor para componer música expresiva. Tan sólo salva *El tamburino de los mauros* del acto III⁵⁶. También hace referencia a la opinión crítica de los contemporáneos de orientación progresista–nacionalista respecto a la teatralización de un tema tomado de la antigüedad como es el de Dido y Eneas⁵⁷.

En cuanto a *Oráculo*, Volman lo diferencia del ballet anterior, definiéndolo como una típica danza cortesana, una especie de ballet de cámara para un grupo reducido de intérpretes y espectadores. Se trata de una serie de números sucesivos de danza,

⁵⁴ *Didon abandonnée*, ballet trágico en cinco actos, compuesto por Le Picq, representado en el teatro imperial en 1792, puesto en música por el señor Martini, maestro de la capilla real, y dedicado a Su Excelencia el conde Yusupov. El texto original está en idioma francés.

⁵⁵ *Oráculo*, ballet-comedia, interpretado por la aristocracia en el Teatro Imperial Hermitage, compuesto por Le Picq y puesto en música por el señor Martini, maestro de la capilla real. El texto original está también en idioma francés.

⁵⁶ Esta valoración crítica de Volman es echada por tierra por los estudios recientes de A. MAXIMOVA.

⁵⁷ PЛАВИЛШИКОВ, P.: *Зритель* [Zritel, Espectador], 1792, parte II, p. 128: “Qué necesidad tenemos de ver a una Dido que se derrite de amor por Eneas, y a Yarbo enloquecido de celos?... Primero hay que averiguar qué pasaba en nuestra patria...”

minuetos y gavotas, con inclusión de canto en italiano. La obra hace una referencia directa a la emperatriz mediante el personaje del Hada Suprema que ayuda a los enamorados a casarse, al igual que hacía Catalina con algunos personajes de su entorno. El autor diferencia ambos ballets también por su presentación: la primera más lujosa, con un planteamiento espacial transversal, la segunda más modesta, longitudinal, que según el autor causa una “grata impresión”.

Otro dato interesante para nosotros aportado por Volman tiene que ver con la biografía de Martín y Soler, en la que destaca la mención a la partida del compositor a Venecia y Londres entre 1795-1796. Sabemos que sí fue a Londres, aunque su presencia en Venecia en esas fechas no está documentada ni figura en ninguna otra fuente, por lo que según nuestra opinión, Volman debió de sacar esta conclusión en base a datos relacionados con la puesta en escena de alguna obra de Martín en esas fechas en Venecia, probablemente una reposición de una obra compuesta en su etapa italiana. Lamentablemente, al no señalar la fuente tomada como referencia, esta suposición es tan solo una conjetura.

Por otra parte, esto reafirma nuestra hipótesis sobre la falta de instinto de nuestro compositor para las intrigas cortesanas, que lo llevó a perder el cargo de Maestro de Capilla de la Corte, pasando a ocupar cargos más modestos como inspector de la compañía italiana, profesor vocal y compositor ocasional. Destaca su labor pedagógica en la Escuela Teatral y el Instituto Smolny, que dio como fruto cantantes de gran nivel, entre los que destaca al tenor Kamushkov, el barítono Sharapov y a la soprano Sandunova; este trabajo le permitió, además, relacionarse con personajes que influirían en su actividad compositiva, como es el caso de I. Prach, transcriptor de las reducciones de óperas y ballets de Martín y Soler⁵⁸, además de coautor del cancionero en el que se basó nuestro compositor para tomar el material popular ruso para sus óperas.

Volman enumera las obras compuestas por Martín en Rusia: cuatro óperas, cinco ballets, una cantata y música para *vaudevilles* franceses. Hoy día sabemos que el número de ballets fue superior a lo que cita Volman –no menos de siete–, probablemente también el de cantatas –posiblemente más de cuatro–, y en cuanto a la música para *vaudevilles* franceses, profundizaremos en este tema a lo largo del

⁵⁸ Este dato figura en la portada de estas ediciones.

presente trabajo, presentando nuevas aportaciones y obras desconocidas hasta la fecha.

La siguiente obra a la que debemos hacer referencia es la monografía *Teatro musical en Rusia*, del musicólogo ruso e historiador del arte de la época soviética Abram Akimovich **Gozenpud** (1908-2004), que cuenta con más de quinientos trabajos en el campo de la música y la literatura. En esta obra presenta al lector la organización interna del teatro musical ruso del período de Catalina II: la conversión del teatro en público, que dio origen a la necesidad de la creación de una escuela teatral, con una formación amplia y multidisciplinar que permitiera formar profesionales que en el futuro sustituyeran a los invitados extranjeros que ocupaban los puestos más destacados en el ámbito del teatro cortesano. Martín y Soler figura en este contexto como profesor de canto de la escuela teatral de San Petersburgo desde 1790 hasta 1794, momento en que fue sustituido en este cargo por Fomin. Fue en esta institución docente donde coincidió con I. Prach, que ocupaba el puesto de profesor de clavicordio, y de cuyo cancionero tomaría los materiales populares que introdujo en sus óperas sobre libretos de Catalina II. Es muy interesante el relato que hace de la insistencia de Dmitrevskiy y Sandunov –encargados de la dirección de la preparación escénica– en formar actores que dominaran todas las artes escénicas, de danza y vocales: era obligatorio que todos ellos supiesen cantar y tocar el clavecín para ser capaces de acompañarse a sí mismos.

Gozenpud repasa la formación de la ópera rusa, fijando sus orígenes en los años 70 del siglo XVIII como ópera cómica o satírico-cómica, de contenido reducido y rasgos cómicos, como la ópera *Pesnolubie* de Martín y Soler sobre texto de Jrapovitskiy, basada en la ópera *Melomanie* de Champein. El autor hace una dura crítica de la música de Martín, acusándola de no reflejar en absoluto la realidad rusa, anclándose en una música acostumbrada para la ópera bufa italiana, carente de credibilidad. Con eso justifica la pobre respuesta del público a esta ópera, que combina la realidad rusa con una forma de ópera cómica italiana, comentarios para los que el autor se basa en las críticas de Krilov, que asistió al estreno de la ópera en Moscú⁵⁹. Además, traza un

⁵⁹ *Почта духов* [*Pochta dujov*, El correo de los espíritus], “Carta del duende Zor al hechicero Malikul’mul’k”. Citada por B. VOLMAN: *Русские печатные ноты XVIII века* [*Russkie pechatnie noti XVIII veka*, Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1957.

paralelismo entre *Pesnolubie* y *El correo amoroso* de Shajovskoy-Cavos, con un argumento similar, y son criticadas en *El Noticiero Satírico*⁶⁰ de forma similar a Krilov.

También analiza las óperas de Catalina II, tanto de tema campesino como mágico e histórico, opuestas conscientemente a la ópera progresista rusa. En opinión de Gozenpud, sus textos tienen un contenido pobre, aunque ganaban popularidad gracias a la música, encargada a compositores de talento. Desde su perspectiva, las óperas de la zarina no son nada inocentes, a pesar de lo que podría parecer a simple vista, pues privan de sentido la vida popular y deforman las imágenes de cuento creadas por el pueblo, acudiendo a la introducción de citas del poeta “democrático” Trediakovskiy a modo de burla⁶¹. A diferencia de la ópera “democrática” de los años setenta, en la que se representaba a los campesinos con compasión y de forma más realista, Catalina pretendía que su reflejo fuera burlesco, subrayando su irremediable estupidez, en opinión de Gozenpud. Como ejemplo de esto, el autor cita *Fedul con sus hijos* de Martín y Soler y Pashkevich, destacando que ya solamente el nombre de Fedul hace referencia a un cateto, un borrego, y se introdujo para utilizar la rima “Fedul gubi nadul” [Fedul hinchó los labios]. Pero tras esta visión crítica del libreto, el autor comete un grave error: atribuir la música a Martín y Soler y Fomin.

Destaca también la errónea adjudicación de la autoría de la ópera *El valiente y bravo caballero Arjideich* a Wanzhura y Martín y Soler, calificando su música “de poco expresiva y pálida”. Y según su opinión, no fue acertada la introducción de varios temas folklóricos en *Gorebogatir’ Kosometovich* por Martín. Esta opinión es completamente opuesta a las expresadas por los autores anteriores, ya que es precisamente la obertura sobre tres temas populares rusos la que alaban los historiadores comentados anteriormente.

⁶⁰ *Сатирический вестник* [*Satiricheskiy Vestnik*, Noticiero Satírico], parte I, Moscú, 1790.

⁶¹ Vasily Trediakovskiy (1703-1768) fue un poeta, ensayista y teórico ruso, con una importante labor en la creación de la literatura clásica rusa. Su postura política liberal y sus publicaciones en la línea del librepensamiento provocaron la ira de Catalina II, temerosa de que la difusión del pensamiento democrático que pusiera en peligro el poder absoluto. El hecho que comentamos en este texto favoreció la difusión de la opinión de que este poeta se caracterizaba por su falta de talento y su vileza, lo que le daba a Catalina una nueva arma ideológica para censurar la obra de este literato.

Lo más interesante de esta obra es la parte centrada en el estudio de las obras rusificadas de los maestros occidentales, es decir, las óperas que tuvieron éxito en los escenarios occidentales y fueron traídas a Rusia, traducidas, adaptadas musicalmente e incluso transformadas literariamente, adoptando cierto temperamento ruso. Esta práctica era muy corriente desde los años sesenta y se apoyaba en unas bases teóricas expuestas por V. Lukin, y entre cuyos continuadores cabe destacar a Sandunov y Dmitrevskiy. Algunas veces, estas modificaciones transformaban considerablemente el original, tanto en su argumento como en la estructura de la obra. Se introducían detalles cotidianos, se acentuaban los rasgos satírico-morales, se introducían canciones populares; además, la ópera cómica rusa era una ópera con diálogos hablados en vez de recitativos, por lo que éstos se eliminaban y se sustituían por prosa dialogada. Un claro ejemplo de esta práctica es la versión rusificada de *Una cosa rara*, cuyo éxito fue más prolongado en Rusia que en Europa Occidental debido a las modificaciones introducidas por I. Dmitrevskiy, que enriqueció la ópera de elementos costumbristas rusos. Gozenpud analiza las modificaciones realizadas por este dramaturgo en el libreto, que afectan tanto a los personajes como a sus réplicas, a las que da una marcada dirección satírico-moralizante, exponiendo algunos ejemplos que compara con el original. También destaca la introducción de elementos de crítica social: el abuso de poder de los nobles y la injusta situación de las clases campesinas. Pero junto a eso, aumenta el papel de la Reina, que defiende a la campesina ofendida, con lo que busca también reflejar la magnanimidad de Catalina II.

Los números introducidos o sustancialmente modificados por el dramaturgo ruso fueron puestos en música por Martín y Soler, lo que a nuestro entender da mayor valor a la ópera rusificada, adaptada musicalmente por su autor original, gracias a lo cual toda la obra conserva la unidad estilística y el carácter musical propio de nuestro compositor, ligero y brillante.

Gozenpud menciona también la vinculación entre Dmitrevskiy y Elisabetha Sandunova⁶², alumna suya, primera intérprete del papel de Lilla en Rusia, cuyas circunstancias vitales, curiosamente, estuvieron muy vinculadas a la ópera de Martín y Soler, y el dramaturgo trató de reflejar sus cualidades a la hora de adaptar el texto.

⁶² Véase la historia de la vinculación de Elisabetha Sandunova con las óperas de Martín y Soler en ANEXO 2.

Lo que el autor no menciona es que Sandunova también fue alumna de Martín en la Escuela Teatral, y ese reflejo de sus altas cualidades morales en la ópera no fue tan sólo obra del dramaturgo, sino también de nuestro compositor, con el que, según nuestro entender, Dmitrevskiy colaboró estrechamente al realizar la rusificación de la ópera. Así, establecemos la vinculación a través de la Escuela Teatral de las tres figuras, Martín [Martín y Soler], Dmitrevskiy y Sandunova, muy influyentes en la esfera cultural de la época en sus respectivos campos.

Al analizar críticamente esta obra, se observa que, junto a un enfoque moderno, crítico y bastante riguroso en el planteamiento –aunque no exento de una lectura excesivamente ideologizada, propia de la época soviética–, el autor comete errores, probablemente inducidos por la bibliografía anterior, aunque no resulta del todo comprensible, ya que estos errores habían sido corregidos por varios autores tanto anteriores como contemporáneos de Gozenpud. Por otra parte, la mención y el análisis tanto del empleo del material popular en las óperas, como de las óperas rusificadas es de gran novedad e interés. Pero la combinación del enfoque historiográfico, crítico y literario adolece de un estudio propiamente musical, enfocado al análisis tanto literario como musical de las obras comentadas.

Como conclusión a esta “etapa soviética” de la bibliografía, podemos destacar la gran evolución observada desde las obras del período bibliográfico anterior, no sólo por la contextualización histórico-social-cultural y la visión crítica, sino por la aparición de interés por combinar esto con un estudio musical, acudiendo no solo a fuentes literarias –aunque sigan siendo las más abundantes–, sino también a las partituras.

Por otra parte, el enfoque crítico social que denota la mayoría de las obras de este período podemos atribuirlo, sin temor a equivocarnos, a las circunstancias político-sociales que atravesaba Rusia en este período: la insistente crítica a la injusta situación campesina y al abuso de poder por parte de la clase poderosa es un elemento constante en todo tipo de obras literarias desde la Revolución de Octubre y la creación de la URSS. También cabe vincular a esto el aumento de atención a los elementos nacionales, el ensalzamiento de la ópera rusa, de las obras arregladas y adaptadas por y para los rusos, del folklore nacional y, en general, la insistencia en el elemento popular y su justificación y defensa.

Las aportaciones realizadas en este período en relación con Martín y Soler son notables, ya que la bibliografía comienza a señalar la ubicación de las fuentes musicales consultadas, lo que facilita la labor de búsqueda para los futuros investigadores interesados en el tema. En este aspecto, el trabajo de Volman resulta fundamental, ya que no sólo ayuda a situar el emplazamiento de ciertas partituras de Martín y Soler, sino que las describe minuciosamente y las vincula a otras fuentes literarias que aportan una información de gran interés en el estudio de la producción rusa de nuestro compositor.

1.4.2.3. ÚLTIMAS APORTACIONES (1980-2010)

Desde la década de 1980, la musicología rusa ha prestado una mayor atención a la música compuesta en la corte imperial para los espectáculos teatrales –ópera y ballet–, sacando a relucir nuevos datos, realizando profundos análisis musicales y estableciendo claros criterios científicos para la valoración de estas obras. También se ha mostrado interés por la recuperación de figuras destacadas relacionadas con el ambiente musical de la corte petersburguesa, lo que se relaciona directamente con nuestro tema en el hallazgo de la tumba de nuestro compositor en 1984 por I. Goncharova, relatado en su artículo titulado “Una historia casi detectivesca”⁶³.

La figura de Martín y Soler ha sido estudiada por varias musicólogas rusas, destacando las investigaciones sobre sus óperas de Irina Kriazheva, y los recientes estudios de Alexandra Maximova en el ámbito de sus desconocidos pero numerosos ballets. También cabe citar el artículo dedicado a Vicente Martín y Soler en *la Enciclopedia Musical de San Petersburgo*, escrita por A. Porfirieva y L. Butir⁶⁴.

⁶³ GONCHAROVA, I: “Почти детективная история” [*Pochti detektivnaya istoriya*, Una historia casi detectivesca]. *Música Antigua*, nº 1, 1998.

⁶⁴ PORFIRIEVA, F.: *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век.* [*Muzikalniy Peterburg*, Enciclopedia Musical de San Petersburgo: siglo XVIII], artículo dedicado a “Vicente Martín y Soler” realizado por A. Porfirieva y L. Butir. San Petersburgo, Kompozitor, 1998. Nos hemos referido a esta obra ya en la nota al pie número 9 de este mismo capítulo.

Aunque algunos de los trabajos de I. Kriazheva hayan sido traducidos al castellano⁶⁵, sigue habiendo datos que figuran en sus artículos rusos que no han entrado a formar parte del material traducido. Y en cuanto a los trabajos de A. Maximova son algo completamente novedoso tanto para la musicología española como para la del resto de Europa Occidental, ya que son estudios de gran rigor científico, que analizan sistemática y exhaustivamente los ballets de nuestro compositor, tanto en sus facetas literarias como musicales. Y es que, precisamente la producción balletística de Martín fue una de las más amplias de su carrera, aunque a día de hoy, incomprensiblemente no se ha recuperado ni uno solo de ellos. Maximova es la investigadora que más cerca está de conseguir la recuperación de al menos dos de sus ballets de la etapa rusa, hecho que tendría gran trascendencia a nivel musicológico y artístico.

Los obstáculos que han tenido que superar estas investigadoras son complejos y plantean un serio problema para todos aquellos estudiosos cuya intención sea estudiar los materiales musicales guardados en los Archivos Imperiales, que se encuentran depositados en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, archivos de carácter hermético, de acceso muy limitado tanto para los musicólogos rusos como para los extranjeros. A pesar de este escollo, en los últimos años, como veremos, se han realizado trabajos en relación con los materiales sobre Martín y Soler depositados en estos archivos, y nuestra labor es difundirlos y completarlos.

Las obras a las que haremos referencia son:

- **A. PORFIRIEVA**, editora. *Музыкальный Петербург Энциклопедический словарь* [Enciclopedia Musical de San Petersburgo: siglo XVIII], artículo sobre “Martín y Soler” realizado por A. Porfirieva y L. Butir. San Petersburgo, Ed. Kompozitor, 1998.

⁶⁵ Nos referimos a sus artículos: “Músicos españoles en Rusia: Vicente Martín y Soler en la corte de Catalina II (en base a los materiales de archivos rusos)”, *Anuario Musical*, 49 (1994), pp.191-98; y “El teatro musical en Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII: Nuevos materiales sobre la vida y producción de V. Martín y Soler en San Petersburgo”, *Relaciones musicales entre España y Rusia*, ed. Pilar Gutiérrez Dorado, Cristina Marcos Patiño y Antonio Álvarez Cañibano, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, Madrid, 1999, pp. 29-38.

- I. КРИАЖЕВА:

1. *“Капельмейстер Екатерины II, Lo Spagnuolo Висенте Мартин-и-Солер в Петербурге»* [El Maestro de capilla de Catalina II, Lo Spagnuolo Vicente Martín y Soler en San Petersburgo]. *Starinnaya Muzika* [Música Antigua], nº 1, 1998, pp 19-22.

2. *Испанские музыкальные материалы. Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России* [Materiales musicales españoles en los archivos rusos. Archivos musicales rusos en el extranjero. Archivos musicales extranjeros en Rusia]. Materiales de conferencia internacional. Trabajo de investigación del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Chaikovsky. Biblioteca científica-musical S. I. Taneev. Moscú, 2000.

3. *Музыка в Испании и Южной Америке: Исторический очерк* [La música de España y Latinoamérica: demarcación histórica]. Trabajo de investigación de tesis doctoral. Moscú, 2007.

- А. МАХИМОВА:

1. *Покинутая Дидона и Оракул. Балеты Винсенте Мартин-и-Солера в Санкт-Петербурге* [*Dido Abandonada y Oráculo*. Ballets de Vicente Martín y Soler en San Petersburgo]. *Teatro, pintura, cine, música*. Moscú, GITIZ, 2005.

2. *Жанр – Форма – Драматургия в Санкт-петербургских балетах В. Мартин-и-Солера* [Género- forma- dramaturgia de los ballets sanpeterburgueses de V. Martín y Soler]. Lecturas científicas dedicadas a la memoria de A. I. Kandinsky. Trabajo científico del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Chaikovsky. Cátedra de Historia de la música rusa. Compilación 59. 5-6 de abril de 2006. Moscú, 2007.

3. *Оркестр в балетных партитурах В. Мартин-и-Солера и К. Каноббио* [La orquesta y las partituras de ballet de V. Martín y Soler y C. Canobbio. Historia musical], *Muzikovedenie* [Revista Musicología], nº 5, 2008.

4. *Рукописные партитуры балетов В. Мартин-и-Солера и К. Каноббио в архивах Санкт-Петербурга* [Ballets manuscritos de las partituras de V. Martín y Soler y C. Canobbio en los archivos de San Petersburgo]. Archivos musicales rusos en el extranjero. Archivos musicales extranjeros en Rusia. Materiales de la conferencia internacional. Nº 4. Trabajos de investigación del Conservatorio Estatal

de Moscú P. I. Chaikovsky. Biblioteca científica musical S. I. Taneev. Moscú, 2008.

5. *Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад* [El teatro de ballet ruso de la época de Catalina: Rusia y el Occidente]. Trabajo de investigación de tesis doctoral de Musicología. Moscú, 2008.

6. *Русский балетный театр Екатерининских времен. Россия - Запад* [El teatro de ballet ruso de la época de Catalina. Rusia – Occidente]. Moscú, Ed. Kompozitor, 2010.

El artículo dedicado a Martín y Soler en *La Enciclopedia Musical de San Petersburgo*, en la cual se señala como fecha de nacimiento del valenciano el 2 de mayo de 1754 y de su muerte el 30 de enero de 1806, indicando su lugar de enterramiento⁶⁶, datos precisos ausentes en las obras anteriores pormenorizadas. El texto expone también la posibilidad de que el compositor hubiese estudiado con el Padre Martini en Bolonia; es la primera vez que el nombre de este importante músico aparece vinculado a nuestro compositor, ya que en otras fuentes consultadas, se menciona su estancia en Italia para recibir educación musical, pero no se menciona a sus maestros. Lamentablemente Porfirieva y Butir no añaden ningún elemento documental que aclare dicha afirmación que, de ser cierta, adscribiría a Martín a la escuela compositiva del Padre Martini al igual que otros importantes compositores con los que se codearía a lo largo de su carrera.

Los siguientes datos biográficos que se mencionan, concernientes a sus etapas italiana y vienesa, parecen extraídos de fuentes occidentales, aunque de incierta procedencia. El artículo fecha la llegada de nuestro compositor a la corte de Catalina II en verano de 1788, año en el que tuvo lugar, según esta fuente, la primera representación de *Una cosa rara* en otoño. En cuanto a las óperas rusas, Porfirieva y Butir alaban su labor compositiva en *Gore-bogatir' Kosometovich*, a la que se refieren como “partitura entretenida, con elegantes añadidos de canciones populares rusas, que creaba inesperados efectos humorísticos”, representada cinco veces en los escenarios de la corte a lo largo de 1789, lo que denota un recibimiento favorable de su música. Ensalzan las versiones rusificadas de *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*, señalando

⁶⁶ Enterrado en la parte católico-evangélica del cementerio de Smolensk.

como referencia topográfica de las partituras de ambas obras la Biblioteca Central de Música y la Biblioteca Nacional Rusa; nosotros hemos encontrado y consultado estas mismas versiones también en los archivos del Museo Glinka de Moscú.

Los autores hablan favorablemente de *Pesnolubie*, aludiendo a que su éxito fue decisivo para la firma del conocido contrato entre Martín y Soler y la Dirección de los Teatros Imperiales de 1790, aunque tras su firma, Martín compuso tan sólo la música de una ópera rusa, *Fedul con sus hijos*, y proponen la hipótesis de su participación en calidad de arreglista en la rusificación de algunas óperas de Paisiello, Cimarosa y Salieri. De momento este dato no ha sido verificado debido a la mencionada dificultad de acceso a los archivos donde se encuentran las partituras de esta época, que esperamos consultar en el futuro.

Porfirieva y Butir mencionan también la labor pedagógica de Martín en la Escuela Teatral, destacando la gran calidad vocal y técnica de sus alumnos, en especial de la mezzosoprano Elizabetha Sandunova.

El artículo alude a la cantata *La deità benéfica* de 1790 compuesta por ocasión de la firma de la paz con Suecia, sobre libreto de Ferdinando Moretti, hecho curioso si tenemos en cuenta que previamente Martín había creado la música de la ópera que satirizaba al monarca sueco –*Gorebogatir' Kosometovich*–. Y recoge algunos ballets de Martín, aportando, además del lugar y la fecha del estreno, otros datos de interés, como la referencia topográfica de la partitura: *Didon abandonnée*, de 1792, que se mantuvo en escena hasta 1796; *Oráculo* de 1793, interpretado hasta 1798; *Amor y Psique*, del mismo año, interpretado hasta finales del siglo; y *La bella Arsene*, cuya autoría ha sido establecida en base a su cartel publicitario, de 1795⁶⁷.

Al referirse a la segunda etapa rusa de nuestro compositor, esta fuente menciona su ocupación como maestro de capilla del Instituto Smolny entre 1796-97 y su posible autoría de la cantata *Il Tributo* de 1796, citada en la monografía de De Matteis⁶⁸ que ya hemos citado. También mencionan la puesta en escena de *Il burbero di buon cuore* en 1796 por la compañía de G. Astariti; *La festa del villaggio* en 1798; y los ballets

⁶⁷ Se trata de un ballet basado en la obra homónima creada por ambos maestros en Nápoles, estrenada en el Teatro de San Carlo en 1781.

⁶⁸ DE MATTEIS, G. y MARATA, G.: *Vicente Martín y Soler*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2001.

Tancredi de 1799 y *El retorno de Poliorceto* de 1800, año en el que sitúan la representación de su cantata para la consagración de la iglesia de la Orden de Malta junto con otras cantatas y música de cámara que a día de hoy no se ha recuperado. En cuanto al género camerístico, mencionan los cuadernos *Musique de chant* del fondo Yusupov de la Biblioteca Nacional de Rusia, donde se guardan algunas de sus *canzonette*, y algunas revistas petersburguesas que editaron varias arias de sus óperas, caso del *Giornale musicale del teatro italiano di San Pietroburgo* que publicó en 1796 varias arias y dúos tomados de *Il burbero di buon cuore* y en 1798 cinco números solistas para diferentes voces de *La festa del villaggio*. Al año siguiente, en 1797, fue el *Journale d'ariettes italiennes et autres* el que publicó un aria de Martín arreglada en forma de variaciones para arpa.

Un último dato de interés que menciona esta enciclopedia es la dirección en la que residió nuestro compositor en San Petersburgo: Avenida Nevsky, 65.

Este artículo de Porfirieva y Butir enfoca la figura de nuestro compositor de forma más indulgente, menos crítica que las obras de la etapa anterior, revisando su trayectoria compositiva con mayor simpatía. Sin duda, esto se debe en parte al cambio político producido en Rusia a finales del siglo XX, que influyó considerablemente en el enfoque de las obras literarias y de consulta publicadas desde entonces. Y por otra parte, la mayor cantidad de información, analizada y contrastada, estudiada partiendo de un enfoque histórico y estilístico objetivo, sin las influencias críticas del Romanticismo que enfocaba su producción desde los marcos estéticos propios del siglo XIX ni las del nacionalismo riguroso y crítico imperante en la época de la URSS, permite un acercamiento más objetivo a la obra de nuestro compositor, valorando sus méritos.

Los estudios sobre Martín y Soler realizados por Irina Kriazheva se centran en la producción operística del compositor, con importantes aportaciones respecto a sus óperas rusas sobre libretos de Catalina II y Jrapovitskiy. Parte de este material ha sido publicado en España en los dos artículos que hemos citado, pero los estudios rusos de esta musicóloga abarcan cuestiones que no figuran en los materiales en castellano.

Kriazheva basa sus investigaciones en parte de la bibliografía anteriormente comentada, cita frecuentemente las *Memorias* de Jrapovitskiy que proporcionan datos de gran valor, analiza el contrato que Martín firmó con la Dirección Teatral en 1970,

realiza un profundo estudio de los libretos de las óperas rusas de Martín y Soler, y maneja numerosos artículos de la prensa rusa de inicios del siglo XIX vinculados a las obras de nuestro compositor. Atribuye al gran éxito vienés del compositor su invitación a la corte de Catalina II –no menciona la hipótesis de Waisman respecto a una posible intriga del zarévich Pavel Petrovich–, y en su artículo para el *Anuario Musical* incurre en el error de fechar la estancia del compositor en Londres entre 1794 y 1797.

Al llevar a cabo un estudio del texto de la ópera *Gorebogatir' Kosometovich*, comenta el carácter satírico del texto⁶⁹, muy del gusto de la emperatriz, cargado de dobles sentidos, empleado con el fin de satirizar y burlarse del rey sueco Gustavo III hasta tal punto, que la propia emperatriz decidió que era mejor enviarlo a Moscú a la corte del conde Sheremetev, “lejos de los ministros extranjeros”⁷⁰. Kriazheva hace un análisis del estilo literario y musical definiendo la ópera como “combinación de componentes estilísticos variopintos” por sus fragmentos de poética refinada en combinación con rasgos de lenguaje popular, mientras que en la música, aunque predomina el lenguaje bufo, con ritmos rápidos, estructuras periódicas, principios retóricos de la temática musical, dibujos melódicos característicos para los distintos personajes..., se aprecian fragmentos con un claro estilo de aria heroica de la ópera seria, usados con un fin paródico, y otros relacionados con la canción popular rusa, concretamente en la obertura⁷¹.

En cuanto a la ópera *Fedul con sus hijos*, atribuye a Martín y Soler siete de los diez números musicales que componen la partitura⁷². Señala que con esta ópera, la zarina pretendía dar una lección de moral en el ámbito familiar, incitando a las mujeres

⁶⁹ La última estrofa, encomendada al coro dice: “El dicho se cumplió / el ruiseñor alzó el vuelo / agitó sus alas, voló / y quiso incendiar el mar / pero el mar no se incendió / aunque hizo bastante ruido”; y el del aria del héroe: “Hinchado de heroísmo / saboreando la gloria / escondo la frente bajo el gorro / me pongo la armadura de caballero / y mi fuerte puño / en la lucha me traerá la gloria / para las acciones caballerescas...”.

⁷⁰ Ya nos hemos referido anteriormente a este detalle, que figura escrito en la portada de la reducción para voz y piano de dicha ópera.

⁷¹ Ya hemos mencionado que se basa en tres canciones de baile rusas, tomadas del cancionero de Prach y Lvov *Собрание народных русских песен с их голосами* [Compilación de canciones populares rusas con sus voces]. Comentaremos este extremo en detalle en el capítulo correspondiente.

⁷² Waisman en su monografía expone que podían haber sido seis los números compuestos por Martín.

jóvenes a no dejarse engañar, a no tener prisa en casarse y elegir a sus maridos desde una posición de igualdad, ya que “desposarse sin suerte es un infortunio / estaréis condenadas a vivir un siglo en cautiverio”. La autora traza un paralelismo de esta lección moral con la historia de la ya mencionada Elisabetha Sandunova, que tuvo que rogar la protección de la zarina para librarse del acoso al que fue sometida por el poderoso conde Bezborodko⁷³.

El estilo del texto está impregnado de elementos populares, que son más llamativos en el papel de Fedul, bajo bufo típicamente italiano que interpretaba escenas cómicas de forma individual. La autora recalca el número musical en el que éste personaje recuenta a sus quince hijos, para el que Martín y Soler compuso un espléndido *Vivace*, respecto a cuya creación se habla en las *Memorias* de Jrapovitskiy⁷⁴.

En el comentario que la autora realiza de la ópera *Pesnolubie*, echamos en falta la alusión a las posibles discordancias del libretista con la emperatriz –que pudieron, incluso, llevarla a no estar presente en el estreno–, citando tan sólo que su repercusión fue menor por ser Jrapovitskiy el único libretista. Creemos que hubiera sido interesante que la autora profundizase en este tema, nombrase las críticas recibidas por ésta ópera y sus posibles interpretaciones. Tampoco menciona Kriazheva la vinculación del argumento con la sátira de un personaje de la nobleza de la época⁷⁵. Vuelve a retomar el mismo modelo de análisis que siguió en las óperas anteriormente citadas: el estudio del texto libretístico, con citas de determinados pasajes llamativos, y se centra en la introducción de la seguidilla “Inocentita y linda”⁷⁶, en la que el compositor refleja su propia realidad nacional, en su idioma nativo –al contrario que en su primera introducción del elemento folklórico español, en el final del acto II de *Una cosa rara*, donde introduce la misma seguidilla pero en idioma italiano–, con sus rasgos característicos: ritmos de puntillos y el principio de alternancia de estrofas

⁷³ Véase ANEXO 2.

⁷⁴ “Ante el autor, tuvo lugar la primera prueba de *Fedul*, sin los trajes. Fue ordenado [por Catalina] cambiar el recitativo en la llamada de los hijos, y esa misma noche Martín compuso el *Vivace*”. JRAPOVITSKIY: *Памятные Записки [Pamiatnie Zapiski, Memorias]*. Moscú, Tipográfica de la Universidad, 1862. Apunte del 3 de enero de 1791.

⁷⁵ Referencia al conde Skavronsky. Tema ampliado en el capítulo de las óperas rusas de Martín y Soler.

⁷⁶ Esta seguidilla, original de *Il tutore burlato*, es insertada posteriormente en una obra estrenada en Londres, *L'isola del piacere* (1795).

vocales e instrumentales. Según nuestro punto de vista y como veremos, se trata de uno de los primeros ejemplos en los que se vincula un elemento nacional español con uno ruso, ya que en ese número musical, la protagonista, Allegra, canta tanto la citada seguidilla como una canción rusa –adaptación del compositor de una canción popular–. Ya que no se conocen otros ejemplos de semejante unión musical y la escasez del elemento nacional español en la música rusa de la época, cabría proponer la hipótesis de que en su juventud Glinka hubiese escuchado esta ópera o éste número en concreto, llamándole poderosamente la atención, razón de su deseo de visitar España y escuchar sus canciones populares. Esta cuestión resulta de gran interés para ser desarrollada en el futuro, tras un análisis más exhaustivo del elemento musical nacional español en la música rusa de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX.

Volviendo a los trabajos de Kriazheva, esta autora expone también la cuestión de las óperas vienesas rusificadas de Martín, de lo que debemos destacar su mención a otra versión rusificada de *L'arbore di Diana* además de la de Dmitrevskiy, editada en la tipográfica de Sitin en 1791⁷⁷, variante de la traducción más académica y neutral, menos satírica y moralizante que la de Dmitrevskiy.

En cuanto al estudio realizado por la autora de los artículos de prensa relacionados con las óperas de nuestro compositor, reflejan que estas ópera tuvieron un notable éxito entre el público ruso y una amplia difusión, aunque ya desde inicios del siglo XIX apenas se recordaba a su autor, reinando una gran confusión sobre su identidad. Así lo refleja especialmente un artículo de la revista musical de San Petersburgo *Соревнователь* [*Sorevnovatel*, Competidor] de 1819, donde se discute acerca de la autoría de *Una Cosa rara*⁷⁸.

Los trabajos de Alexandra Maximova, musicóloga e historiadora del arte del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Tchaikovsky, tienen una gran trascendencia

⁷⁷ Alude a esta versión en su artículo publicado en *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999, p. 32.

⁷⁸ El crítico De Clavé polemiza con un tal “Escritor”, que ensalza la música de esta ópera, que según él es obra de Cherubini, ante lo que De Clavé se indigna ante su ignorancia, afirmando la autoría del “sacerdote Vicente Martini, conocido en Italia como Padre Martini”. Kriazheva cita este texto en su artículo “Un Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler en San Petersburg”, publicado en ruso en la revista *Música Antigua*; y en el artículo que incluye en la compilación ya citada, titulada *Relaciones musicales entre España y Rusia*, esta vez en castellano.

dado su planteamiento exhaustivo y su carácter novedoso. Se trata de los primeros estudios que abordan en profundidad la producción balletística de Martín y Soler en Rusia, género en el que no ha profundizado ninguno de los trabajos de investigación anteriores.

El principal logro de Maximova fue conseguir acceso a las fuentes musicales depositadas en la biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, archivo de acceso restringido en el que se conservan todas las fuentes manuscritas y algunos autógrafos creados por el valenciano durante su estancia en Rusia. Junto a ello, profundiza en las fuentes literarias concernientes a estos ballets, haciendo un interesante estudio de los libretos conservados en los distintos archivos rusos. La autora establece distintas clasificaciones de las fuentes, del repertorio, de los diferentes géneros de ballet y de las partes que lo componen, planteando toda una serie de nuevos problemas de investigación vinculados tanto a la autoría como al momento de creación y destino escénico de estos espectáculos.

La investigación de Maximova se centra en los ballets creados en la corte de Catalina II, prestando especial atención a aquellos que fueron compuestos por el valenciano, aportando tanto novedosos análisis formales de éstos, como un análisis comparativo de sus recursos orquestales, junto a diferentes ejemplos musicales que los ejemplifican, que representan los únicos materiales musicales de estos ballets accesibles.

La autora hace un detallado estudio del ballet como espectáculo independiente y como parte de los espectáculos operísticos y dramáticos de la época de Catalina II vinculados a la cultura europea, tema novedoso tanto para la historia de la música como para los propios intérpretes, por el desconocimiento de su música, que no se edita ni se pone en escena, a pesar de que en su creación se vieron involucradas figuras occidentales de renombre, que sentaron las bases para que los compositores rusos comenzaran a crear este tipo de música. Recalca la orientación europea, “no rusa” y “no nacional”, de la música del ballet ruso de finales del siglo XVIII. Así, los compositores de ballet más destacados de ese período fueron el checo E. Wanzhura, los italianos G. Sarti y C. Canobbio, y nuestro español Vicente Martín y Soler.

Plantea el problema de las modificaciones introducidas en las representaciones de los ballets europeos, hecho que complica la atribución de una obra a un coreógrafo y

un compositor concretos, ya que en muchos casos se reutilizaba una coreografía preexistente adaptada a una música nueva o viceversa⁷⁹. También se adentra en el problema de la reconstrucción del texto musical, relacionado con las anotaciones manuscritas dejadas por copistas e intérpretes, destinadas a aclarar cuestiones interpretativas –digitación, *tempo*, carácter...– o que dan noticias sobre el autor, el coreógrafo, fechas de composición e interpretación, referencias a la acción escénica, etc. La caligrafía es otro de los elementos que permiten diferenciar la obra original de los números añadidos posteriormente.

El tema de los ballets rusos de Martín y Soler será un capítulo independiente dentro de este trabajo de investigación, por lo que profundizaremos en este tema más adelante, exponiendo en mayor detalle las aportaciones de Maximova, así como las nuestras propias⁸⁰.

Además de esta bibliografía de referencia que hemos comentado, existen otros estudios recientes que hacen referencia a nuestro compositor o ayudan a esclarecer algunas cuestiones relacionadas con su obra, cuyos contenidos vamos a ir citando a lo largo del presente trabajo doctoral.

Como puede concluirse de esta revisión bibliográfica, las últimas investigaciones centradas en Martín y Soler, su época y obras son de un gran interés y rigor musicológico, proporcionan datos fundamentales en el estudio de este compositor y abren nuevas vías de investigación, pero junto a eso también plantean nuevos interrogantes, algunos de los cuales iremos aclarando a lo largo del presente trabajo.

1.5. METODOLOGÍA

La tesis doctoral parte de la revisión y estudio de las fuentes localizadas del compositor valenciano en los Archivos y Bibliotecas Rusas, con la intención de

⁷⁹ Pone como ejemplo el ballet de Noverre con música de G. Rodolfo, *Medea y Jasón*, retomado en Rusia por Le Picq, Salomoni, Didelot, Poireau, y el ballet de los mismos *Amour et Psyché*, adaptado por Le Picq y Martín y Soler.

⁸⁰ Véase capítulo dedicado a los ballets de Martín y Soler.

profundizar y conocer de forma más exhaustiva el desarrollo de sus últimos años de vida en la Rusia de finales del siglo XVIII.

Hemos considerado más adecuado establecer una estructura en capítulos que respete el devenir cronológico de la vida de Martín y Soler en Rusia. Teniendo en cuenta, además, la complejidad de los cambios operados en la política y la cultura rusas durante el reinado de Catalina II y tras su muerte en 1796, con la llegada al trono de su hijo Pablo I, que fue zar de Rusia desde 1796 hasta su muerte en 1801, y posteriormente, tras el asesinato de éste, de su nieto Alejandro I, zar de Rusia desde hasta su muerte en 1825, hemos decidido estudiar de forma separada las dos etapas del compositor en Rusia: la primera desde 1788 hasta 1794; y la segunda, tras su regreso de Londres, desde 1795 hasta su muerte en 1806. Cada una de las etapas cuenta con el desarrollo de su propio contexto socio-cultural, que ayuda a entender el espacio de la música y los géneros musicales cultivados en cada momento. Y dado que los cambios se desarrollan con gran rapidez en este periodo y los intereses culturales variaron de forma importante, cada etapa estudiará los géneros específicos que Martín y Soler cultivó en cada momento, bien sea la ópera rusa, la rusificación de títulos anteriores, la *opéra-comique* francesa, o el cultivo del ballet.

A estudiar la primera etapa de estancia en Rusia de Martín y Soler dedicamos la primera parte de la tesis, es decir, los capítulos 2, 3 y 4, en los que nos centramos en la producción lírica de Martín y Soler entre 1788 y 1791, momento de esta primera etapa en el que deja de componer óperas, centrándose en el género del ballet. Esta parte de nuestro trabajo de investigación aborda la profundización del estudio de las obras ya examinadas por los musicólogos rusos con nuevos datos sobre las mismas, caso de las tres óperas rusas compuestas por Martín y Soler durante su primera estancia en San Petersburgo –*Gorebogatir Kosometovich*, *Pesnolubie* y *Fedul s detmi*–, junto con sus dos óperas vienesas de mayor difusión internacional –*Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*– que sufrieron un proceso de traducción y transformación-adaptación con el fin de obtener un reconocimiento mayor por parte del público ruso.

A la segunda estancia dedicamos la segunda parte de la tesis, dedicando a ello los capítulos 5 y 6, en los que presentamos los hallazgos realizados a lo largo de nuestro trabajo de investigación y búsqueda en los archivos rusos, y principalmente la incorporación de Martín y Soler a la moda compositiva ligada a la *opéra-comique*

francesa, que a lo largo de los últimos años del siglo XVIII y la primera década del XIX dominaba la escena rusa. La introducción de Martín y Soler en el género de la *opéra-comique* fue señalada por primera vez de forma reciente por Leonardo Waisman en su monografía⁸¹, aunque en esta obra se centraba de forma exclusiva en una sola opera – *Camille ou le Souterrain* –, considerada una excepción dentro de las creaciones del compositor, mientras que los resultados de nuestra investigación indican un trabajo de mayor envergadura y riqueza del valenciano dentro del género lírico francés.

Una excepción en esta estructura la integra el capítulo dedicado a los ballets creados por el valenciano para la corte rusa, producción que abarca ambas estancias suyas en San Petersburgo y que, creemos, debe analizarse de forma independiente a sus composiciones líricas. El motivo de esta división no es otro que la notable escasez de datos respecto a los ballets creados por Martín y Soler, género que el compositor valenciano ha cultivado a lo largo de toda su carrera compositiva con intensidad, con no menos de nueve títulos en su haber relativos a sus etapas rusas, aún cuando ninguno de ellos ha sido recuperado hasta la fecha. Las numerosas aportaciones realizadas a lo largo de los últimos años en relación a este tema por los investigadores rusos, así como nuestras propias aportaciones, nos permiten darle un enfoque novedoso a esta faceta de la producción escénica de Martín y Soler, motivo por el que agrupamos este género en un capítulo independiente, esbozando en él el contenido de las últimas investigaciones, cuyas aportaciones en cuanto a su estudio y análisis llegan por primera vez a Occidente a causa de las trabas idiomáticas.

De esta forma, confrontamos los datos presentados tanto por los estudios occidentales como por los rusos, encontrando discrepancias importantes relativas a uno de los títulos estrenados en Italia y supuestamente repuestos en Rusia años más tarde – *La bella Arsene* –, revelando que a pesar de compartir el mismo título y autores, se trata de un ballet diferente, dato novedoso sobre el que no había reparado ningún estudioso hasta el momento. Junto a ello, tras un profundo análisis de la literatura rusa sobre los ballets de Martín y Soler y sus contemporáneos, hemos dado

⁸¹ Waisman, L. J.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*, Colección Música Hispana, Biografías, ICCMU, Madrid, 2007.

con un nuevo título que engrosaría el catálogo de obras del valenciano –*Vlublenniy Bayard*–, que aun a falta de confirmación a través de fuentes musicales, por el momento inaccesibles, nos atrevemos a adjudicar al valenciano debido a numerosos indicios que apuntan a su autoría.

La tesis finaliza con la exposición de las conclusiones de nuestro trabajo. Nuevas líneas de investigación, o líneas a cultivar en el futuro:

- La necesidad de un estudio exhaustivo del Archivo de los Teatros Imperiales, ubicado en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky, en el que se conservan algunos autógrafos junto con un importante número de fuentes musicales de autoría del compositor valenciano.

- La ausencia de una búsqueda sistemática de las fuentes periódicas rusas en cuanto a la recepción de sus obras por parte del público cortesano y urbano.

- Relación de Martín y Soler con figuras artísticas destacadas en Rusia: compositores, coreógrafos, libretistas, intérpretes (V. Pashkevich, D. Cimarosa, C. Le Picq, I. Dmitrevskiy, Catalina II, A. Jrapovitskiy...).

- Relación indirecta con figuras importantes: N. Dalayrac, G.-G. Noverre, los compositores y libretistas de la sociedad Le Caveau parisina, entre otros.

- Fuentes musicales de autoría del compositor español provenientes de editoriales extranjeras, principalmente arias y fragmentos de sus óperas vienasas y londinenses, junto con otros géneros vocales menores, hallados en los archivos rusos.

Los **Anexos** que adjuntamos al final de esta tesis doctoral engloban diferentes materiales que permiten ampliar el conocimiento sobre lo expuesto en los capítulos de la presente investigación. Consideramos que su inclusión permitiría profundizar en algunas cuestiones tanto musicales y literarias como históricas, mostrando el complejo y rico panorama que rodeó a Martín y Soler durante sus estancias en Rusia. Este es el caso del anexo 1, en el que presentamos el artículo publicado por el literato ruso Ivan Krilov en la revista *Pochta Dujov* en el año 1790, en el que critica la ópera de Martín y Soler sobre libreto de A. Jrapovitskiy *Pesnolubie*, al cual nos referiremos en el apartado correspondiente a esta ópera englobado dentro del capítulo dedicado a

las óperas rusas del compositor valenciano. Igualmente consideramos importante la inclusión a modo de anexo [2] de la historia de la cantante Elisabetha Sandunova, resumida en el mismo capítulo, alumna de Martín y Soler en la Escuela Teatral, y cuyos primeros pasos escénicos – así como su historia personal – se vieron estrechamente vinculados al contenido de las óperas del español.

Al mismo capítulo se refiere el anexo 3, tratándose en este caso de material musical de gran relevancia. Se trata de la seguidilla “Inocentita y linda” incluida por Martín y Soler en su ópera rusa *Pesnolubie*, la cual analizamos en el apartado correspondiente de esta tesis doctoral. Dado el desconocimiento de la partitura de esta ópera y por tanto de este fragmento de carácter nacional español, salta a la vista la relevancia de añadir la transcripción completa de la partitura de este número, lo que no solo permitiría su estudio y comparación con otras inclusiones previas de esta misma seguidilla en otras óperas previas del valenciano –*Il tutore burlato* (1775), *In amor ci vuol destrezza* (1782)–, sino también su recuperación para el público teatral en sus tres versiones diferenciadas tanto orquestal como textualmente.

En relación a las óperas vienesas que han sufrido un proceso de rusificación literaria a manos del literato Ivan Dmitrevskiy y musical del propio Martín y Soler, consideramos relevante incluir dentro de los apéndices [4] un cuadro comparativo que hemos elaborado en el transcurso de nuestro análisis de estas obras, en el que reflejamos las diferencias presentes en las dos distintas traducciones de la ópera *L'arbore di Diana* publicadas en Rusia en 1791 y 1792 respectivamente. Estas diferencias, desarrolladas en el capítulo indicado, quedan ejemplificadas de forma manifiesta en el Terceto N°8 del Acto I de esta ópera, motivo por el cual entendemos la importancia de su inclusión dentro de este trabajo de investigación.

El anexo 5 contiene la traducción del artículo completo publicado en el año 1998 en la revista musical rusa *Starinnaya Muzika* en el que Irina Goncharova relata su búsqueda de la tumba de Vicente Martín y Soler en los cementerios petersburgueses, perdida por casi doscientos años hasta la década de 1980, momento en el que esta entusiasta de las artes comenzó sus pesquisas encuadradas en los intentos de recuperación de la vida y obra del compositor valenciano a nivel internacional.

Todo ello lleva a dar un enfoque novedoso a los últimos años de vida de Martín y Soler, poniendo de manifiesto no solo la diversidad y riqueza de su actividad creativa

sino también su profunda versatilidad y casi camaleónica capacidad de adaptación a las nuevas circunstancias político-culturales imperantes en Rusia durante el tempestuoso y tornadizo cambio de siglo.

CAPÍTULO 2

CONTEXTO DE LA

PRIMERA ESTANCIA

EN RUSIA DE

MARTÍN Y SOLER

(1788-1794)

Ir y quedarse y con quedar partirse,
partir sin alma, e ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse.

Lope de Vega

Vicenta Martín y Soler ha sido una de las raras excepciones surgidas en el universo musical español del siglo XVIII. Su maestría compositiva le catapultó hacia una fama internacional, siendo conocido, respetado y valorado en diversos países del contexto europeo, para los que su presencia allí implicaba un alto grado de prestigio cultural. Por caprichos del destino, su nombre y su obra han sido olvidados por la música y la musicología hasta tiempos recientes, momento en el que han comenzado a llevarse a cabo diversas labores de recuperación de su figura y su legado compositivo. Se han escrito muchas páginas dedicadas a las diversas etapas de su carrera artística, que ha llevado al compositor valenciano a recorrer gran parte de los países europeos y sus más brillantes cortes, entre ellos Madrid, Nápoles, Venecia, Turín, Parma, Viena, San Petersburgo y Londres. La menos estudiada de estas estancias, aunque no la menos importante, es la que tuvo lugar en la última fase de su vida en la magnífica ciudad imperial de San Petersburgo; se trata de su etapa de madurez en el ámbito compositivo, en la que además de crear obras líricas y escénicas –cantatas, ópera rusa, italiana, *opera-comique* francesa y ballets–, y mostrar su gran capacidad de adaptación a los diversos contextos políticos, culturales y musicales, colaboró junto a otros músicos y compositores extranjeros invitados a la corte de San Petersburgo, en el proceso de creación y afianzamiento de una escuela compositiva e interpretativa nacional rusa.

Su abundante obra a día de hoy continúa planteando numerosas incógnitas, principalmente relacionadas con las composiciones del período petersburgués: la dificultad de recuperar las fuentes antiguas, las confusiones que aparecen en la bibliografía rusa heredadas de los estudios poco exhaustivos del siglo XIX, y las trabas burocráticas y políticas han puesto grandes obstáculos en el camino de los musicólogos que han intentado profundizar en esta etapa de su vida y su carrera creativa. Las dificultades idiomáticas han sido otro de los inconvenientes para profundizar en la investigación de estos años en la vida de Martín y Soler, y es que,

quizá, es una labor que, como afirma Leonardo Waisman, deben asumir los musicólogos rusos, mejor situados desde todos los aspectos, “para reexaminar y evaluar las óperas rusas de Martín y Soler en la forma más minuciosa y desde perspectivas más amplias y mas al día con el estado actual de la disciplina”¹.

Nuestra labor en este campo aporta la integración de los puntos de vista rusos y occidentales junto con sus fuentes, tarea no realizada hasta el momento y necesaria para dar una imagen más completa y exhaustiva del período ruso de Martín y Soler. Por tanto, manejamos tanto las fuentes primarias y secundarias occidentales como las rusas, tratando de llenar los vacíos existentes, junto con lo que nos centramos en labores de búsqueda de obras en los archivos de Moscú y San Petersburgo, con significativos resultados que expondremos en este trabajo.

En el capítulo inicial de esta tesis expondremos nuestro acercamiento preliminar a la figura de Martín y Soler a través de los resultados obtenidos de una profunda revisión de la bibliografía publicada en ruso sobre la vida y obra del compositor valenciano, recuperando fuentes principales documentales y musicales, desconocidas en España, con la intención de arrojar algo de luz sobre este oscuro y apasionante periodo de su vida. Pretendemos dar a conocer las fuentes bibliográficas rusas que abarcan poco mas de dos siglos –entre la última década del siglo XVIII y la actualidad–, desconocidas hasta ahora por la musicología europea occidental en su conjunto al no estar traducidas, valorando sus aportaciones y aplicando una metodología analítica y crítica que permita recuperar los datos relevantes que han sido ignorados por los estudiosos contemporáneos. Estas obras, muchas de ellas actualmente fuentes historiográficas de referencia, han sido consultadas en los archivos nacionales rusos al tratarse de ediciones antiguas que lamentablemente han gozado de escasa difusión fuera de Rusia tanto por la división provocada en Europa tras la Revolución soviética y la Segunda Guerra Mundial, como por encontrarse en lengua rusa. Estas fuentes bibliográficas que manejamos fueron consultadas en los grandes archivos de Moscú y San Petersburgo, analizadas y traducidas al castellano por nosotros de la forma más fiel posible. Estas obras que, como veremos, presentan numerosos datos de interés, fueron sometidas a un profundo análisis crítico que

¹ Waisman, L. J.: *Vicente Martín y Soler, un músico español en el Clasicismo europeo*. Madrid, ICCMU, 2007, p. 558.

permitió separar los hallazgos realmente válidos de los errores y los datos confusos, poco contrastados en las primeras fuentes y recogidos sucesivamente por publicaciones posteriores.

A pesar de las escasas noticias que nos han llegado hasta ahora al respecto, los archivos rusos son una inmensa fuente de datos musicales y bibliográficos sobre Martín y Soler y su época. Además de obras historiográficas sobre la época de Catalina la Grande, Pablo I y Alejandro I, reinados que se corresponden con la labor artística de Martín y Soler, que comienzan a publicarse desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, encontramos numerosas fuentes primarias del compositor, como partituras orquestales y reducciones para canto y piano, partes orquestales, libretos, críticas musicales, documentos administrativos, etc. Gran parte de estas fuentes plantean muchos interrogantes, para cuya resolución es necesario un estudio exhaustivo tanto desde el punto de vista musical como textual, estableciendo dataciones precisas, comparando las diferentes fuentes relativas a una misma obra y estableciendo concordancias y divergencias. Hasta el presente trabajo de Tesis Doctoral, esta labor fue una asignatura pendiente a pesar de los esfuerzos de algunos jóvenes musicólogos rusos, ya que el acceso a algunas de las fuentes primarias resulta muy difícil, por no decir imposible, debido a la ubicación de estas fuentes en archivos de carácter hermético. A pesar de todo, durante la última década han aparecido datos nuevos de elevadísimo interés. Entre ellos destacan las investigaciones centradas en las óperas rusas y los ballets de Martín y Soler realizadas por Irina Kriazheva y Alexandra Maximova respectivamente, cuyas aportaciones permiten poner en valor el trabajo compositivo realizado por el compositor valenciano en la corte de Catalina II. Por nuestra parte, pretendemos completar sus hallazgos con nuevos datos, ampliando el estudio comenzado por ambas musicólogas, junto a lo que expondremos nuevos descubrimientos realizados en el transcurso de esta investigación con contribuciones de carácter literario y musical novedoso.

Dado el emplazamiento geográfico y el período cronológico en el que se ubica la actividad de Vicente Martín y Soler que expondremos en esta Tesis Doctoral, resulta imprescindible presentar el mapa histórico y cultural en el que se vio imbuido, que ayuda a poner en relieve el profundo cambio que supuso para el compositor valenciano respecto a los anteriores períodos de su carrera artística en Italia y la capital del Imperio Austro-Húngaro, Viena. Por otra parte, dado que su estancia en

Rusia se divide en dos etapas, entre 1788-1794 y 1795-1806, separadas por un breve traslado a Londres, y que ambas coinciden con significativas transformaciones dentro de este país relacionados con cambios de monarca, dividiremos el contexto de acuerdo a esta segmentación, exponiendo primeramente las circunstancias del primer periodo ruso del compositor y reservando el segundo como prólogo a la segunda parte del presente trabajo.

2.1. EL SIGLO XVIII EN RUSIA

El siglo XVIII supuso una transformación fundamental en la cultura y el arte ruso, influida por la configuración de unas nuevas formas de vida social, el proceso de maduración de un nuevo público teatral y el crecimiento de unos nuevos círculos intelectuales pertenecientes al estamento servil. Las reformas estatales y la renovación cultural realizada por Pedro I a inicios del siglo XVIII dieron un empuje al crecimiento del arte nacional ruso de carácter laico y al establecimiento de relaciones con la cultura occidental. Fue con este monarca con el que dieron comienzo los viajes de estudiosos rusos con el fin de acercarse a la floreciente ópera italiana y a la música francesa e inglesa; con él dieron lugar los primeros conciertos en su recién creada capital, que dieron a conocer al público ruso las obras de compositores europeos destacados; su reinado también supuso el inicio de la primera orquesta cortesana de conciertos y un importante auge de la música militar. Esta nueva influencia cultural occidental era nueva para Rusia, al igual que era nueva la aparición de estructuras sociales y culturales que propiciaron el acercamiento al gusto ilustrado que se iba configurando en la recién construida capital rusa.



Imágen: Plano de la ciudad de San Petersburgo, editado por la Academis Imperial de las Artes, de Joseph Valeriani (1753)

Los sucesores de Pedro I –Anna Ioanovna (1730-1740), Elisabetha Petrovna (1741-1762) y Catalina II (1762-1796)– prosiguieron con este proceso de europeización y modernización de la vida social y cultural rusa. Este auge de la música occidental en la corte rusa generó una comunicación mas abierta y propicia para la generación de una demanda estética basada en la sucesión de maestros italianos que contribuyeron al asentamiento de un estilo musical concreto, que por añadido triunfaba en todo el continente europeo. Cabe destacar que la escasez de artistas nacionales y el estado poco mas que embrionario de la escuela compositiva rusa no hizo mas que fomentar la invitación de artistas europeos, circunstancia que comenzó a cambiar paulatinamente tan sólo durante el último cuarto del siglo XVIII.

2.2. LA ÓPERA EN RUSIA DEL SIGLO XVIII: DE LO FORÁNEO A LO NACIONAL²

² Para la elaboración de este epígrafe hemos revisado entre otras las obras de P. Arapov *Crónicas del teatro ruso*, N. Findeyzen *La antigüedad musical y Ensayo sobre la historia de la música en Rusia*, T. Livanova *Crónicas y materiales de la historia de la cultura musical rusa*, R. A. Mooser *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle*, G. Mordison *Historia de la res teatral en Rusia*.

Debido a la carencia de artistas, compositores e intérpretes nacionales, fueron traídos a la corte de San Petersburgo destacados **maestros extranjeros**. Los primeros en introducir el arte operístico en Rusia fueron los representantes de la escuela napolitana, que señalaron el camino hacia una paulatina anexión de la música rusa a las principales corrientes de Europa Occidental. El primero de estos ilustres maestros italianos contratados por la corte rusa fue Francesco Araia (1709-1762), invitado a San Petersburgo junto con una compañía de ópera italiana. Como resultado de su llegada a Rusia, ya en 1736, durante el reinado de Anna Ioanovna, fue representada por primera vez una ópera en San Petersburgo, *La forza dell' amore e dell' odio*, ópera seria que ya Araia había estrenado en Milán, seguida por la primera ópera en idioma ruso, *Céfalo e Procris*, sobre texto del gran escritor ruso A. Sumarokov y representada en 1755 por jóvenes artistas nacionales. A Araia, que estuvo en la corte rusa entre 1735 y 1759, le siguieron cortas estancias en el cargo de maestro de capilla de la corte del alemán Hermann Friedrich Raupach entre 1759 y 1761, y del italiano Vincenzo Manfredini entre 1761 y 1763, y ya entre los años 40 y 60 del siglo XVIII, con el inicio del reinado de Catalina II, este cargo fue ocupado por un ilustre compositor de fama europea, Baltasar Galuppi, famoso compositor de ópera *buffa* que influyó considerablemente en el desarrollo de la ópera rusa gracias a su actividad docente en la Escuela Teatral³. A Galuppi le sucedió otro famoso italiano perteneciente a la escuela napolitana, Tomaso Traetta, aunque sus diez años de estancia en la corte no dejaron una huella visible. Catalina II no escatimó en medios y al expirar el contrato de Traetta, trajo a su corte a un compositor de primer orden y fama internacional, Giovanni Paisiello, que permaneció en calidad de maestro de capilla de la corte hasta 1784, componiendo gran cantidad de obras entre las que cabe destacar *El barbero de Sevilla* (1782). Como compositor de gran talento y fama, no quiso permitir que la Dirección Teatral se inmiscuyera en asuntos creativos concernientes al aspecto musical, por lo que tras protagonizar un sonado enfrentamiento con la citada Dirección, abandonó Rusia excusándose con la mala influencia del clima ruso en su salud. Para sustituirle, Catalina recurrió a otro compositor de primer orden, Giuseppe Sarti, perteneciente a la escuela boloñesa,

Formación y desarrollo del teatro estatal en Rusia (siglos XVI-XVIII). Véase título original ruso, editorial y año en la bibliografía final.

³ Uno de sus alumnos mas destacados fue el compositor ruso D. Bortniansky.

potente contrapuntista, sabio pedagogo y persona de grandes cualidades musicales y diplomáticas. En Rusia compuso óperas, pero principalmente se hizo célebre por sus oratorios, conciertos espirituales y cantatas que incluían repique de campanas, disparos de cañón y fuegos artificiales, junto a lo que destacan sus investigaciones acústicas, gracias a las que el italiano fue elegido Miembro de Honor de la Academia de Ciencias de San Petersburgo. Con todo ello, su actividad docente tuvo un profundo impacto en sus alumnos, entre los que se encontraban muchos músicos rusos de talento. A pesar de permanecer en Rusia durante largos años –su partida tuvo lugar en 1801–, su primer contrato como compositor de la corte no fue renovado⁴, siendo sustituido por otro de los grandes nombres del momento: Domenico Cimarosa. Pero la estancia en Rusia del autor de *Il matrimonio segreto* resultó muy breve a causa de su escaso deseo o capacidad de adaptación a los requerimientos de Catalina II, muy involucrada en la creación operística y autora de algunos libretos, por lo que al año de iniciar el contrato de este eminente napolitano, la emperatriz rusa invitó a su corte a otra figura de primer orden musical, cuyas óperas sobre libretos de Lorenzo Da Ponte causaban furor entre el público europeo, desbancando incluso las creaciones de Wolfgang Amadeus Mozart: el valenciano Vicente Martín y Soler, objeto de nuestro estudio y principal protagonista de esta Tesis Doctoral. Sus primeros años de trabajo en la corte petersburguesa fueron simultáneos a la estancia de Cimarosa, que tenía un contrato en vigor pero al que la emperatriz no recurría para sus encargos musicales, dirigiéndose para ello al valenciano, que actuó como colaborador de la emperatriz rusa con un notable éxito o al menos satisfacción por parte de la exigente soberana, firmando el 1 de octubre de 1790 un contrato por cuatro años con la Dirección Teatral.

Así pues, gracias a la presencia de dichos maestros y a su influencia e impacto tanto en los compositores nacionales como en el público ruso, la ópera italiana jugó un papel extremadamente importante en el desarrollo musical y teatral ruso. Pero al acercarse el final del siglo, la ópera italiana dejó de satisfacer al público ruso, que al ir desarrollando un gusto por la música escénica comenzó a requerir obras con las que pudiera identificarse lingüística y nacionalmente, motivo por el que comenzaron a surgir **óperas rusas**, en las que al principio los elementos nacionales se limitaban al

⁴ Sarti no abandonó Rusia, trasladándose a la corte del Conde G. Potemkin, y tras la muerte de éste, volvió a ser requerido en San Petersburgo por la emperatriz en su antiguo cargo.

texto en idioma ruso, pero a medida que se iba configurando una escuela compositiva nacional, se extendieron también a la música. Junto con las primeras representaciones de teatro lírico, comenzaron a surgir y difundirse obras instrumentales, creadas por los compositores extranjeros residentes en las capitales rusas, que a veces trataban de elaborar el material popular ruso siguiendo las exigencias de los melómanos nacionales. Estos maestros foráneos ayudaron a configurar la incipiente escuela compositiva nacional rusa, basada al inicio en los modelos italianos y franceses de los pedagogos de los que los jóvenes compositores e intérpretes rusos tomaron su educación. Hacia el último tercio del siglo XVIII, éstos tenían la suficiente preparación como para comenzar a crear unos modelos y un lenguaje musical propios. La incipiente ópera rusa se basaba en los modelos heredados de la *opera-comique* francesa, consistente en dramas hablados con la inserción de números musicales. Catalina II, de acuerdo con su política de instrucción popular a través del teatro, dio un fuerte impulso al desarrollo de la ópera nacional, aportando su propia participación en este proceso en calidad de libretista, como veremos.

Catalina fue una gobernante de talento, pero se dedicó a creación literaria casi con el mismo fervor y afición que a sus obligaciones estatales. Las múltiples y pesadas cargas derivadas del gobierno de un imperio inmenso no le impedían dedicar una cantidad notable de tiempo a los esfuerzos literarios. Como escritora, se la puede asociar a la corriente de la didáctica nobiliaria, muy característica de la Rusia del siglo XVIII, teniendo sus obras la finalidad de difundir las ideas moralizantes del Despotismo Ilustrado. La mayor parte de sus obras literarias son sátiras dirigidas contra la pequeña y mediana nobleza por una parte, y, por otra, críticas a las ideas liberales provenientes de la incipiente burguesía intelectual. En realidad, la autoría de las obras de Catalina no era estrictamente suya, pues los conocimientos de la vida urbana y provincial de las distintas clases sociales rusas le fueron transmitidos por los literatos que la rodeaban y cuya colaboración fue crucial para la creación de sus obras. Además de producir artículos para revistas, comedias, obras didácticas y moralizantes, la soberana rusa escribió, como veremos, cinco óperas cómicas de contenido satírico (*Gorebogatir Kosometovich*), moralizante (*Fedul con sus hijos*), fabulístico y épico (*Novgorodskiy bogatir Boeslavich* y *Jrabriy i smeliy vitaz Arjideich*) y utópico (*Fevey*), así como una representación histórica (*Pervoe upravlenie Olega*). La composición de su música corrió a cargo de compositores de

primer orden nacionales y extranjeros, los cuales debían supeditar sus creaciones a las imposiciones de la emperatriz. Así pues, se considera que las óperas de Catalina pertenecen a un género específico, alejado de las óperas cómicas rusas que iban creando durante este período los compositores nacionales, basados en textos de reconocidos literatos rusos, de temática cotidiana y costumbrista. De esta suerte, a partir del último tercio del siglo XVIII comenzaron a despuntar una serie de compositores nacionales como M. Berezovskiy (1745-1777), D. Bortnianskiy (1751-1825), M. Matinskiy (1750-182?), E. Fomin (1761-1800), I. Kozlovskiy (1757-1831) entre otros, que crearon las primeras óperas auténticamente rusas, unas nuevas formas de música religiosa, los primeros romances urbanos y toda una serie de composiciones instrumentales propias del Clasicismo y Prerromanticismo musical. Durante estos años, los escenarios rusos fueron testigo del desarrollo y asentamiento el género de la ópera cómica democrática, de tendencia progresista y humanista, que tomó como base sus análogos europeos franceses e italianos para dar lugar a obras nacionales, cuyos argumentos tomaron un cariz muy distinto de las pastorales idealizadas de la ópera nobiliaria: denunciaban los abusos y los vicios de los poderosos, exaltando a su vez a los integrantes de los estratos sociales más bajos, tomaban como protagonistas a representantes de los oficios urbanos y el campesinado rural. Este tipo de óperas tuvieron un gran éxito entre el creciente público ruso gracias a su colorido cotidiano, a la protesta contra la injusticia social y la introducción en escena de los ritos y tradiciones populares. Como se ha señalado, este género fue producto de literatos y compositores estrictamente nacionales, aunque resulta relevante la influencia que algunos de ellos ejercieron sobre los foráneos llegados a la capital rusa, entre los que se encontraba el español Martín y Soler.

En este contexto, y a pesar de que el impulso para el desarrollo cultural y musical se estuviera produciendo principalmente desde la corte, con abundantes obras que implicaban a los grandes maestros de las artes del momento, las óperas que mayor repercusión tuvieron entre el público ruso fueron aquellas basadas en argumentos cotidianos, con forma de comedias con música surgidas fuera del ambiente cortesano y accesibles al gran público, que llenó los teatros estatales urbanos y los teatros privados, poseedor de unos nuevos gustos y nuevas exigencias para este arte. Igualmente, durante la segunda mitad del siglo XVIII la cultura musical se fue introduciendo en los grandes señoríos nobiliarios rusos, donde se fueron configurando

orquestas y compañías teatrales de carácter servil, cuya formación y calidad interpretativa no dejaba nada que desear a las compañías profesionales instaladas en los teatros de la corte y de la ciudad.

2.2.1. INFRAESTRUCTURAS TEATRALES: LOS TEATROS ESTATALES

En consonancia con el impulso modernizador producido a lo largo del siglo XVIII en el ámbito social y cultural, en 1783 Catalina II materializó varios importantes proyectos de índole cultural: ese año fue creada la Escuela General Popular Rusa encaminada a la formación de los docentes; se promulgó la libertad editorial, dando comienzo la actividad de numerosas tipográficas de carácter libre, con lo que comenzaron a llenarse ya no solo las librerías de las capitales, sino también las de las ciudades de provincias; fue creada la Academia Rusa, encaminada al estudio de la gramática, el lenguaje literario y la confección de diccionarios. Según la opinión de Catalina II, “el pueblo que canta y danza, no piensa en el mal”⁵, por lo que de acuerdo con esta idea ilustrada –casi rousseauiana– quiso utilizar el teatro como una especie de regulador social que dirigiera a las masas en la dirección conveniente. La emperatriz incentivó la creación de nuevos teatros en provincias y abordó una reorganización del sistema teatral cortesano: la actividad teatral pasó a ser de pago y se destinó no sólo a los círculos nobiliarios y cortesanos sino también al gran público. No podemos pasar por alto que estos cambios enlazan de forma directa con el ideal ilustrado occidental, del cual la soberana rusa era partícipe gracias a su estrecho contacto con Voltaire y Diderot, y cuya filosofía pretendía difundir entre la aristocracia rusa y los restantes estamentos. De forma análoga al grueso de los Estados Europeos, en Rusia se extendió la preocupación por los aspectos educativos de la población con el fin de formar buenos ciudadanos, útiles al Estado y a la sociedad para lograr la felicidad tanto individual como colectiva.

Dentro de las reformas realizadas por la emperatriz, la que tuvo una mayor repercusión en la vida musical rusa fue la promulgación del Decreto para la reforma de los **Teatros Estatales**, según el cual los teatros cortesanos pasaron a denominarse

⁵ Citado por АРАПОВ, P.: *Летопись русского театра*. [*Letopis russkogo teatra*, Crónicas del teatro ruso]. San Petersburgo, Tipografía de Tivlen, 1861, p. 113.

“Teatros de la Ciudad”⁶, insuflando en este término un componente social, mas libre y abierto. Estos teatros tenían la misión de difundir entre amplias capas de la población la cultura y la educación, entroncando con las ideas ilustradas de Catalina. La actividad teatral pasó a desarrollarse tanto en el Teatro Hermitage de la corte, como en el recién construido Teatro Kamenniy o Bolshoy –emplazado en el lugar donde actualmente se encuentra el Conservatorio N. A. Rimsky-Korsakov de San Petersburgo– y el Teatro Derevanniy o Maliy –teatro privado de Knipper, que pasó al servicio estatal en esa fecha–.

2.2.2. EL TEATRO HERMITAGE DE QUARENGHI

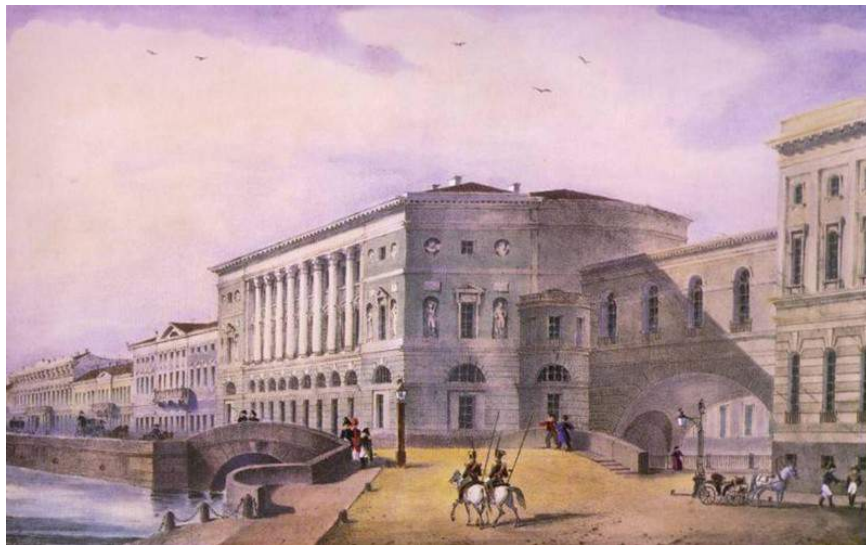
Catalina sintió la necesidad de crear unas infraestructuras adecuadas para el desarrollo de la actividad escénica en la corte, planificando un teatro compacto, elegante y preparado en cualquier momento para ponerse a su disposición. En 1783 ordenó el cierre del Teatro Maliy, a la vez que se contrataba al arquitecto italiano Giacomo Quarenghi (1744-1817) para diseñar un teatro en un edificio separado. Decidió llevar a cabo una imponente creación dentro de las viejas paredes del tercer y cuarto Palacio de Invierno de Pedro el Grande. En dos años, Quarenghi completó la decoración interior y unió el edificio con el Palacio de Invierno por un pasadizo arqueado. El modelo seguido era el Teatro Olímpico de Palladio en Vicenza, que a su vez imitaba desde el Renacimiento a los teatros romanos⁷. El teatro constituyó una edificación de reducidas dimensiones, con una capacidad para 250 asientos, pensado para la familia imperial y un selecto círculo de cortesanos. Aparte del lujo y la belleza de la decoración interior del teatro, la sala destacó por su excelente acústica. El arquitecto afirmó que, al elegir una planta circular para el auditorio, pretendió que además de tener una apariencia antigua, se consiguiese el mismo resultado sonoro desde cada uno de los asientos, de forma que cada oyente pudiese sentarse donde juzgara más adecuado⁸. El amplio escenario estaba perfectamente equipado con los más modernos sistemas teatrales, incluyendo máquinas escénicas, trampas y elementos que permitieran todo tipo de transformaciones. Contaba con salas de

⁶ *Городские Театры* [Gorodskie Teatri].

⁷ DIXON, Simon: *Catherine The Great*. Londres, Profile Books LTD, 2009, p. 279.

⁸ *Ibíd.*

maquillaje, de vestuario y de ensayo.



Imágenes: Interior y exterior del Teatro Hermitage

La noche de la inauguración, el 16 de noviembre de 1785, la compañía rusa interpretó para los invitados de la emperatriz una de las primeras óperas cómicas, la popular *El mago molinero, timador y casamentero* (1779), con texto de Alexander Ablesimov y música de Mijail Sokolovsky, que incorporaba melodías y danzas

populares rusas que contribuyeron a su popularidad en San Petersburgo y Moscú⁹, obra que revelaba gran parecido con *Le devin du village* (1752) rousseauiana. Tras la inauguración, en este teatro se desarrolló una actividad escénica intensa, con una sucesión de estrenos a cargo de las diferentes compañías de los Teatros Imperiales y actuaciones de los grandes maestros de la música europea.

Aquí, entre las columnas de mármol rosa, se celebró el 19 de marzo del año siguiente, 1786, el cincuenta y siete cumpleaños de la emperatriz, con las primeras dos interpretaciones de la ópera cómica rusa *Fevej*¹⁰, para la que ella misma había escrito el libreto. La música era de uno de sus compositores favoritos, el ruso Vasily Pashkevich y la puesta en escena llamó la atención por su lujoso montaje. El Príncipe Esterhazy, un emigrado francés que estuvo presente en el estreno, ha descrito la impresión que le produjo el espectáculo de la ópera, cuya partitura estaba basada en “antiguas melodías locales”:

La producción fue espléndida. La acción tiene lugar en Rusia, en tiempos antiguos. Todos los trajes fueron hechos con el mayor lujo con tejidos turcos, exactamente como ellos vestían en aquella época. Había una embajada de Malmyks, cantando y bailando a la manera tártara, y Kamchadals, vestidos con el atuendo nacional, que igualmente interpretaron las danzas del Asia Central. El ballet con el que finaliza la ópera fue interpretado por Picquet, Madame Rosa y otros buenos bailarines. En la obra están representados todos los diferentes pueblos que habitan el imperio, cada uno con su traje característico. Nunca vi un espectáculo más magnífico ni más variado: ¡había más de quinientas personas sobre el escenario! Sin embargo, había menos de cincuenta personas como público: así de intransigente es la emperatriz en relación con el acceso a su Hermitage¹¹.

En realidad, el repertorio interpretado en su escena era heterogéneo: desde las

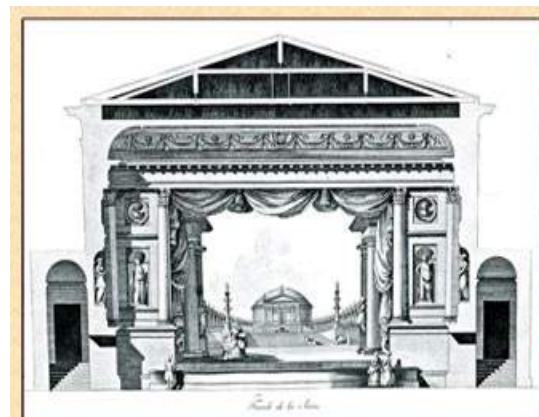
⁹ Véase LEAD, Robert y BOROVSKY, Victor (eds.): *A History of Russian Theater*. Cambridge University Press, 1999, p. 73.

¹⁰ Véase MARKOVIC, Tatiana: “East of the East: the Orient of Imperial Russia in the Comic Opera *Fevej* (1786) by Vasilij Aleksejevic Pashkewith”. *Research Journal for Theatre, Music, Arts I/1* (2012). <http://archive.thema-journal.eu/thema/2012-1/markovic/65>

¹¹ Citado en DIXON: *Catherine The Great*. Londres, Profile Books LTD, 2009, p. 279.

creaciones de Catalina y los nobles involucrados en la actividad literaria y libretística –óperas, dramas y comedias–, hasta las obras mas recientes provenientes de los escenarios europeos junto con las traducciones-adaptaciones rusas de éstas, pasando por un elevado número de ballets de diversas dimensiones.

Por desgracia, tras la muerte de Catalina en 1796, el Teatro Hermitage nunca volvió a recuperar su anterior esplendor, a pesar de los esfuerzos de Alejandro I y sus sucesores.



ПОПЕРЕЧНЫЙ РАЗРЕЗ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА ЭРМИТАЖНОГО ТЕАТРА.
АРХ. ДЖ. КВАРЕНГИ. 1789-Е ГГ. ПРОЕКТ



ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ (ВИД СО СЦЕНЫ)

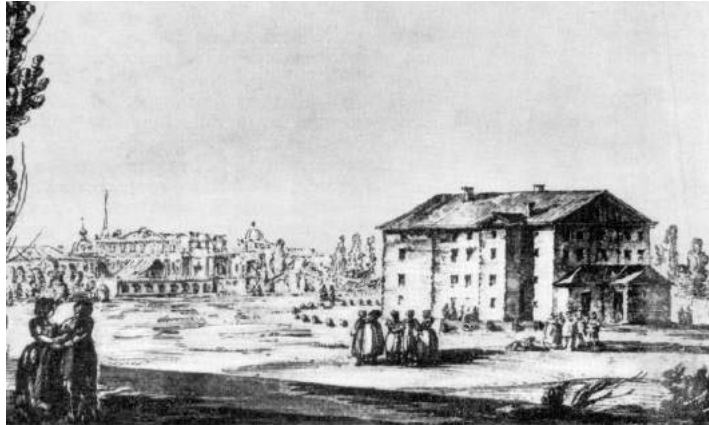
Imagen: Teatro Hermitage. Vista del escenario, vista de la sala.



Imágen: Teatro Hermitage con Catalina II. Grabado de N. A. Dmitriev-Orenburgsky.

2.2.3. LOS TEATROS DEREVANNIY Y KAMENNIY

El Teatro Derevanniy se situaba en el Tsaritsin Lug [Prado de la Zarina], lugar de paseos, celebraciones diversas y fuegos artificiales que durante la segunda mitad del siglo XVIII pasó a denominarse Los Campos de Marte. Fue el sustituto de una “Casa de Ópera” en la que actuaban principalmente las compañías alemana y rusa de Knipper. En 1781 este edificio fue sustituido por uno nuevo, obra también de G. Quarengi, del que a día de hoy tan sólo nos han llegado unos grabados. Comenzó a funcionar el 10 de octubre de 1781, ocupado por el teatro Ruso Libre. A diferencia de lo acostumbrado por aquél entonces, los espectadores del patio de butacas tenían bancos para sentarse, que rodeaban tres cuartos del espacio teatral, disposición análoga a los teatros de la antigüedad clásica, al igual que sucedía en el Teatro Hermitage.



Малой Деревянный театр, на Марсовом поле в Питерсбурге поставленный

Imagen: Teatro Derevanniy o Maliy, situado en los Campos de Marte de San Petersburgo.

El Teatro Kamenniy o Bolshoy comenzó su funcionamiento el 24 de septiembre de 1783 y fue obra de los arquitectos F. V. Von Bauer y M. A. Dedenov según el proyecto de L. P. Tischbein. Esta edificación de carácter monumental, de estilo del primer clasicismo, se encontraba en la plaza Nikolskaya, y sobre su entrada principal se erguía una estatua de la diosa clásica Minerva, protectora de los artistas, poetas y músicos. En su interior disponía de sesenta y dos palcos distribuidos en tres niveles, con un aforo de 2000 personas aproximadamente. A finales del siglo, Yusupov modificó el interior del teatro a imagen y semejanza del Gran Teatro de la Ópera de París, lo que enlaza con la estética clásica de San Petersburgo, ciudad diseñada en base al antropocentrismo concordante con los ideales ilustrados.

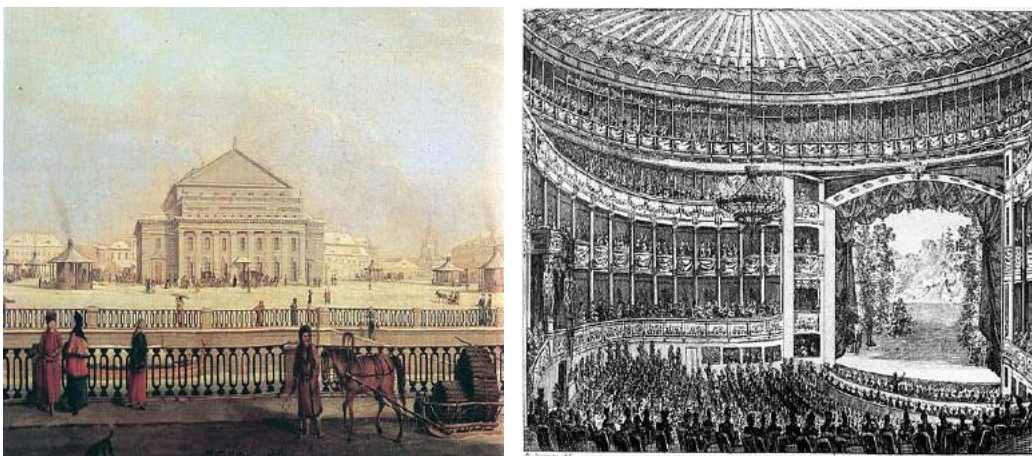


Imagen: Teatro Kamenniy, vista exterior e interior

A diferencia del Teatro Hermitage, el acceso a estos teatros estaba permitido para cualquiera que pudiera comprar una entrada, sin distinción del estamento social al que pertenecía, aunque por norma general el grueso de sus espectadores provenían de la nobleza y la burguesía urbana, junto a los que cabe señalar un grupo creciente de funcionariado, deseoso de abrirse camino en sociedad, logro que resultaba mas asequible una vez introducidos en los Teatros de la Ciudad y principalmente el Kamenniy, lugar de reunión de las figuras mas relevantes de la sociedad del momento. El repertorio interpretado en estos teatros dependía de la compañía que lo interpretaba, con una creciente preponderancia de obras dramáticas y operísticas nacionales o adaptaciones al ruso hechas por libretistas y dramaturgos rusos, por parte de la compañía rusa, junto a la que destacó la labor de la compañía italiana hasta finales de la década de 1780, momento en el que pasó a un segundo plano y pasó a tener una existencia intermitente hasta inicios del nuevo siglo. Los ballets fueron otro de los géneros predilectos del público petersburgués, que asistía masivamente a sus representaciones, tal y como muestran las recaudaciones de las diversas funciones, cuyas cuantías quedaron recogidas en el Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales¹².

Ambos teatros estatales tuvieron una vida activa de treinta años: el Derevanniy cesó su actividad en noviembre de 1796, siendo desmontado por orden de Pablo I, al que esta edificación molestaba para los desfiles militares, mientras que el Kamenniy quedó devastado por un incendio en 1811, siendo reconstruido años mas tarde.

2.2.4. FUNCIONAMIENTO INTERNO DE LOS TEATROS IMPERIALES

Catalina, al igual que hizo con su ley de imprenta, liberalizó la actividad teatral, permitiendo la actividad teatral privada, de acuerdo con su política de prohibición de los monopolios comerciales. Pero estas medidas punteras tenían una cara oculta, acorde con la política absolutista de la emperatriz, pues otorgó a los Teatros de la

¹² POGOZHEV, V., MOLCHANOV, A., y PETROV, K.(eds.): *Архив Дирекции Императорских Театров (АДИТ) [Arjiv Direksii Imperatorskij Teatrov, Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales]*. San Petersburgo, Edición de la Dirección de los Teatros Imperiales, 1892, Vol. 3.

Ciudad un poder y unos recursos tales que, en realidad, impedían a ningún teatro de provincias ni ninguna compañía privada extranjera hacerles sombra. De esta forma, la prohibición de los monopolios teatrales de Catalina fue una medida de carácter nominal, puesto que ninguna compañía tenía medios para competir con los teatros estatales. Asimismo, a pesar de abrir los teatros al gran público, éstos continuaban bajo el yugo de una dirección autoritaria, hecho que la emperatriz no ocultaba al proclamar que “el teatro es una escuela popular, debe estar necesariamente bajo mi supervisión”¹³. Pero junto a esto, el Decreto de 1783 otorgaba a la Dirección Teatral una mayor autonomía, reservándose la corona el derecho de contratación de los actores y músicos de su agrado, el carácter y la cantidad de espectáculos en la corte y el permiso de acceso a éstos. Así pues, a pesar de las numerosas mejoras introducidas por Catalina en la actividad teatral, ésta conservó el precedente control autoritario por parte de la corona.

El mismo Decreto establecía un impuesto encaminado a sufragar los gastos de las cinco compañías adscritas a los Teatros de la Ciudad: la rusa, la francesa, la alemana, la italiana y la compañía de ballet, que debían de ser acompañadas por dos orquestas, la de “cámara” y otra subsidiaria. Este elevado número de compañías dependientes de los Teatros Imperiales obedecía sin duda a la política de engrandecimiento de la corte rusa, siendo un acto explícito de fusión e interinfluencia, pues a pesar de que cada compañía se centraba en un repertorio escénico y musical concreto, la costumbre de rusificar las óperas extranjeras era una práctica habitual que fomentó el desarrollo y enriquecimiento de la escuela compositiva nacional rusa. Para ilustrar la intensa actividad teatral desarrollada en los Teatros de la Ciudad por las distintas compañías, creemos conveniente reproducir dos tablas extraídas del libro del historiador teatral

¹³ Citado de АРАПОВ, П.: *Летопись русского театра* [*Letopis russkogo teatra*, Crónicas del teatro ruso]. San Petersburgo, Tipografía de Tivlen, 1861, p. 113.

ruso G. Mordison¹⁴, que reflejan estas cifras tanto mensualmente como en función de sus intérpretes¹⁵:

¹⁴ MORDISON, Grigory: *История театрального дела в России. Основание и развитие государственного театра в России (XVI-XVIII века)* [*Istoriya teatralnogo dela v Rossii. Osnovanie i razvitie gosudarstvennogo teatra v Rossii (XVI-XVIII veka)*], Historia de la res teatral en Rusia. Formación y desarrollo del teatro estatal en Rusia (siglos XVI-XVIII)]. Sección II. San Petersburgo, Peterburgskaya Gos. Akademia Teatralnij Iskusstv , 1994.

¹⁵ Entre paréntesis se señala el número de estrenos nuevos.

ACTIVIDAD DE LOS “TEATROS DE LA CIUDAD”

AÑO	ESPECTÁCULOS AL MES												CORTE	CIUDAD	TOTAL
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII			
1789	(6)	(10)		19 (7)	19	16 (2)	13 (1)	13 (2)	29 (10)	45 (18)	33 (12)	19 (8)	76	146	222
1790	(4)	(3)		1		2	14	15 (7)	25 (6)	33 (8)	27 (6)	18 (6)	40	102	142
1791	29 (11)	24 (8)		12 (4)	20			(2)	(13)	(14)		(2)	44	62	106
1792	(9)	(7)		(6)			(1)	(1)	(8)	(11)	(5)	(7)	55		55
1793	(4)	(4)	(2)		(1)		(2)	(4)	(1)	(1)	(1)	(2)	22		22
1794	7 (4)	(3)		(1)	(2)		(2)	(4)	9 (4)	13 (9)	8 (4)	(4)	33	20	53
1795	18 (1)	9(2)		12 (2)	15 (1)	15 (1)	24 (1)	7 (1)	17 (3)	23 (7)	17 (5)	11 (4)	28	140	168
1796	18 (4)	15 (3)	4 (2)	2	15 (2)	13 (1)	16	10	17 (2)	20 (3)	4(2)		19	115	134
1797				(2)		(1)	(6)	(7)	35 (21)	34 (20)	23 (7)	7 (3)	67	48	115
1798	9 (4)	6 (2)	17 (5)	8	16 (2)	9	18 (11)	42 (25)	24 (11)	21 (7)	6 (2)		69	107	176
1799	9 (1)	14 (4)		4	24 (4)	21	23	19 (6)	52 (27)	40 (18)	39 (17)	6 (3)	80	171	251
1800	35 (12)	14 (3)		11	19	22 (1)	23	17 (4)	23 (10)	28 (10)	30 (10)	31 (15)	65	188	253

ACTIVIDAD DE LAS COMPAÑÍAS ESTATALES

AÑO	COMPAÑÍAS						TOTAL
	RUSA	FRANCESA	ALEMANA	DE ÓPERA	DE BALLE	ESPECTÁCULOS DE LA CORTE	
1789	103 (23)	89 (52)	24	6 (1)	61 (5)	76	222
1790	69 (11)	52 (29)	21		49 (2)	40	142
1791	55 (14)	45 (30)	6		21	44	106
1792	10 (10)	45 (45)				55	55
1793	3 (3)	16 (16)		3 (3)	3 (3)	22	22
1794	29 (9)	20 (20)		4 (4)		33	53

1795	94 (7)	64 (11)		10 (10)	65 (2)	28	168
1796	83 (5)	40 (6)		11 (8)	66	19	134
1797	51 (11)	30 (25)		34 (31)	24	67	115
1798	67	78 (47)		31 (22)	53	69	176
1799	111	119 (75)		21 (5)	64	80	251
1800	113	125 (64)		15 (1)	78	65	253

La Dirección de los Teatros Imperiales estaba al cargo de un Comité encargado de su gestión, formado por nobles que gozaban de la confianza de la emperatriz. Pero este Comité, pensado como un órgano colectivo, no contaba con igual implicación de todos sus miembros, muchos de los cuales lo abandonaron por diversas causas, lo que llevó a una disminución de su actividad y, finalmente, a su disolución tan sólo dos años y medio tras su creación. A ello contribuyó el enorme derroche económico llevado a cabo por sus miembros. Para suplir al comité a cargo de la Dirección Teatral, Catalina nombró al General-Mayor S. Strelkov director de los espectáculos y la música. La compleja situación económica de los Teatros Imperiales y los continuos problemas que iban surgiendo en el día a día llevaron a Strelkov al abandono de sus obligaciones, y ya en agosto de 1788 Catalina decidió “librarse de este bufón”, tal y como lo expresó a su secretario personal A. Jrapovitskiy¹⁶, decidiendo nombrar a éste junto con P. Soymonov para este cargo en marzo de 1789. Los nuevos directores teatrales comenzaron una exhaustiva labor de revisión con el fin de solucionar el principal lastre que arrastraba la empresa teatral: las deudas financieras. Junto a eso, también aspiraban a renovar el repertorio y reconstruir las compañías teatrales, con el fin de recuperar su actividad. Pero sus objetivos no pudieron ser cumplidos ya que en 1791 fueron depuestos del cargo de forma inesperada a causa de un escándalo relacionado con la alumna de la Escuela Teatral y pupila de Martín y Soler, Elizabeta Uranova¹⁷. Como sustituto al cargo de los Teatros Imperiales, Catalina nombró al conde N. Yusupov, de excelente formación cultural cosmopolita y poseedor de un

¹⁶ JРАРОВИТСКИЙ, А.: *Дневник А. В. Храповицкого* [Dnivnik A. V. Jrapovitskogo, Diario de A. V. Jrapovitskiy]. Moscú, Universitetskaya Tipografiya, 1901, p. 97.

¹⁷ Véase ANEXO 2.

importante capital, parte del que destinó a sufragar las deudas de dichos teatros estatales.

2.2.5. LAS COMPAÑÍAS DE LOS TEATROS IMPERIALES

Como se ha señalado, las compañías regidas por la Dirección Teatral eran cinco, pero de ellas nos interesa describir principalmente tres, directamente relacionadas con la actividad de Martín y Soler durante su primera estancia en Rusia. Nos referimos a las compañías operísticas rusa e italiana, y a la compañía de ballet. Cabe señalar que durante la última década del reinado de Catalina II ambas compañías de ópera tuvieron una suerte opuesta, pues mientras que la actividad de la compañía rusa iba en aumento, la italiana, antes en auge, fue sufriendo un progresivo abandono que llevó a una temporal desintegración. Por su parte, este período supuso para la compañía de ballet un enriquecimiento en sus efectivos de origen nacional, de excelente formación, que sentaron las bases del esplendor balletístico ruso del siglo XIX.

Durante el reinado de Catalina II, la **compañía rusa** experimentó una creciente mejora tanto en la calidad de sus activos como en su repertorio debido a la protección ejercida por la soberana sobre el arte nacional. Con el Decreto de 1783 se hizo habitual que actores y músicos destacados viajaran al extranjero para perfeccionarse y aportar efectivos nacionales con alto rango de cualificación a los teatros rusos. Desde los años 80, esta compañía tuvo un magnífico elenco de actores y unos directores artísticos destacados. Del mismo modo, contaba con algunos cantantes de gran nivel que hacían las delicias del público. La mayor parte de ellos provenían de la Escuela Teatral, de hecho, gracias a los datos proporcionados por G. Mordison sabemos que entre 1783 y 1800 fueron contratados once actores y trece actrices educados profesionalmente en esta institución¹⁸. Destaca, entre ellos, la famosa mezzo Elizabeta Sandunova (Uranova), alumna de Paisiello, Martín y Soler y Dmitrevskiy, poseedora

¹⁸ MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [Historia de la res teatral en Rusia...]. Sección II. San Petersburgo, Peterburgskaya Gos. Akademia Teatralnij Iskusstv, 1994, p. 284.

de una voz que abarcaba casi tres octavas y que causó furor entre el público ruso desde su primera actuación en escena¹⁹.

En cuanto al repertorio de la compañía rusa, cada año se representaban entre cinco y once nuevas obras, además de continuar con el repertorio de mayor éxito de las temporadas precedentes. Así, por ejemplo, en 1795 fueron llevadas a escena cuarenta y cinco obras, entre las que había siete tragedias, veintidós comedias, diez obras en un acto y seis óperas²⁰. Como reflejan las tablas expuestas anteriormente de Mordison, entre 1789 y 1800 esta compañía presentaba la mayor actividad de los Teatros Imperiales, dividiendo sus representaciones entre los Teatros de la Ciudad y el Teatro Hermitage, aunque debe destacarse que la mayor parte de su repertorio era comprendido por obras dramáticas, reservando a las óperas tan sólo una pequeña parte.

La **compañía de ópera italiana** tuvo una existencia intermitente a lo largo de la última década del siglo XVIII en San Petersburgo, continuando su actividad hasta 1789 y, tras una parada de cuatro años, entre 1793-1795 y 1796-1799 pasaron a actuar en los Teatros de la Ciudad dos compañías italianas. El momento de mayor esplendor de esta compañía fue el período en el que ejerció como maestro de capilla Giovanni Paisiello (1776-1784), que con su marcha infligió un duro golpe a la compañía italiana. Le siguieron en este puesto los aclamados compositores G. Sarti (1784-86), D. Cimarosa (1787-1789) y V. Martín y Soler (1790-1794). Las funciones de estos maestros de capilla englobaban, como refleja el contrato firmado entre la Dirección Teatral y Martín y Soler, no sólo la composición de obras musicales, sino también “la única dirección en las interpretaciones de música y canto”, junto a lo que debía realizar los arreglos de las óperas cortesanas para su interpretación por cantantes de la compañía rusa, y también la enseñanza en la Escuela Teatral²¹. En 1784 fue contratado para esta compañía el libretista Ferdinando Moretti, encargado de crear los libretos para las nuevas óperas. Asimismo, el elenco de cantantes contratados brillaba

¹⁹ Como hemos comentado en párrafos anteriores, un escándalo relacionado con ella produjo la destitución de Jrapovitskiy y Soymonov como directores de los Teatros Imperiales.

²⁰ MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [Historia de la res teatral en Rusia...]. Sección II. San Petersburgo, Peterburgskaya Gos. Akademia Teatralnij Iskusstv, 1994, p. 284.

²¹ POGOZHEV, P. V.: *АДТИТ* [Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales]. Sección III. San Petersburgo, Edición de la Dirección de los Teatros Imperiales, 1892, p. 116.

por su talento, destacando entre ellos la diva portuguesa Luisa Todi (1753-1833) o el castrado milanés Luigi Marchessi (1754-1829), uno de los cantantes más destacados de la segunda mitad del siglo XVIII. A pesar de la maestría de los integrantes de la compañía italiana y la fama internacional de sus maestros de capilla, las óperas italianas se fueron representando cada vez con menor frecuencia tanto en la corte como en los teatros estatales, hasta el punto de que en 1787 la Dirección Teatral constató que esta compañía era prescindible²². A pesar de ello, los espectáculos de ópera italiana continuaron algún tiempo, hasta la orden de su disolución dictada por Catalina II en abril de 1789, tras estudiar la situación financiera teatral presentada ante ella por Soymonov y Jrapovitskiy. Pero el déficit financiero de los Teatros Imperiales no fue el factor decisivo para tan drástica solución, pues para Catalina jugó un papel más importante su relación con la ópera *buffa*, reflejada en un comentario anotado por su secretario personal: “La ópera buffa desvirtuó a todos. Mirad por la moral”²³. Así desapareció por cuatro años la compañía de ópera italiana, hasta su recuperación por el conde Yusupov, que en 1793 decidió comenzar los trámites para contratar una compañía italiana con la financiación de las familias nobiliarias rusas. Poco después llegó a Rusia una compañía con la *prima donna* C. Goletti y el *buffo* A. Palmi como principales figuras, que permaneció en San Petersburgo poco más de un año, obteniendo un notable éxito entre el público y buenas recaudaciones de taquilla. Le sucedió la compañía del empresario y compositor G. Astaritta, que ya había trabajado en Rusia durante la década de 1780. Según señalan las fuentes contemporáneas, esta compañía, en la que brillaban los cantantes T. Madgiorletti, G. Gasparini, P. y S. Mandini, cautivó al público petersburgués, siendo considerada “una de las más célebres compañías de ópera de Europa”²⁴. Su éxito fue tal que en 1796-98 el editor melómano B. T. Breitkopf publicó sesenta números de la *Revista musical del teatro italiano en San Petersburgo*, compuesta de oberturas, arias, dúos y otros fragmentos de óperas interpretadas por esta compañía. Cuando, tras la muerte de Catalina II, se impuso un duelo de casi un año que implicaba el cierre de los teatros y la prohibición de representar obras teatrales, Astaritta y su compañía no abandonaron la capital imperial a petición de la Dirección Teatral, que cubrió su manutención.

²² *Ibid.*, p. 339.

²³ ЯРАПОВИТСКИЙ, А., *Дневник А. В. Храповицкого* [Dnevnik A. V. Jrapovitskogo, Diario de A. V. Jrapovitskiy]. Moscú, Universitetskaya Tipografiya, 1901, p. 203.

²⁴ *Муза* [Muza]. *Revista mensual para el año 1796*. San Petersburgo, 1796. Vol. I, marzo, p. 194.

La tercera de las compañías con las que trabajó Martín fue la **de ballet**, numerosa y compuesta en gran parte por efectivos nacionales instruidos en la Escuela Teatral por los grandes coreógrafos y maestros de baile contratados por la Dirección Teatral. Naturalmente, algunos de sus bailarines principales eran seleccionados entre las figuras más prominentes del ballet europeo, como la bailarina virtuosa Gertrude Rossi, que poco después contrajo matrimonio con uno de los coreógrafos más eminentes de Europa, muy ligado a Martín y Soler, Charles Le Picq (1744-1806). De forma análoga a lo ocurrido con los maestros de capilla de la corte, los maestros de baile que trabajaron para los teatros rusos contaban con algunos de los bailarines y coreógrafos más insignes de ese período, como lo fueron G. Angiolini (entre 1782-86), D. Canciani (1787-1792) y el ya citado Ch. Le Picq (1792-1799), alumno de Noverre. Gracias a la implicación docente de estos prodigios de la danza, los alumnos de la Escuela Teatral mostraron tales progresos que los miembros del Comité Teatral incluso se plantearon “con el tiempo prescindir de los bailarines foráneos”²⁵. Estos maestros de baile llevaron a cabo una intensa actividad escénica, aunque no la podemos cuantificar por la ausencia de estas referencias en sus contratos. Sí es sabido que aparte de crear nuevos ballets grandes y pequeños, entre sus obligaciones estaba la creación de las coreografías de los bailes incorporados a las óperas y las obras dramáticas. La puesta en escena de grandes ballets era un acontecimiento poco frecuente, pues solían requerir de muchos efectivos, implicando incluso a destacamentos enteros de soldados y diversas orquestas. Un ejemplo de este tipo de espectáculo es el ballet de Le Picq y Martín y Soler *Didon abandonée*, del que nos ocuparemos en posteriores capítulos.

En las páginas anteriores se ha venido señalando en repetidas ocasiones la importancia de la formación recibida por los nuevos integrantes de las compañías rusa y balletística de los maestros extranjeros traídos a la corte de Catalina II con el fin de educar a una generación de artistas e intérpretes cualificados que fueran sustituyendo a los invitados provenientes de los teatros europeos que hasta el momento eran parte importante del elenco de los Teatros de la Ciudad. Dada la trascendencia a este respecto de la Escuela Teatral, principal centro docente artístico ruso en el que Martín

²⁵ POGOZHEV, P. V.: АДИТ [Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales]. Secc. II. San Petersburgo, Edición de la Dirección de los Teatros Imperiales, 1892, p. 234.

y Soler tomó parte activa durante la vigencia de su contrato con la Dirección Teatral, creemos importante profundizar en esta cuestión.

2.2.6. LA ESCUELA TEATRAL

Como se ha venido exponiendo, una parte importante de los integrantes de las compañías rusa y balletística se habían formado en la **Escuela Teatral**, centro educativo de gran relevancia para el posterior auge de la vida teatral y musical rusa. La actividad regular de los teatros Estatales requirió de una solución a largo plazo para el problema de la formación de efectivos nacionales para los puestos que hasta entonces eran ocupados principalmente por actores y músicos extranjeros. Por ello, en consonancia con la política educativa y artística de Catalina II, el Director de los Teatros, Bibikov, instituyó una Escuela Teatral en la que se enseñaba ballet, dramaturgia, música y artes plásticas, junto con algunas nociones de educación general. El decreto de 1783 trasladaba la responsabilidad de la formación de los futuros artistas teatrales sobre el Comité con el fin de llevar a cabo una futura sustitución de los invitados europeos por artistas nacionales. Esta institución docente sufrió un impulso importante bajo la dirección de Yusupov, el cual puso a su frente a I. Dmitrevskiy y a A. Casassi²⁶, quienes pusieron en práctica un nuevo programa educativo basado en los métodos italianos: una educación artística amplia, combinada con la formación en gramática y corrección moral. Todos y cada uno de los alumnos de esta escuela eran instruidos en música, baile, idioma ruso y francés, y, los más dotados para ello, en canto y arte dramático. Este método iba orientado a producir profesionales preparados para engrosar las filas tanto de la compañía de ballet como de la compañía rusa operística y dramática, así como músicos para las orquestas de la corte y personal administrativo capaz.

Entre el personal docente de la Escuela Teatral se encontraban algunos de los profesionales más sobresalientes de la esfera artística rusa y europea, destacando entre los primeros I. Dmitrevskiy, I. Prach y E. Fomin, y entre los segundos Martín y Soler,

²⁶ Antonio Casassi fue un empresario italiano que desarrolló gran parte de su actividad en San Petersburgo, siendo el principal responsable de la invitación a la corte rusa del compositor C. Cavos y promotor del restablecimiento de la actividad de la compañía de ópera italiana en 1801.

M. Monarelli y A. Sapienza. Mordison señala que en el año 1800 fue creado el cargo de maestro de capilla de la Escuela Teatral, ocupado en primera instancia por S. Davidov, uno de los alumnos más destacados de Sarti en Rusia, encargado de impartir clases de música, canto y composición²⁷. La calidad de los artistas formados en la Escuela Teatral era notable, contando incluso con algunos de los intérpretes líricos y balletísticos más notables del tránsito de los siglos XVIII al XIX, caso de I. Walberg, N. Berilova o E. Sandunova entre otros. De esta forma, en 1790 Soymonov y Jrapovitskiy hicieron constar que los antiguos alumnos de la Escuela “actúan con el gusto del público en las óperas y danzan en los ballets”²⁸, afirmación que se puede extrapolar a los músicos que engrosaron las filas de las orquestas y numerosas personalidades dedicadas a la gestión y administración en el ámbito de los Teatros Imperiales.

Una vez presentado el panorama cultural e histórico reinante en San Petersburgo en el momento de la llegada de Martín y Soler, nos centraremos en aspectos más concretos vinculados a la actividad del valenciano en la corte rusa, entorno complejo ideológicamente a causa de los profundos cambios operados en la ideología, ocasionados por los movimientos de tendencia liberal ocurridos tanto dentro como fuera de las fronteras rusas, que invariablemente ejercieron una poderosa influencia en el pensamiento de Catalina II y en sus políticas de adoctrinamiento popular, disfrazadas en gran parte bajo el traje de obras teatrales y operísticas moralizantes.

2.3. LA CORTE RUSA A LA LLEGADA DE MARTÍN Y SOLER

Como se ha señalado, durante el reinado de Catalina II (1762-96) la corte de San Petersburgo alcanzó un elevado prestigio cultural y artístico a nivel europeo. A ella fueron invitados numerosos personajes del mundo cultural, tanto de las letras como de las artes en general, destacando la vertiente musical, con importante presencia de los más sobresalientes compositores italianos contemporáneos cuyas obras brillaban en

²⁷ MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [Historia de la res teatral en Rusia...]. Sección II. San Petersburgo, Peterburgskaya Gos. Akademia Teatralnij Iskusstv, 1994, p. 297.

²⁸ ПГАДА [Archivo Estatal Ruso de Actos Antiguos], F. 17, secc. 1, nº 322, p. 212. Consultado en : <http://rgada.info>

los escenarios europeos, continuando de esa forma las tendencias instauradas desde inicios del siglo por Pedro I el Grande, y las monarcas que le sucedieron en el trono imperial ruso. Como ya hemos comentado, entre estos eminentes maestros cabe destacar a Baltasar Galuppi²⁹, Tomaso Traetta³⁰, Giovanni Paisiello³¹, Giuseppe Sarti³², Domenico Cimarosa³³ y Vicente Martín y Soler, que fueron ocupando el cargo de maestro de capilla de la corte sucesivamente a lo largo del último cuarto del siglo XVIII³⁴. Además de estos compositores, tal y como se ha apuntado, Catalina reunió en su corte a las grandes voces europeas del momento, a importantes escenógrafos, maestros de baile y escritores, con el fin de sentar las bases de una música occidentalizada, moderna y valorada por las demás capitales culturales europeas, convirtiendo San Petersburgo, capital de su imperio, en una referencia cultural y política a nivel internacional. En ese contexto, resulta de un gran interés la relación entre Rusia y la Europa occidental, poco estudiada hasta el momento, sometida a mutuas influencias que han determinado el curso de la evolución musical en ambos ámbitos geográficos. Esta relación es más conocida a partir del siglo XIX, en el que,

²⁹ Baltasar Galuppi (1706-1785). Compositor de la escuela veneciana, fue maestro de capilla de la corte de San Petersburgo aproximadamente entre 1740 y 1760. Compositor de óperas cómicas, sonatas para clave, oratorios y música en *stile concerto*. Profesor del compositor ruso D. Bortnianskiy, su actividad en Rusia permite hablar de una escuela ruso-italiana y un estilo de música cortesana, difundido por la *capella vocale* de la corte, dirigida por Bortnianskiy desde 1796.

³⁰ Tomaso Traetta (1727-1779). Compositor de la escuela napolitana, su estancia en Rusia se extendió entre 1768 hasta 1774, aunque su influencia en la música rusa no es apreciable, a pesar de que sus óperas eran representadas tanto en los teatros públicos como en los cortesanos.

³¹ Giovanni Paisiello (1740-1816). Compositor de la escuela napolitana, llegó a Rusia en 1776, donde permaneció hasta 1784. Entre las obras compuestas durante su estancia en Rusia, destaca la ópera bufa *El barbero de Sevilla* (1782).

³² Giuseppe Sarti (1729-1802). Alumno del padre G. Martini, llega a Rusia en 1784, siendo su estancia en San Petersburgo intermitente, hasta 1801. Se adscribe a la escuela académica boloñesa, siendo un destacado contrapuntista y un sabio maestro, con alumnos como Cherubini. Influyó considerablemente en la música rusa gracias a sus óperas, oratorios, conciertos y cantatas, destacando su labor pedagógica.

³³ Domenico Cimarosa (1749-1801). Compositor de la escuela napolitana, su estancia en Rusia fue breve, desde 1787 hasta 1791, a causa de su falta de entendimiento creativo con Catalina II. A su partida de Rusia, se trasladó a Viena, donde ya en 1792 compuso uno de sus mayores éxitos, la ópera bufa *Il matrimonio segreto*.

³⁴ Véase, entre otras obras, *The Eithteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*. Reinhard Strohm (ed.), Colección Speculum Musicae. Vol. III, Fundación Pietro Antonio Locatelli, Brepols, 2001.

debido a las nuevas corrientes románticas, despuntaron los elementos nacionales y se asentaron nuevos ideales estéticos, cuyas bases fueron asentadas en el siglo anterior. Esta situación fue magistralmente definida por Serov en su artículo *Ruslán y los ruslanistas* con las siguientes palabras:

La música de las óperas era encargada a los compositores italianos, que por aquel entonces eran invitados a la corte junto con los cocineros franceses, los *maîtres* de hotel, los peluqueros, los directores italianos, los modistos y los reposteros. Las primeras tendencias hacia algo puramente ruso en música operística vinieron más adelante, al principio con pasos indecisos. En la medida en que las melodías de los maestros italianos de la corte de Catalina II impregnaron los diferentes estratos de la sociedad y circularon por Rusia bajo la apariencia de “cantos rusos”, por otro lado comenzó a abrirse paso en la escena el elemento auténticamente ruso. Los casos de introducción de elementos rusos en la música operística de la época se hicieron más frecuentes desde que la emperatriz comenzó a poner en escena sus propias obras con una orientación patriótica y popular. Sus obras, como *Gore-bogatir’ Kosometovich*, *Fedul con sus hijos* y otras, no fueron más que *vaudevilles*, aunque se titulaban óperas, y los músicos que componían su música, Sarti, Martín y otros contemporáneos y rivales de Mozart, debían tener en cuenta las exigencias de los cantos “rusos”, o sea, introducir aunque fuera esporádicamente canciones rusas, frecuentemente adaptadas a su manera. Toda esta música giraba en torno a los marcos modestos del *singspiel* alemán y la ópera-*vaudeville* francesa, siempre con diálogos hablados entre los números cantados...³⁵.

Así pues, la llegada de Martín y Soler a la corte de San Petersburgo coincide con un momento de mayor puja de la ópera pseudonacional, basada en modelos importados de fuera de las fronteras rusas, gracias a su utilización por parte de la emperatriz, con fines de divulgación, de las ideas ilustradas, cuyo éxito dependía en gran parte de la recepción de éstas por sus súbditos. Por este motivo, el uso de las melodías populares era fundamental, y a pesar de que la composición de la música era puesta en manos de extranjeros, éstos estaban casi obligados a introducir elementos

³⁵ SEROV, V.: *Руслан и Русланисты* [*Ruslan y Ruslanisti*, Ruslán y los ruslanistas]. En: SEROVA, V. S.: *Воспоминания* [*Vospominaniya*, Memorias]. San Petersburgo, Shipovnik, 1914.

musicales folklóricos propiamente dichos o la adaptación de éstos al lenguaje compositivo europeo.

El mundo cultural de la corte de San Petersburgo, al que llegó Martín y Soler en 1788, era complejo y contradictorio debido precisamente a las interrelaciones entre Rusia y Occidente antes citadas. La corte de Catalina II pretendía ser uno de los centros culturales de mayor relevancia del continente europeo, lo que se consiguió atrayendo a figuras destacadas del ámbito de las artes y las letras, que trajeron consigo las nuevas tendencias europeas que fueron impregnando paulatinamente la cultura rusa. Por otra parte, fue precisamente Catalina II la que otorgó el impulso decisivo para el asentamiento y desarrollo del nacionalismo ruso, la valoración de los elementos populares, que se fueron introduciendo por doquier en las artes, con un fuerte impulso en el ámbito musical³⁶. En este aspecto, tal y como comenta Waisman, Martín y Soler se encontró en un ambiente muy diferente al acostumbrado, pero a la vez muy similar al español, con continuas tensiones entre el proceso de europeización impulsado desde el poder y las crecientes tendencias nacionalistas³⁷.

Martín y Soler reunió todas las características para convertirse en un compositor aclamado en su época gracias a su talento y a su educación musical italiana (probablemente recibida del famoso compositor y pedagogo Giovanni Battista Martini, conocido como Padre Martini), convirtiéndose, según palabras de Cotarelo y Mori, en “tan italiano que hasta el apellido le cambiaron en *Martini*”³⁸. Su lenguaje musical es tan mozartiano que nadie dudaría, al escuchar sus óperas, sobre la época histórica a la que pertenece, ni las influencias musicales que recibió. Pese a su inscripción en la escuela compositiva italiana, podemos establecer características únicas a lo largo de su obra, tales como la frescura y alegría que impregnaron sus melodías, haciéndolas destacar de entre la multitud de composiciones de sus contemporáneos puramente italianos. Su éxito tanto en Italia como en Viena y Rusia puede atribuirse a esta diferencia, pues ciñéndose a un lenguaje musical de moda para

³⁶ Este tema se amplía en el capítulo dedicado a las óperas rusas de Martín y Soler.

³⁷ Véase: WAISMAN, Leonardo J.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*. Madrid, ICCMU, 2007, pp. 87 y ss.

³⁸ COTARELO Y MORI, E.: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934. Reedición facsimilar: Madrid, ICCMU, 2000.

la época, insuflaba en sus obras un carácter fresco, diferente, que fue adquiriendo gracias a sus circunstancias vitales – su cosmopolitismo y su capacidad de adaptación a los diferentes ambientes –, lo que queda reflejado en su música. De ahí procede la denominación que recibió en los diferentes países en los que residió, incluida Rusia, de Martín “Lo Spagnuolo”, ya no sólo por la necesidad de diferenciarlo de los otros *Martinis* de la época, sino porque para sus contemporáneos europeos su procedencia quedaba reflejada en su obra a través de su jovialidad. A este respecto no podemos dejar de recordar los estereotipos y dicotomías presentes en los constructos culturales, pues la nacionalidad del compositor español y el uso que hizo de los algunos elementos musicales propios de su país creaba en él, a ojos del público europeo, un reflejo de lo exótico. Y puede pensarse que esta percepción era enfatizada en Rusia, opuesta territorialmente a España en el continente europeo, cuya atracción por este “exotismo” quedó de manifiesto a través de la figura de M. Glinka.

2.4. LA LLEGADA DE MARTÍN Y SOLER A SAN PETERSBURGO Y SU ADAPTACIÓN A LA CORTE

A juzgar por las escasas noticias que nos han llegado, Martín y Soler, conocido en Rusia como Martini “Lo Spagnuolo”, Martín o Marten, se instaló en San Petersburgo en verano de 1788, coincidiendo con la estancia allí como maestro de capilla de Domenico Cimarosa, compositor oficial para la compañía italiana desde el año anterior. Este solapamiento plantea una cuestión interesante, pues se trata de la primera vez que coinciden en la corte rusa dos autores de estilo italiano de fama internacional. Entre las posibles causas de la invitación de Martín a la corte rusa, Waisman propone varias hipótesis factibles³⁹, entre las que destacan una posible primera contratación del español por parte del hijo de Catalina, Pavel Petrovich, futuro Pablo I; una recomendación del emperador austríaco José II, con el que Catalina realizó un viaje por Crimea el verano anterior, durante el cual el emperador habría recomendado al compositor valenciano para la colaboración en el desarrollo de

³⁹ Véase Excurso 1-4 de su monografía.

la ópera rusa impulsado por la zarina Catalina; o una conexión con el maestro de baile y antiguo colaborador de Martín, Charles Le Picq, contratado por la corte rusa desde 1786. No podemos descartar ninguna de ellas, aunque a nuestro modo de ver el factor crucial para la contratación de Martín y Soler fue la falta de comprensión entre la emperatriz y su recién empleado maestro de capilla de fama internacional, D. Cimarosa.

Un hecho al que apenas han prestado atención los estudios musicológicos tanto rusos como occidentales es el **análisis comparativo de la actividad de los maestros de la escuela italiana al servicio de la corte rusa**, pues no toda la retahíla de compositores invitados a la corte de San Petersburgo en calidad de maestros de capilla consiguieron adaptarse a las exigencias culturales, sociales e idiomáticas del teatro ruso ni a los requerimientos de la propia emperatriz, personaje muy activo en el desarrollo y las transformaciones del teatro musical de este período, promotora de numerosas óperas y autora de algunos de sus libretos. Los casos de Cimarosa y Martín y Soler, junto con el de su predecesor y sucesor en este cargo, Sarti, ejemplifican este proceso de adaptación –o su carencia–, reflejando unos resultados muy dispares en su acomodo y su actividad artística en Rusia.

El primero de los tres maestros en llegar a la corte rusa fue Giuseppe Sarti, que desde 1784 sucedió a Paisiello en calidad de maestro de capilla de la corte imperial⁴⁰. A diferencia de otros insignes italianos invitados a la corte rusa, Sarti tenía la capacidad de adaptarse a la vida cortesana y sacar de ella un importante provecho personal, lo que le permitió desarrollar su carrera compositiva en Rusia de forma más duradera y fructífera. A su llegada, firmó un contrato por tres años, período durante el que compuso tanto óperas como oratorios, cantatas y conciertos espirituales pensados para una gran orquesta y acompañados de repique de campanas, disparos de cañón y fuegos artificiales, principalmente destinados para ser interpretados por motivo de festividades oficiales, por ejemplo su *Te Deum* por la victoria de Ochakova en 1789. No obstante, su contrato no fue renovado debido a un enfrentamiento del compositor con la prima Luisa Todi, favorita de la emperatriz, que no perdonó a Sarti por haber

⁴⁰ G. Paisiello abandonó Rusia debido a una serie de desavenencias y conflictos con la Dirección Teatral, protagonizando varios episodios muy sonados, el último de los cuales conllevó la intervención de la policía imperial con una orden de detención del compositor italiano.

traído a San Petersburgo al *castrati* Luigi Marchesi (1754-1829). Ante esta situación, en vez de abandonar Rusia, el compositor se trasladó a la corte del Conde Potemkin en el sur, sustituyendo nada menos que a W. A. Mozart, al que su frágil salud impidió viajar a Rusia, momento en el que se dedicó a la composición de *Die Zauberflöte* (1791). Sarti supo adaptarse en la corte del poderoso noble, acompañándole a lo largo de toda su campaña bélica contra los turcos. Sin embargo, pese a encontrarse fuera de San Petersburgo, recibió encargos de la emperatriz para la composición de música para algunas de las obras creadas por la propia Catalina, como es el caso de su representación histórica *El primer reinado de Oleg* (1790), en colaboración con C. Canobbio y A. Pashkevich. Ello fue debido a que durante estos años la emperatriz buscaba entre los compositores italianos y, en general, entre los músicos extranjeros, a activos coautores para la realización de sus propios planes operísticos enfocados a la creación y afianzamiento de una ópera cómica rusa, con libretos propios en idioma ruso, labor en la que Sarti complació por entero a la soberana, adaptándose de forma magistral a sus exigencias. Esta colaboración artística con la soberana rusa resulta más notable si cabe si se tiene en cuenta que Sarti no llegó a aprender el idioma ruso y componía sobre traducciones elaboradas especialmente para la ocasión. A la muerte de Potemkin en 1791, Sarti retornó a San Petersburgo, donde volvió a ocupar el cargo de maestro de capilla de la corte, sustituyendo a Martín y Soler, que poco después abandonó la corte rusa partiendo hacia Londres. La actividad docente de Sarti en la Escuela Teatral fue de gran relevancia, convirtiéndose en profesor de algunos de los músicos rusos más relevantes del momento, junto a lo que se dedicó a la investigación acústica, por la que se le fue concedido un puesto en la prestigiosa Academia de Ciencias de San Petersburgo. Tras la muerte de Catalina II en 1786, fue el encargado de componer la música para el solemne coro de la coronación de Pablo I. En total, este hábil compositor italiano compuso en su etapa rusa ocho óperas, un ballet y más de treinta obras corales que gozaron de un notable éxito. Entre sus composiciones rusas, destacan veintisiete oratorios compuestos para conmemorar victorias importantes de los ejércitos rusos en la guerra contra los turcos o para festividades religiosas. Además, Sarti compuso música religiosa, entre la que destacan liturgias ortodoxas y numerosas obras vocales –ocho de ellas se conservan en los archivos rusos–, y once conciertos espirituales –cuatro de ellos fueron editados y otros dos se conservan manuscritos–.



Imágenes: Giuseppe Sarti y Domenico Cimarosa

El caso de Cimarosa resultó muy diferente al de su predecesor. Su estancia en la corte rusa fue poco prolongada, entre 1787 y 1791, y supuso una etapa poco memorable en la carrera artística del gran maestro italiano. Al igual que Sarti, fue invitado a San Petersburgo precedido por su fama de celebridad europea en el ámbito de la ópera cómica, que sembraba éxitos en los teatros europeos con títulos como *L'italiana in Londra* (1779), *Giannina e Bernardone* (1781) o *L'empresario en angustie* (1786), que maravilló a Goethe y a Stendhal⁴¹. A su llegada a San Petersburgo fue presentado en persona a la emperatriz, a la que asombró con una virtuosa interpretación vocal acompañada por él mismo al clavecín. Ya entonces se decidió que, aparte de sus actividades compositivas, se ocuparía de la educación musical de los nietos de Catalina II. Pero esta entrada triunfal en la vida cultural rusa fue el primer y último éxito que cosecharía el compositor en este país, y de ello parece premonitorio el hecho de que la primera obra estrenada por el italiano ante el gran público petersburgués fuera la *Messa pro defunctis* por la muerte de la esposa de su

⁴¹ SCHLITZER, Franco: *Goethe e Cimarosa, con un appendice di note bio-bibliografiche*. Siena, Ed. Ticci, 1950.

benefactor, el duque de Serra-Capriola. En consecuencia, la etapa comprendida entre 1787 y 1791, es decir, todo el período que el compositor permaneció en San Petersburgo se considera hasta el momento presente una página casi en blanco en su biografía, aun cuando se conserven algunos datos que permiten reconstruir la estancia del italiano en la corte rusa.

Debe tenerse en cuenta que la llegada de Cimarosa coincidió con un empeoramiento de la situación de la compañía italiana de ópera, hecho reflejado en la documentación de la Dirección de los Teatros Imperiales, donde consta que “no se precisaba del mantenimiento de los actores italianos”⁴², lo que se vio materializado en la posterior desintegración de esta compañía. Esta decisión administrativa tuvo su base en el cambio de opinión producido en la emperatriz acerca de la ópera *buffa* en Rusia, por una parte, relacionado con su miedo a las ideas liberales y progresistas que transmitía dada su vinculación con los ilustrados, ideólogos de la Revolución Francesa, y por otra, a la actividad de la zarina en el campo literario-teatral como escritora de comedias y dramas de tipo moralizante. Catalina II tenía una idea bastante clara de lo que pretendía conseguir estilísticamente de las obras de su creación y hacía lo posible por conseguir de los compositores que reclutaba para la creación de su música los cambios pertinentes para ello. En realidad, el principal factor de la desatención de la soberana hacia la ópera italiana en general durante estos años, y al trabajo de Cimarosa en particular, fue su idea de creación de la nueva ópera rusa. Frente a esta idea, la llegada de Cimarosa como representante de la tradición operística italiana resultó discordante. La repulsa de Catalina hacia todo lo que hacía en la corte el maestro italiano la ejemplifica el caso de la fallida colaboración de Cimarosa en la puesta en escena de *El primer reinado de Oleg*, proyecto musical-teatral central de la monarca en los años 80. El compositor no pudo amoldarse a la búsqueda de unidad entre la música y la acción escénica que buscaba su autora, lo que sí consiguieron otros compatriotas suyos con un notable éxito. Este episodio quedó reflejado en las *Memorias* del secretario personal de Catalina, A. Jrapovitskiy: “Por orden de su Majestad Imperial, se encarga componer varios coros para la obra *El primer reinado de Oleg* al maestro de capilla Cimarosa, y para su mejor comprensión su texto será traducido al idioma italiano. También se le entrega para la mejor

⁴² РОГОЗHEV, P. V.: АДИТ [Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales]. Secc. II. San Petersburgo, Edición de la Dirección de los Teatros Imperiales, 1892, p. 339.

comprensión de su labor el coro compuesto por Sarti”⁴³. Pero tras un mes y medio, los coros entregados por Cimarosa enojaron a la soberana rusa por su clara discordancia estilística con los ejemplos entregados, que Catalina sentenció con un “no valen nada”, y por consecuencia “se debe enviar el texto al Conde [Potemkin] para que Sarti componga la música”⁴⁴. De esta forma y a diferencia de Sarti, Cimarosa no estaba predestinado a entrar en el círculo íntimo de artistas que colaboraron con la soberana rusa. La única ópera del italiano que pudo salvarse del olvido en su etapa rusa y a la que acompañó el éxito durante su estreno en San Petersburgo fue *Cleopatra*, opera seria en 2 actos sobre libreto de Ferdinando Moretti, estrenada en 1789, que pervivió en los escenarios rusos hasta 1804, representada en su versión rusificada en el teatro del conde Sheremetiev⁴⁵.

Según la versión oficial, Cimarosa abandonó la capital rusa en 1791 a causa de sus problemas para tolerar el severo clima petersburgués. Teniendo en cuenta sus desavenencias creativas con Catalina II, su escasa ocupación en los encargos oficiales y la falta de reconocimiento a su destreza compositiva, se hace evidente que los problemas de salud por el clima no fueron más que una excusa para abandonar el país norteno y marcharse a Viena, donde ocupó el cargo de compositor de la corte, poco tiempo antes abandonado por Salieri y al que infructuosamente aspiraba Mozart, y ya en 1792 estrenó con un rotundo éxito *Il matrimonio segreto*, considerada a día de hoy la mejor ópera del maestro italiano y una de las mejores óperas cómicas del periodo.

En este complejo contexto se encuadra la llegada de Martín y Soler, invitado para ocupar un cargo ya ocupado por otro insigne maestro italiano con un contrato en vigor. Como hemos señalado, este solapamiento tan sólo puede explicarse con el disgusto de la emperatriz con el recién contratado maestro italiano por su incapacidad

⁴³ АРАПОВ, Piotr y РОППОЛТ, August: *Драматический Альбом [Dramaticheskij Albom , Album Dramatúrgico]*. Moscú, 1850, p. 94. Referencia del 24 de Julio de 1789.

⁴⁴ ЯРАОВИТСКИЙ, А.: *Памятные Записки [Pamiatnie zapiski, Memorias]*. Moscú, Universitetskaya Tipografiya, 1862, p. 205. Nota del 5 de septiembre de 1790.

⁴⁵ SCHERBAKOVA, M.: *Бортнянский и его врем. Итальянцы в Санкт-Петербурге XVIII века [Bortnianskiy i ego vreme. Ital'iantsi v Sankt-Petersburge XVIII veka, Bortniansky y su tiempo. Los italianos en San Petersburgo durante el siglo XVIII]*. Moscú, Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Tchaikovsky, 2003, pp. 97-110. El año anterior, 1788, también compuso la ópera *La vergine del sole*, aunque su recepción por parte del público no es recogida en la bibliografía conservada.

de amoldarse a sus imposiciones estilísticas y creativas. No queriendo rescindir su contrato y quedar en evidencia a los ojos de Europa, decidió contratar a otro astro de la ópera italiana al que encomendó las labores de maestro de capilla, pero sin la firma de un contrato hasta octubre de 1790. La llegada del español a San Petersburgo fue precedida por el enorme éxito de sus óperas vienesas compuestas sobre libretos de Lorenzo Da Ponte, *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*, que conquistaron al público europeo, desbancando incluso *Le nozze de Figaro* y *Don Giovanni* de Mozart⁴⁶.



Imagen: A. Catalani, A. Morichelli, L. Todi y V. Martín y Soler. Detalle de grabado al buril de L. Scott a partir de dibujo de P. Bettilini, Italia-Inglaterra, fin s. XVIII
(Gabinete de estampas del Museo del Teatro de Viena)

Como ya era una costumbre para Catalina II, viendo que se trataba del compositor más aclamado del momento y favorito de José II de Viena, no dudó en invitar a *Martini Lo Spagnuolo*, a su corte, perpetuando la costumbre ya arraigada de colocar en calidad de maestro de capilla de la corte a un afamado compositor de la escuela italiana, famoso por sus óperas *buffas*. No sabemos qué le fue ofrecido como aliciente

⁴⁶ Como señala el mismo Leonardo J. WAISMAN en su monografía: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*, Colección Música Hispana, ICCMU, Madrid, 2007.

para viajar a Rusia, pero al llegar allí se encontró en una situación ambigua: por un lado, el cargo que venía a desempeñar estaba ocupado por Cimarosa, y por otro, nada más pisar suelo ruso comenzó a recibir encargos compositivos de Catalina para sus obras escénicas, honor para el que no estaba capacitado cualquier compositor. El primero de dichos encargos fue *Gorebogatir' Kosometovich*, ópera cómica de 5 breves actos, creación de la propia Catalina II en colaboración con su secretario personal A. Jrapovitskiy, estrenada en el teatro Hermitage ya en enero de 1789, lo que evidencia la pronta ocupación del valenciano en la corte. La emperatriz quedó complacida con el trabajo realizado, y el 1 de octubre de 1790 Martín y Soler firma un contrato formal –incluido en la monografía del ICCMU– como sucesor de Cimarosa, consiguiendo oficialmente el puesto de maestro de capilla de la corte. El valenciano continúa escribiendo música para textos rusos, caso de *Pesnolubie [Melomanía]* (1790) y *Fedul s det'mi [Fedul con sus hijos]* (1791), como iremos viendo, a la par que realiza arreglos y adaptaciones de sus dos grandes éxitos operísticos vieneses que fueron traducidos y adaptados al idioma y la manera rusas⁴⁷, con unos resultados sorprendentemente buenos: tanto la *Cosa rara* como *L'arbore di Diana* rusificadas tuvieron una vida escénica más larga y fructífera en los escenarios rusos que en el resto de Europa. En relación con esto, resultan muy interesante la carta que Martín y Soler dirigió en 1789 desde San Petersburgo a la compañía Artaria de Viena, comentada por L. Waisman en su artículo “Vicente Martín, los géneros y la imitación”⁴⁸, en la que hace referencia a una cuarta ópera rusa, siendo ésta un proyecto que no salió adelante y del que no poseemos otras referencias.

En 1792 colabora con su antiguo compañero napolitano y ahora también suegro, Charles Le Picq en los ballets *Didon Abandonée*, *L'oracle* y *Amour et Psyché*. Tras el éxito obtenido por éstos, en septiembre de 1794 Martín y Soler renuncia a su cargo, firmando un recibo el día 28 de ese mes, en el que afirma haber cobrado todo lo que le corresponde⁴⁹, y abandona Rusia, instalándose en Londres. En esta decisión debió de

⁴⁷ Tratamos esta cuestión en el capítulo dedicado a las óperas rusificadas de Martín y Soler.

⁴⁸ WAISMAN, L. J.: “«Bisogna dadttarsi al gusto del paeste». Vicente Martín, los géneros y la imitación”. *Libro-Homenaje al Profesor Emilio Casares Rodicio*. Madrid, ICCMU, en prensa. Agradecemos al profesor Waisman que nos haya hecho llegar este texto para su consulta, antes de que haya visto la luz la publicación en la que figura.

⁴⁹ MOOSER, R. A.: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. Ginebra, Mont Blanc, 1948-51, Vol. II, p. 458.

influir la ausencia de nuevos encargos compositivos de la emperatriz, por lo que cabe suponer que debió caer en desgracia, probablemente por alguna intriga cortesana. Según todos los datos, el carácter de Martín y Soler no era amigo de las maquinaciones tan habituales en los ambientes cortesanos de la época, no sabiendo sortearlas con habilidad, como hacía Sarti. De ahí que prefiriese abandonar San Petersburgo y marcharse con Lorenzo Da Ponte a Londres. “Por qué Vicente se fue de Londres y retornó a San Petersburgo, no lo sabemos”, según afirma Waisman⁵⁰, pero en 1795 el compositor valenciano regresa a Rusia, donde se constituye en otoño una nueva compañía italiana⁵¹.

⁵⁰ WAISMAN, L.: *Vicente Martín y Soler...*, p. 115.

⁵¹ Véase el epígrafe correspondiente al contexto histórico-cultural de la segunda estancia de Martín y Soler en Rusia.

CAPÍTULO 3

ÓPERAS RUSAS DE VICENTE

MARTÍN Y SOLER,

GOREBOGATIR' KOSOMETOVICH (1789),

PESNOLUBIE (1790) Y

FEDUL S DET'MI (1791)

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни...
(А. Пушкин, «Моцарт и Сальери»)¹

Tras sus estancias en diversas cortes de Italia (1777-1785) y la corte de María Teresa y su hijo José II en Viena (1785-1788), Martín y Soler partió hacia San Petersburgo por invitación de la emperatriz Catalina II, cuyo objetivo era reunir a las figuras más significativas del campo de las artes en general y la música en particular en su corte, con el fin de sentar las bases de una música occidentalizada, moderna y valorada por las demás capitales culturales europeas, convirtiendo San Petersburgo, capital de su imperio, en una referencia cultural y política a nivel internacional. Así, Martín y Soler fue a engrosar las filas de una amplia sucesión de compositores de renombre invitados por la zarina a su corte, entre los que cabe destacar a Baltasar Galuppi (1706-1785), Tomaso Traetta (1727-1779), Giovanni Paisiello (1740-1816), Giuseppe Sarti (1729-1802), Domenico Cimarosa (1749-1801) y el propio Vicente Martín y Soler (1754-1806). La importancia de esta política de Catalina en los diversos ámbitos creativos de la Rusia de la segunda mitad del siglo XVIII está siendo puesta en valor, ya que la emperatriz actuó como verdadera catalizadora e impulsora de la cultura Rusia, especialmente de la música², con una significativa contribución al asentamiento de las bases para la construcción del nacionalismo ruso decimonónico.

A lo largo de la primera estancia en la corte rusa del valenciano Vicente Martín y Soler, y concretamente entre 1789 y 1791, la producción operística de este compositor se vio incrementada gracias a la aparición en la escena teatral de tres nuevas óperas cómicas compuestas sobre libretos en idioma ruso. Para su creación, el español tuvo la oportunidad de trabajar en colaboración con personalidades destacadas del mundo literario y musical ruso, comenzando por la propia emperatriz Catalina la Grande, honor del que podrían vanagloriarse tan sólo unos pocos compositores europeos de

¹ Si alguna vez todos sintieran así la fuerza / de la Armonía! Pero no: entonces no podría / existir el mundo; nadie se preocuparía / de las necesidades de la vida vil... Alexander Pushkin, Mozart y Salieri.

² SEAMAN, Gerald: "Catherine the Great and Musical Enlightenment". *New Zealand Slavonic Journal Across two Hemispheres: Festschrift in honour to Arnold McMillin*, 2003, p. 135.

este período.

Lamentablemente, estas óperas rusas apenas se recuerdan a día de hoy y tan sólo han sido estudiadas por especialistas rusos, quedando al margen de las investigaciones musicológicas de la Europa occidental. Las publicaciones occidentales relativas a esta cuestión son escasas, evidenciando el desconocimiento existente sobre esta materia, primera colaboración entre Rusia y España en el ámbito musical y operístico. Tan sólo la monografía de Leonardo Waisman ya citada aporta información científica basándose en los trabajos publicados por Irina Kriazheva³, a los que hay que sumar los textos de esta autora, Larisa Kostyujina y María Sherbakova en las actas del congreso internacional dedicado a Martín y Soler editadas por Dorothea Link y el propio Waisman⁴. Junto a ellos cabe citar también la obra de Giuseppe De Matteis⁵, que aporta algunos detalles de interés. Las investigaciones de la Europa occidental se

³ КРИАЗНЕВА, Irina: “Капельмейстер Екатерины II, *Lo Spagnuolo* Висенте Мартин-и-Солер в Петербурге” [*Kapelmeyster Ekaterini II, Lo Spagnuolo Vicente Martín-y-Soler v Peterburge*, El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler en San Petersburgo]. *Starinnaya Muzika*, nº 1, 1998; *Испанские музыкальные материалы. Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России* [*Ispanskie muzikalnie materiali. Russkie muzikalnie arjivi za rubezhom. Zarubezhnie muzikalniearjivi v Rossii*, Materiales musicales españoles en los archivos rusos. Archivos musicales rusos en el extranjero. Archivos musicales extranjeros en Rusia]. Materiales de conferencia internacional. Trabajo de investigación del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Chaikovsky. Biblioteca científica-musical S. I. Taneev. Moscú, 2000; *Музыка в Испании и Южной Америке: Исторический очерк* [*Muzika v Ispanii i Yuzhnoy Amerike: Istoricheskiy Oчерk*, La música de España y Latinoamérica: demarcación histórica]. Trabajo de investigación de tesis doctoral. Moscú, 2007; “El teatro musical en Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII: Nuevos materiales sobre la vida y producción de V. Martín y Soler en San Petersburgo”. *Relaciones musicales entre España y Rusia*, ed. P. Gutiérrez Dorado, C. Marcos Patiño y A. Álvarez Cañibano. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999; “Músicos españoles en Rusia: Vicente Martín y Soler en la corte de Catalina II (en base a los materiales de archivos rusos)”, *Anuario Musical*, 49 (1994).

⁴ Nos referimos a los artículos de КРИАЗНЕВА, “Los ballets de Martín y Soler en la escena teatral rusa. Descripción de las fuentes”, pp. 428-335; КОСТЮЖИНА, “La carrera de Martín y Soler en Rusia durante el reinado de Catalina la Grande”, pp.436-442; y ШЕРБАКОВА, “Martín y Soler en San Petersburgo, 1788-91”, pp. 443-441, en *Los siete mundos de Martín y Soler*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2010.

⁵ DE MATTEIS, G. y MARATA, G.: *Vicente Martín y Soler*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001.

encuentran limitadas por la imposibilidad de consultar algunos de los archivos rusos donde se encuentran los manuscritos de estas óperas, el desconocimiento del idioma en algunos casos, y la ausencia de una revisión profunda de las fuentes, tanto primarias como secundarias, que nos permitiría profundizar en el conocimiento de estas tres singulares obras del teatro musical.

3.1. MARTÍN Y SOLER EN RUSIA

Vicente Martín y Soler llegó a la corte de Catalina II en San Petersburgo en verano de 1788 por invitación de la propia emperatriz, como señalan la mayoría de las fuentes, dado el deseo de esta soberana de reunir en su corte a las figuras más destacadas de la élite cultural europea, con el fin de convertir San Petersburgo en una capital cultural que pudiera rivalizar con las más destacadas cortes europeas coetáneas. El objetivo de la emperatriz era que su corte asombrara a todo aquel que la visitara por su belleza, lujo y cultura. En el plano musical, esto se tradujo en la invitación de los compositores europeos de mayor éxito, tales como Baltasar Galuppi, Tomaso Traetta, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarossa y Giuseppe Sarti, a cambio de unos salarios difícilmente rechazables por sus elevadas cuantías. Vicente Martín y Soler encajaba a la perfección en el prototipo de compositor convocado por Catalina a su corte, precedido de los rotundos éxitos obtenidos en Viena por sus óperas *Cosa rara* (1786) y *L'arbore di Diana* (1787).

A su llegada a San Petersburgo, el valenciano se encontró ante un panorama más complejo de lo que probablemente esperaba: desde 1787, el compositor oficial contratado por la corte imperial era Domenico Cimarosa, el cual, a pesar de no congeniar con la emperatriz, tenía un contrato en vigor con la Dirección de los Teatros Imperiales, motivo por el cual el valenciano se vio relegado a un segundo plano desde el punto de vista oficial hasta 1790. Pero este hecho no significó una menor producción musical o un menor número de encargos de la emperatriz y su entorno, ya que nada más arribar a San Petersburgo, se le encomendó el cometido de poner música a una ópera cómica con libreto de la propia zarina, *Gorebogatir' Kosometovich* [El Caballero de Pena sin puntería], estrenada a comienzos de 1789. El

resultado de su labor musical debió de gustar en la corte, ya que en 1790 se estrenó una nueva ópera con su música, esta vez sobre un libreto del secretario personal de Catalina, Alexander Jrapovitskiy⁶, titulada *Pesnolubie* [Melomanía]. Seguidamente, Martín y Soler tuvo una nueva oportunidad de componer música para otro libreto de la emperatriz, esta vez en colaboración con el compositor ruso Ivan Pashkevich, con quien compartió la autoría de la ópera cómica *Fedul s det'mi* [Fedul con sus hijos], estrenada en 1791. Tras estos tres títulos, y a pesar de que los sucesivos años hasta su muerte los pasó en San Petersburgo, a excepción de un corto período en Londres entre 1794 y 1795, Martín y Soler no volvió a componer más óperas rusas, según venía reflejando la bibliografía conocida y las partituras recuperadas hasta el momento.

3.2. CATALINA II Y EL DESARROLLO DE LA ÓPERA RUSA

Las tres óperas sobre textos rusos compuestas por Martín y Soler pertenecen al género de la ópera cómica rusa, cuyo mayor esplendor se vivió precisamente durante el reinado de la emperatriz Catalina II (1762-1796), a la que Voltaire denominó “La Minerva del Norte” por la análoga preocupación de esta soberana por las artes y los oficios. El nacimiento de este género musical tuvo lugar bajo la influencia de la literatura rusa, asentándose como un género literario independiente⁷ y atrayendo la atención de muchos dramaturgos destacados de la época, a los que se unió la propia emperatriz, cuyo interés literario en el teatro musical quedó claramente reflejado en la creación de cinco óperas cómicas⁸: *Novgorodskiy bogatir' Boeslavich* (1786), *Fevay* (1787), *Jrabriy i smeliy vitaz Arjideich* (1787), *Gorebogatir' Kosometovich* (1789) y

⁶ Cabe señalar que fue A. Jrapovitskiy el verdadero autor de los libretos, siendo Catalina tan sólo su impulsora, proponiendo las directrices generales del argumento, seleccionando y corrigiendo los textos en verso que iba creando su secretario y dando el visto bueno a las pruebas en escena de sus óperas.

⁷ Eso explicaría la relación de subordinación del compositor frente al libretista, considerado como auténtico autor de la ópera, ya que elegía el argumento, desarrollaba el plan dramático, determinaba las características de los personajes y también las peculiaridades del material musical.

⁸ Según la autora Inna NARODISTKAYA, el desarrollo de las óperas históricas [opera-skazkas] que escribió Catalina II fue paralelo a su carrera político-militar. *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2011, p. 85.

Fedul s det'mi (1791), junto a las que cabe destacar la obra *Pervoe upravlenie Olega* (1790)⁹. La música de estas óperas corrió a cargo de diferentes compositores al servicio de la corte, entre los que se encuentran tanto creadores rusos como extranjeros: Vasiliy Pashkevich (1742-1797) y Evstigney Fomin (1761-1800), el checo Ernest Wanzura (1750-1802), el español Vicente Martín y Soler, y los italianos Giuseppe Sarti (1729-1802) y Carlo Canobbio (1741-1822).

Durante el Despotismo Ilustrado, numerosos soberanos europeos desarrollaron con intensidad el arte musical en sus cortes, llegando incluso a participar personalmente en este proceso, ya sea como autores o intérpretes. En este contexto, la actividad escénico-musical de Catalina se convirtió en una parte inherente de su proyecto ilustrado, cuyo objetivo era tanto el afianzamiento del Imperio Ruso dentro del espacio político europeo como el adoctrinamiento moral de sus súbditos. La actividad literaria de Catalina II abarcó casi un cuarto de siglo y fue extraordinariamente abundante y diversa, superando incluso a Federico II de Prusia, con el que competía literariamente. Sus obras escénico-musicales conforman un *corpus* de carácter único, debido al estatus social de su autora que condicionó su posición en el desarrollo histórico-musical del último tercio del siglo XVIII¹⁰. Sus óperas reflejaban los ideales ilustrados y los principios monárquicos de la emperatriz, pero junto a eso se hacían eco de los acontecimientos políticos y sociales. Por otra parte, su producción lírico-teatral revela aspectos fundamentales de la cultura musical rusa de finales del siglo XVIII, entre los que cabe destacar la subordinación del compositor frente al libretista y el trabajo conjunto de los artistas rusos y extranjeros, que a su vez implica una peculiar combinación de las diferentes tradiciones musicales en una sola obra.

Se considera que las óperas de Catalina pertenecen a un género específico, alejado de las óperas cómicas rusas que se iban creando en este período por compositores nacionales basados en textos de reconocidos literatos rusos, de temática cotidiana y costumbrista, reflejo de una realidad popular supeditada a la voluntad de los poderosos y condicionada por la burocratización del estado ruso. Durante el último

⁹ *El caballero de Novgorod Boeslavich, Fevey, El valiente y bravo caballero Arjideich, El Caballero de Pena sin puntería, Fedul con sus hijos y El primer reinado de Oleg* [traducción del ruso de la autora].

¹⁰ Véase: DONNEL'S O'MALLEY, Lurana: *The Dramatic Works of Catherine the Great. Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*. Ashgate. Studies in Theater, Music and Dance, 2006.

tercio del siglo XVIII en los escenarios rusos se fue desarrollando y asentando el género de la ópera *buffa* “democrática”, de tendencia progresista y humanista, que tomó como base sus análogos europeos, franceses e italianos, para dar lugar a obras nacionales, cuyos argumentos tomaron un cariz muy distinto de las pastorales idealizadas de la ópera nobiliaria: denunciaban los abusos y los vicios de los poderosos, exaltando a su vez a los integrantes de los estratos sociales más bajos, tomando como protagonistas a representantes de los oficios urbanos y el campesinado rural. Este tipo de óperas tuvieron un gran éxito entre el creciente público ruso gracias a su colorido cotidiano, a la protesta contra la crueldad de la servidumbre y la introducción en escena de los ritos y tradiciones populares. Este género fue producto de literatos y compositores estrictamente nacionales, aunque algunos de ellos ejercieron una gran influencia en los foráneos llegados a la capital rusa. Es interesante destacar que el desarrollo de este tipo de ópera coincide con la aparición de la burguesía y un nuevo público implicado en la cultura y las artes, campo antaño reservado exclusivamente a las clases nobiliarias. Este nuevo auditorio fue el principal consumidor de estos espectáculos escénicos, que reflejaban tanto sus usos y costumbres como los problemas cotidianos a los que se veían en la necesidad de hacer frente dentro de la compleja y desigual realidad social rusa del momento.

3.2.1. LA EMPERATRIZ COMO AUTORA DE TEXTOS TEATRALES

La emperatriz escribió a lo largo de toda su vida obras de diversos géneros y funciones. En un texto dirigido a su confidente Friedrich Melchior Grimm, afirmaba:

Considero mis escritos como meras bagatelas. Me place experimentar diversos géneros pero considero que todo lo que he escrito es mediocre, y que no merece más importancia que la de proporcionar distracción a otros¹¹.

En la actualidad, autores como Narodiskaya o Donnell O'Malley trabajan y

¹¹ Citado por: KARLINSKY, Simon: *Russian Drama From its Beginnings to the Age of Pushkin*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 90.

analizan la obra literaria de Catalina II, publicando sus obras y valorando su producción en el contexto de su época. La emperatriz empleaba el teatro para aumentar la reputación de Rusia como el estado europeo civilizado que ella reclamaba ser en su *Gran Instrucción [Nakaz]* de 1767, y sus obras dramáticas enfatizaban deliberadamente aspectos únicos del mundo ruso. Según afirma Donnals O'Malley, la emperatriz

tomó el teatro en serio, como medio público de ilustración y educación. Sus dramas contienen mensajes políticos, convirtiéndose en vehículos de ideas sobre filosofía, cuestiones militares y sociales. Con frecuencia eligió géneros ligeros: comedia, ópera cómica y fábulas, confiando en el proverbio clásico que defiende la enseñanza moral a través de la risa¹².

Sus primeras comedias de la década de los setenta siguen modelos literarios franceses, con la rusificación de los nombres y las costumbres, mientras que las últimas, tales como la trilogía antimasónica –en 1785, *Komediya Obmanshchik [El impostor]*, y *Komediya Obol'shchennyi [El engañado]*, y en 1786, *Komediya Shaman sibirskiy [El Chamán de Siberia]*– se abren ya hacia temas no tratados en las fuentes francesas. Y sus dramas históricos intentan adaptar un estilo *shakespereano* para poner en escena la crónica histórica del Imperio Ruso. Estos experimentos y sus óperas de inspiración popular revelan una escritora atrevida, que reúne elementos de historia, leyenda, canciones populares y elevada poesía, con el fin de demostrar la legitimidad de Rusia a la vez que glorificar su cultura.

3.2.2. EL SISTEMA DE ESCRITURA: LA LABOR EN LA SOMBRA DE JRAPOVITSKIY

Aunque las óperas cómicas de la emperatriz se representaron en los escenarios del Teatro Hermitage y otros teatros, se sabe que Catalina II no conocía en profundidad la dramaturgia operística ni la composición musical, hecho reflejado en las *Memorias* de su secretario personal durante este período, A. Jrapovitskiy, quien relata su intento

¹² O'MALLEY: *The Dramatic Works of Catherine the Great...*, pp. 203-204.

de explicarle a la zarina las normas musicales del dúo en ópera, ante lo que ésta responde “¡Me importa un rábano!”¹³. Así pues, era en realidad el mismo Jrapovitskiy¹⁴, conocedor de la música y las normas literarias, el autor de los textos en verso de las óperas de Catalina, siguiendo las directrices que la emperatriz le iba marcando, y se sabe que fue él mismo el encargado de realizar también las labores de corrección, redacción y supervisión de su puesta en escena. Este proceso fue descrito de forma muy ilustrativa por B. Volman, que esboza en su obra el proceso de creación de las óperas de la emperatriz:

el libreto era compuesto por la emperatriz; en él se introducían correcciones por personas a las que ella consideraba competentes en cuestiones artísticas, entre ellas G. Potemkin¹⁵; el libreto se pasaba a limpio, recibía la aprobación de la emperatriz y se encargaba a alguno de los compositores de la corte la composición de su música, siendo obligados a seguir estrictamente el texto del libreto a la hora de componer. La valoración de la calidad de la música normalmente se atribuía al conde A. Dmitriev-Mamonov¹⁶ o algún otro instruido. En caso de recibir una valoración positiva, la ópera se imprimía, siendo entregado uno de los ejemplares a la emperatriz¹⁷.

¹³ JRAPOSITSKIY, A.: *Памятные Записки [Pamiatnie zapiski, Memorias,]*, edición completa de Moscú, Universitetskaya Tipografiya, 1862. Nota del 7 diciembre, 1790.

¹⁴ Alexander, Jrapovitskiy (1749-1801), era senador, y desde 1787 fue secretario y consejero personal de la emperatriz Catalina II, además de colaborador de sus proyectos literarios. Junto a Soymonov fue nombrado en 1789 inspector de los Teatros Imperiales, tras lo que pasó a formar parte de su Dirección hasta 1791, cuando ambos fueron destituidos de este cargo por las quejas de la cantante Uranova. Entre su actividad literaria cabe destacar sus *Memorias*, diversas publicaciones en revistas, traducciones y también la tragedia *Idamant* y la ópera cómica *Pesnolubie*.

¹⁵ Grigoriy Potemkin (1739-1791) fue un mariscal y comandante de campo favorito de la emperatriz Catalina II.

¹⁶ Alexander Dmitriev-Mamonov (1758-1803) era miembro de una importante familia aristocrática, llegando a ser otro de los favoritos de la emperatriz, posición desde la cual tomó parte en numerosos asuntos de la corte y el Estado.

¹⁷ VOLMAN, Boris: *Русские печатные ноты XVIII века [Russkie pechatnie noti XVIII veka, Partituras rusas impresas del siglo XVIII]*, Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1957, capítulo 5.

Catalina ideaba la historia, decidía la estructura del texto y la inclusión de los números musicales, determinando dónde debía figurar un coro, un aria o una danza, y escribía los hablados, pero el texto de los números musicales correspondía en este periodo a Jrapovitskiy¹⁸. Así pues, vemos que aunque la participación de Catalina en la creación de estas óperas fuera limitada, ella era su inspiradora ideológica y la máxima responsable de su resultado.

Donnel's O'Malley afirma que Catalina formula en sus tres primeras óperas cómicas lo que la autora ha dado en definir como “anti-memorias”, ya que describen un mundo de fantasía, con parejas felices, hijos devotos, enemigos dóciles y un monarca de autoridad absoluta, quizá los anhelos que ella perseguía en la vida¹⁹; hay amor entre esposos y esposas y entre madres e hijos; hay mutuo respeto y siempre todo acaba felizmente, “aumenta la sabiduría, se celebran los matrimonios y se restaura el orden”²⁰. Sus verdaderas *Memoirs*, escritas en torno a 1844, fueron publicadas en Londres, en 1859, y sólo describen un breve lapso vital –su infancia en Alemania, su llegada a San Petersburgo y sus años iniciales como esposa del Gran Duque Pedro–, pero, a partir del secuestro y posterior asesinato de su esposo y su ascenso al trono en 1762, la zarina había vivido en realidad en un verdadero nido de víboras, rodeada de intrigas e inestabilidad. Además, esta autora y Giovanna Moracci, defienden que la emperatriz escribió estos textos operísticos pensando en la educación de sus nietos, por quienes sentía verdadera devoción, sintiéndose responsable de su formación y empleando el teatro como era habitual en el resto de la Europa del XVIII²¹.

La musicóloga rusa Y. Semenova señala que “la atención investigadora se centró tan solo en las obras de los compositores rusos, ignorando casi por completo las de los

¹⁸ NARODITSKAY, Inna: *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2011, p. 85

¹⁹ DONNEL'S O'MALLEY, Lurana: *The Dramatic Works of Catherine the Great. Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*. Ashgate. Studies in Theater, Music and Dance, 2006, p. 170.

²⁰ *Ibidem*, p. 188.

²¹ DONNEL'S O'MALLEY, Lurana: *The Dramatic Works of Catherine the Great...*; y MORACCI, Giovanna. “Scritti imperiali. I libretti d'opera di Caterina II”, *Prometeo*, X, 1992, 39, 1992, pp. 70-81.

extranjeros”²², situación que han intentado subsanar los estudios de la anteriormente señalada I. Kriazheva y a los que pretendemos añadir algunas aportaciones, producto de nuestras recientes investigaciones.

3.3. GOREBOGATIR’ KOSOMETOVICH (1789)

La aparición a inicios de 1789 de la ópera cómica *Gorebogatir’ Kosometovich*²³ [El Caballero de Pena Sin Puntería] sobre un libreto de Catalina II, con música del recién llegado Vicente Martín y Soler fue reflejo de uno de los acontecimientos políticos de la vida estatal rusa: la Guerra con Suecia, que tuvo lugar entre ambas potencias entre 1788 y 1790. En realidad, no fue sólo una lucha entre dos estados, sino un choque entre dos monarcas, Catalina II de Rusia y Gustavo III de Suecia, que eran primos carnales. Este enfrentamiento bélico trascendió el campo de batalla, extendiéndose a los pasillos diplomáticos y también al ámbito cultural, literario y musical, convirtiendo la ópera en un arma de lucha propagandística por parte de ambos monarcas, aunque con forma y objetivos diferentes.

Por otra parte, esta ópera ejemplifica el desarrollo en la corte de Catalina II de un nuevo género musical-teatral: la ópera cómica nobiliaria rusa, siendo el reinado de la emperatriz el momento en el que este género lírico alcanzó su mayor esplendor, promovido por la literatura rusa y los esfuerzos de la soberana por dar un impulso cultural a su capital, San Petersburgo, equiparándola a las grandes capitales europeas a las que trataba de emular²⁴. En este contexto cabe encuadrar la llegada a San

²² SEMIONOVA, Y.: Музыкально театральный панфлет Екатерины II: комическая опера Горе-Богатырь Косометович [Muzikalno teatralniy panflet Ekaterini II: komicheskaya opera Gore-Bogatir’ Kosometovich, El panfleto musical-teatral de Catalina II: la ópera cómica *Gorebogatir’ Kosometovich*], *Muzikovedenie*, n°6, 2010, p. 22.

²³ Aunque el título ruso de la ópera aparece en las diversas fuentes y bibliografía con diversas grafías – *Gore-bogatir’*, *Gore-Bogatir’*, *Gore Bogatir’*..., nosotros optaremos por normalizarlo, empleándolo siempre con la misma forma. Es un título de compleja traducción, dado que encierra un juego de palabras en el ruso original.

²⁴ Véase KARLINSKY, Simon: “Russian Comic Opera in the Age of Catherine the Great”. *19th-Century Music*, VII/3 (3 April 1984), pp. 318-325.

Petersburgo del compositor valenciano Vicente Martín y Soler, invitado a la capital del norte tras sus éxitos en Viena con las óperas *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*, de forma semejante a la anterior presencia de otros compositores de renombre de la escuela italiana en la corte de Catalina, como Baltasar Galuppi, Tomaso Traetta, Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti y Domenico Cimarosa, este último coincidiendo en fechas con el propio valenciano, atraídos todos ellos por medio de contratos muy bien remunerados. Como se ha señalado, esta inquietud por elevar el nivel cultural de San Petersburgo, y por extensión del Imperio Ruso, se debía a la competencia con las principales capitales europeas, por lo que la emperatriz pretendía que su corte asombrara por su belleza y lujo, a los que debía contribuir de forma destacada el desarrollo del teatro musical.

En este entorno germinó la ópera cómica rusa, partiendo, por un lado, del ejemplo de la ópera *buffa* italiana y la *opéra comique* francesa –*Comédie mêlée d'ariettes*–, importadas a San Petersburgo desde mediados del siglo XVIII para la modernización de los gustos de su público, y por otro, del asentamiento en el último tercio del siglo XVIII de la ópera cómica rusa como género literario independiente. Se trataba de un género literario, más que musical que, como afirma Karlinsky:

consistía en un texto teatral breve –uno o dos actos– que incluía canciones, conjuntos y en ciertas ocasiones, coros. Los intérpretes eran actores con alguna habilidad para cantar más que cantantes profesionales. La música para estas producciones era compuesta a veces por compositores rusos o por compositores extranjeros, residentes en Rusia. Tanto en un caso como en otro, la partitura musical podía incluir música no original, que los intérpretes adoptaban de una melodía popular del momento²⁵.

En este género, la máxima autoría recaía en el autor del texto literario, que elegía el argumento, desarrollaba el plan dramático, las características de los personajes, y también determinaba las peculiaridades del material musical, con lo que la labor del compositor quedaba subordinada a los requerimientos de éste. Junto a esta peculiaridad, cabe destacar la participación directa de la soberana rusa en la ópera

²⁵ KARLINSKY: “Russian Comic Opera in the Age of Catherine the Great”. *19th-Century Music*, VII/3 (3 April 1984), p. 318.

cómica como autora de cinco de estas óperas ya citadas²⁶ y una representación histórica²⁷, involucrando en la creación de su música a compositores tanto nacionales como extranjeros que se encontraban al servicio de la corte en este período, entre los que cabría destacar a los rusos Pashkevich, Fomin y Wanzura, los italianos Sarti y Canobbio, y el español Martín y Soler. Este último fue el autor en solitario de la música de la ópera que nos ocupa, cuyo proceso creativo fue plasmado con abundantes detalles por el secretario personal de Catalina II y su ayudante en las labores de creación literaria, Alexander Jrapovitskiy.

3.3.1. EL CONTEXTO POLÍTICO Y LA COMPOSICIÓN

El estudio de *Gorebogatir' Kosometovich* debe comenzar por analizar la situación política del momento y la relación personal entre los monarcas de Rusia y Suecia que determinó el surgimiento y el contenido de la obra. Gustavo III (1746-1792), hijo del tío de Catalina “la Grande”, Adolphus Frederick, reinó en Suecia desde 1771 a 1792. Al igual que la emperatriz de Rusia, Gustavo sentía pasión por el teatro, habiendo actuado en papeles importantes en teatros cortesanos suecos, y al igual que Catalina, escribía obras dramáticas y libretos de ópera²⁸.

El conflicto entre Catalina y Gustavo surgió desde los inicios de su relación, marcada por la desconfianza y la incomprensión. Desde su primer encuentro en 1777, Catalina se formó una pobre opinión sobre su primo, cuya debilidad de carácter unida a sus aires de grandeza le llevaban lejos del ideal masculino de la emperatriz. El desprecio que sentía por él fue en aumento tras su segundo encuentro en Fredrikshamn (Finlandia) en 1783, al presentarse Gustavo con un brazo en cabestrillo, lesión provocada por una accidental caída de su caballo en medio de un desfile en el que pasaba revista a sus tropas; este encuentro tuvo lugar en el contexto de las negociaciones del rey sueco para conseguir la neutralidad de Rusia ante la invasión que éste estaba planeando sobre Dinamarca, con el fin de extender su imperio por

²⁶ Fevey (1786), *Novgorodskiy bogatir' Boeslavich* (1786), *Jrabriy i smeliy vitaz' Arjideich* (1787), *Gorebogatir' Kosometovich* (1789) y *Fedul s det'mi* (1791).

²⁷ *Pervoe upravlenie Olega* (1790).

²⁸ DONNEL'S O'MALLEY, Lurana: “Catherine the Great's *Woeful Knight*: A Slanted Parody”. *Theatre History Studies*, 1 Jun 2001.

todo el archipiélago escandinavo, y su presencia en tan lamentable estado no alentó a la emperatriz a tomar partido por el rey sueco. La opinión de Catalina sobre este suceso quedó plasmada en una carta que ésta dirigió a su ministro Grigory Potemkin, en la que comentó de forma muy elocuente: “Alejandro Magno nunca se hubiese caído del caballo en un desfile militar”²⁹. En respuesta a los intentos de negociación de Gustavo, mandó despachar una nota sin firma, a modo de desprecio, en la que le comunicaba que jamás tomaba sus decisiones de política exterior sin consultarlas con sus ministros³⁰.



Catalina II de Rusia



Gustavo III de Suecia

Este fracaso no desalentó a Gustavo en sus planes expansionistas, y con el fin de preparar el ambiente adecuado para su campaña, comenzó los preparativos para una pomposa representación en el Teatro de la Ópera de Estocolmo de la ópera nacional *Gustavo Vasa* (1786), basada en un acontecimiento clave de la historia de Suecia, cuyo libreto fue ideado por él mismo, transcrito en verso por el poeta y secretario real John Henrik Kelgren, y puesto en música por el compositor alemán Johann Gotlib

²⁹ LÖNNROTH, Erik: *Den stora rollen*. Stockholm, 1986, p. 90.

³⁰ *Ibid*, p. 92.

Naumann (1741-1801)³¹. La glorificación del héroe nacional sueco Gustavo Vasa (1496-160) convertido en Gustavo I de Suecia tras dirigir la insurrección contra los daneses, que contaba con una gran popularidad entre el pueblo sueco, y el reflejo de los personajes daneses como bárbaros desalmados en esta ópera testimonian, sin lugar a dudas, la intención por parte del monarca de utilizar la ópera como instrumento de propaganda política que justificase a los ojos de su pueblo la posible invasión de Dinamarca. El estreno de la ópera *Gustavo Vasa* tuvo lugar el 19 de enero de 1786 en el Teatro de la Ópera de Estocolmo, y su éxito fue colosal. Incluso algunas arias de esta partitura fueron adoptadas por intérpretes populares, y en el siglo XIX un himno interpretado en la ópera por Gustavo y sus guerreros estuvo a punto de convertirse en el himno nacional sueco³².

El rey se involucró de forma activa en los preparativos de esta ópera, dando indicaciones en cuanto a la escenografía, el *attrezzo* y el reparto de papeles escénicos, llegando incluso a participar personalmente en la representación, circunstancia que revela tanto su ansia de alentar al pueblo sueco a apoderarse del territorio danés, como su amor apasionado por el teatro y la ópera. Dentro del sencillo argumento histórico que relata la liberación de los suecos del opresor yugo danés, liderada por el héroe nacional Gustavo Vasa, se inserta un dilema: el protagonista debe decidir si debe atacar Estocolmo y salvar a su país o socorrer a su madre, cautiva del enemigo. La inserción en el argumento de este dilema de carácter *corneilliano* por parte de Gustavo III obedece tanto al intento de reflejar el patriotismo del personaje protagonista, en el que él mismo trataba de reflejarse, como al gusto del monarca por las obras del dramaturgo francés Pierre Corneille, que desarrolló ampliamente este tipo de dilema en sus obras, en las que participaba personalmente en las representaciones *amateurs*³³.

Así pues, el objetivo principal de Gustavo III con esta ópera era despertar el

³¹ El libreto de esta ópera se encuentra en el Archivo del Teatro de la Ópera de Estocolmo.

³² JID, Sven: Опера и политика в Балтийском регионе XVIII века. Политический диалог Густава III Екатерины II на языке оперы [Opera i politika v Baltiyskom regione XVIII veka. Politicheskiy dialog Gistava III i Ekaterini II na yazike operi, La ópera y la política en la región báltica del siglo XVIII: Diálogo político entre Gustavo III y Catalina II en el idioma de la ópera]. San Petersburgo, Hermitage, 2007.

³³ *Ibid.*

sentimiento patriótico y anti danés de su pueblo y, junto con eso, idealizar su propia imagen mediante la equiparación con el histórico libertador de la opresión danesa, por el que sentía una profunda admiración. Waisman señala que “la figura del monarca sueco nunca había inspirado un gran respeto entre los monarcas europeos”³⁴, y ciertamente, sus contemporáneos no percibían en él auténtica madurez ni heroicidad, causando la impresión de ser más un experimentador osado que un hombre de estado cabal. Sus empresas políticas denotaban una fuerte afición al riesgo, poco apropiada para el diplomático guerrero-patriota por el que pretendía hacerse pasar. Estas cualidades de su carácter, junto a sus aires de grandeza y su gusto por las frases altisonantes, más propias del ámbito teatral al que era aficionado, le granjearon muchos enemigos, no sólo fuera de sus fronteras, sino también entre la propia nobleza sueca que finalmente terminaría por asesinarlo en 1792. Las circunstancias de su asesinato, en un baile en su propio teatro de ópera, fueron la base del libreto operístico *Gustave III* de Eugène Scribe, puesto en música en 1833 por Daniel Auber, y que sirvió también de inspiración para la ópera de Giuseppe Verdi *Un ballo in maschera* (1859), escrita sobre libreto de Antonio Somma, convirtiendo a Gustavo III en el monarca sueco con mayor presencia en el teatro lírico europeo.

No cabe duda de que las noticias sobre la ópera *Gustavo Vasa* y su contenido debieron llamar la atención de la corte y la emperatriz rusa, aunque desconocemos la reacción de ésta ante semejantes noticias porque en 1786 se hallaba inmersa en la tortuosa Guerra con los Turcos (1787-1792). Justamente a causa de este conflicto y su importancia para el Imperio Ruso, Gustavo III se decidió al año siguiente a dar un inesperado giro en su política exterior y conseguir un pacto de neutralidad con su enemiga Dinamarca con el fin de atacar las fronteras rusas, con la consiguiente declaración de guerra el 21 de julio de 1788. Esta declaración no resultó una sorpresa para la emperatriz, que se hallaba informada puntualmente de las noticias de la corte sueca y de las continuas bravatas lanzadas públicamente por su pariente en su contra, lo que evidencia su carta al conde Potemkin, fechada del 3 de julio de 1788:

El rey sueco se preparó la armadura, la espada y el escudo, y un yelmo con unas

³⁴ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*. Madrid, ICCMU, 2007, p. 99.

plumas horrorosas. Saliendo de Estocolmo, anunció a las damas que confiaba en invitarlas a desayunar en Peterhof. [...] Mandó decir a sus tropas en Finlandia y a los suecos que su intención era superar y ensombrecer las hazañas de Gustavo Adolfo y la campaña de Carlos XII [...] También afirmó a los suecos que me obligará a renunciar a la corona. Los actos retorcidos de este monarca parecen los de un demente [...] Aquí entre el pueblo hay una gran animosidad contra el rey sueco y no hay insultos que no se hayan dicho de mayor o menor forma contra él. Los soldados están motivados, dicen: traeremos al pérfido de los bigotes. [...] Sus insultos son numerosos. Jamás hemos oído una queja suya, y ahora se ha encolerizado no se sabe por qué razón³⁵.

La reacción de Catalina II no se hizo esperar, lo que revela Alexander Vasilievich Jrapovitskiy, secretario personal de la emperatriz, en sus *Memorias*³⁶ al registrar que presencié el 29 de julio –tan sólo una semana tras la declaración de guerra– la lectura de una ópera cómica basada en los preparativos del rey de Suecia para la guerra, sobre la que comenzó a trabajar la emperatriz con el fin de “despejar sus ideas” y tratando de dar salida a su enojo. Indignada por el repentino ataque de su monárquico primo, la emperatriz rusa decidió utilizar contra él el arma de la burla, escribiendo un panfleto político-musical. Se trataría de la primera mención a la ópera cómica *Koslav*, cuya idea fue abandonada, continuando en forma de obra teatral, lo que quedó registrado en las notas del 21 de agosto, cuando la emperatriz le leyó una pieza inconclusa en la que “mucho se refiere a la Guerra Sueca”. Parece ser que esta obra fue representada en septiembre de ese mismo año en casa del Conde Dmitriev-Mamonov, probablemente con partes musicales compuestas por Ernest Wanzhura. No quedando satisfecha con este ataque literario, Catalina retomó la idea de la ópera cómica para satirizar al rey sueco y sus bravatas.

Es interesante señalar que la actividad de Catalina II durante la guerra con Gustavo III fue asombrosa, lo que describe de forma muy ilustrativa A. Brikner:

³⁵ LOPATIN, V. (ed.): *Екатерина II и Г.А. Потемкин. Личная переписка [Ekaterina II i G. A. Potemkin. Lichnaya perepiska, Catalina II y Potemkin, G. A. Epistolario personal]* (1769-1791). Serie “Literaturnie pamatniki”, Moscú, Nauka, 1997, Carta 871.

³⁶ JРАРОВИТСКИЙ: *Памятные Записки [Pamiatnie Zapiski, Memorias]*. Moscú, Universitetskaya Tipografiya, 1862.

Sin abandonar sus actividades literarias preferidas, la emperatriz estudia minuciosamente los mapas de Finlandia para hacerse una clara idea de la situación y los sucesos que allí acontecen. Al mismo tiempo está ocupada escribiendo poesías y comedias, junto con su correspondencia diplomática; se cartea con Grimm y Zimermann en relación a los nuevos libros publicados, y da órdenes acerca de todo lo concerniente a sus tropas y su flota³⁷.

Dentro de esta vorágine, Catalina, no conformándose con la caricaturización del rey sueco en sus obras teatrales, se dedicó también a la composición de una comedia en francés, *Les voyages de M. Bontemps*, en la que el protagonista se equiparaba a su jactancioso primo. En los meses sucesivos, sus labores literarias continuaron, a la par que las ofensivas contra el ejército sueco, y ya a finales del mes de noviembre fue concluido el borrador, encargando a Jrapovitskiy escribir la versión en verso del libreto. Durante la Guerra con Suecia (1788-1790), Alexander Vasilievich (Jrapovitskiy) ocupaba el puesto de secretario personal de la emperatriz, y entre sus obligaciones, como ya hemos comentado, estaba la transcripción de los versos y la obra literaria creada por la pluma de la soberana. A veces tenía que pasar noches enteras sin dormir ocupándose de estas tareas y siempre anotaba en sus diarios tanto las críticas como las alabanzas de Catalina al entregarle sus trabajos, lo que normalmente sucedía por la mañana, durante el “cepillado de cabello”. De esta forma, las *Memorias* de Jrapovitskiy se convierten en una importante fuente de información sobre esta ópera, donde el secretario fue relatando los trabajos literarios concernientes a su composición, las directrices dadas por la emperatriz sobre el libreto y los personajes, los cambios realizados en las labores de elaboración del texto y la música, las indicaciones de la soberana relativas a su interpretación, etc. Justamente, su diario se convierte en una excelente ilustración del proceso compositivo de una ópera a finales del siglo XVIII en la corte rusa.

³⁷ BRIKNER, Alexander Gustavovich: “Комическая опера Екатерины II Горе Богатырь” [*Komicheskaya opera Ekaterini II Gore Bogatir*, La ópera cómica de Catalina II Gorebogatir’]. *Журнал Министерства народного просвещения* [Revista de la Ilustración Popular], 1870.



Alexander Vasilievich Jrapovitskiy

3.3.2. EL TEXTO LITERARIO

Para comenzar a elaborar el texto literario de esta sátira, Catalina acudió, de igual manera que en su anterior ópera *Fevey*, a un terreno familiar para ella: el mundo de las fábulas. Donnels O'Malley afirma cómo para *Kosometovich* la emperatriz se inspiró en los valientes caballeros, asesinos de dragones con poderes sobrehumanos para defender Rus que alberga la *bylina*³⁸.

Mientras que en la *bylina* el héroe es minimizado y el enemigo es hiperbolizado, pudiendo aparecer el héroe al inicio como enfermo e indefenso, como demasiado joven y simple, y su explosión de bravura no inspira ninguna confianza, *Kosometovich* nunca se redime a sí mismo, y su inicial explosión de bravura es un engaño: de esta forma la ópera de Catalina es casi una «anti-*bylina*» de la misma forma que *Kosometovich* es un anti-*bogatyr*³⁹.

Así, el 11 de septiembre encargó a su secretario “hallar una fábula sobre un *fuflig bogatir* [caballero de pacotilla] para crear una ópera añadiéndole *l’histoire du*

³⁸ DONNELLS O'MALLEY: *The Dramatic Works of Catherine the Great...*, p. 192.

³⁹ *Ibíd.*

temps”⁴⁰, tras lo que éste le propuso posibles fuentes de inspiración que fueron del gusto de la soberana. El 22 de noviembre, Catalina lee el inicio de la ópera a Jrapovitskiy, encargándole pasar el texto a versos: “Dije que si señalaba el contenido en prosa, se podrían hacer las arias”, anota éste en su diario. Con estos datos podemos concluir que tanto Gustavo III como Catalina utilizaron un método similar en la creación del libreto de sus óperas, ya que ambos escribían inicialmente una versión en prosa que posteriormente sus secretarios convertían en libreto operístico, con la creación de los correspondientes versos. En lo relativo a *Gorebogatir*’, era evidente que su objetivo era burlarse del rey sueco, por lo que la emperatriz no esperaba de su secretario una obra poética, sino tan solo un texto mordaz, por lo que éste no tuvo problema en elaborar de forma veloz el libreto en cinco actos, puesto en limpio y entregado el 8 de diciembre. “Fui llamado tras la lectura y me fue dicho que estaban bien mis añadidos y los versos”, señala Jrapovitskiy en su diario.

Según Seaman, la parodia de *Kosometovich* presenta a un personaje “valiente de palabra, pero ridículo en la acción”⁴¹, que anhela convertirse en un verdadero caballero y vivir aventuras. Su carácter, así como ciertos elementos de la fábula presentan evidentes analogías con el Quijote cervantino, como ha manifestado Waisman⁴², y es que existe, incluso, una carta a José II, en que Catalina se refiere al ridículo “donkishotstvo” [Don Quijote] de Gustavo. También se han establecido relaciones del personaje con la figura del *Miles Gloriosus* de la comedia plautina, el *Capitano* de la *Commedia dell’arte* o el mismo Sir John Falstaff⁴³. Un posible resumen argumental podría ser el siguiente:

La reina Lokmeta celebra en su palacio unas fiestas, donde los *skoromoji* [bufones] se divierten a costa del bravucón e ignorante hijo de la reina, Gorebogatir’. Éste, tras ser azuzado, le pide permiso a su madre para ir al reino de *Arzamas* [Muy Lejano] para realizar hazañas caballerescas, a lo que Lokmeta consiente a regañadientes, enviando con él a dos amigos-sirvientes de Gorebogatir’, Torop y Krivomozg, para que le mantengan

⁴⁰ JRAPOVITSKIY: *Memorias...* Nota del 11 septiembre 1788.

⁴¹ SEAMAN, Gerald: “Catherine the Great and Musical Enlightenment”. *New Zealand Slavonic Journal Across two Hemispheres: Festschrift in honour to Arnold McMillin*, 2003, p. 133.

⁴² WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español...*, p. 100.

⁴³ Véase: DONNELLS O’MALLEY: *The Dramatic Works of the Catherine The Great...*, p. 192.

controlado. A petición de la soberana, engañan al caballero para que no se marche lejos, y le llevan por un recorrido de su propio bosque, sin él saberlo. Con la ayuda de otros cortesanos y su propio ingenio, le asustan de todas las maneras posibles para que regrese a palacio. Entretanto, llega a la corte la futura novia de Gorebogatir', Gremila Shumilovna con su madre, amiga de la reina, deseosas de ver al caballero. Por orden de la reina, el tesorero Gromkobay va en busca de Gorebogatir' para hacerle volver a palacio, y ante la negativa de éste de volver por no haber realizado aún hazaña caballeresca alguna, sus sirvientes le convencen de que regrese y engañe a todos contándoles batallas imaginarias, para así quedar como un héroe conquistador.

A la hora de trazar la línea argumental del libreto, la emperatriz rusa no perdió ocasión de introducir varios episodios referentes a Gustavo que lo menoscababan a los ojos de la corte rusa. Así, cuando *Kosometovich* elige un caballo para su campaña, le traen un purasangre de crin negra que cocea y muerde, por lo que asusta terriblemente al caballero. A continuación le traen un caballo de Cherkessi⁴⁴ que le lanza al suelo. Finalmente se queda con “una yegua extranjera, a la que nombra corcel caballeresco”. Este episodio sin duda alude al incidente por el cual Gustavo se presentó con un brazo roto ante su prima en las negociaciones de Fredrikshamn (Finlandia) en 1783, que ya hemos citado. Los asuntos del *Gorebogatir'* no fueron mejor en cuanto a la elección de una armadura, ya que el yelmo le llegaba hasta las rodillas, no era capaz de levantar la enorme espada y lo mismo le ocurría con el mazo, ante lo que el héroe de pacotilla pretende recortar ambas armas para ajustarlas a su altura. De esta forma, a pesar de sus deseos iniciales de convertirse en caballero, no duda en traicionar las tradiciones y los símbolos de la caballería, decidiéndose a volver a forjar la espada de Ivan Arjideich o el casco de Iaruslan Lazarevich, armas gloriosas de la *bylina*. Finalmente decide aceptar el consejo de su caballero Krivomozg, que le propone confeccionarle una armadura de papel-cartón, pintada en color metálico, y en vez de yelmo ponerle “un gorrito ladeado de pelo, con plumas de cigüeña de colores”, lo que satisface a *Kosometovich*⁴⁵, que sólo tiene de caballero la apariencia, siendo, en realidad, un engaño, un actor que desempeña un papel con armadura y casco de papel-cartón.

⁴⁴ Actual república caucásica de Karacháyevo-Cherkesia.

⁴⁵ La relación de Gorebogatir' con un bufo Quijote es evidente, como ya ha señalado WAISMAN en su monografía sobre Martín y Soler.

Catalina alude también aquí al amor por la moda que sentía Gustavo III, de cuya indumentaria hemos conservado diversas descripciones, como la que nos ofrece el consejero de estado Axel Fon Fersen en su partida a la campaña sobre Finlandia:

Su Majestad se puso ese día su uniforme militar, con un traje adornado igual que el de Gustavo Adolfo, sobre él, en un ancho cinto, la espada de Carlos XII. El sombrero de Carlos X con un manajo de paja, señal de ser ropa de campaña, y además con una cocarda [escarapela] azul y amarilla. Lo remató con unos pantalones muy anchos, medias blancas y zapatos de tacón rojos⁴⁶.

Y es que a Gustavo III le gustaba prestar una atención especial a su vestimenta como símbolo de distinción. Es sabido que durante sus campañas se vestía con trajes semejantes a los medievales y llevaba botas con lazos de colores, por lo que no es de extrañar que la emperatriz rusa vistiera a su antihéroe con semejantes indumentarias ridículas.

La campaña sueca contra Rusia estaba mal organizada y a lo largo de su primer año estuvo repleta de fracasos: derrotas en tierra y mar, motines de los oficiales, hambrunas, epidemias y escasez de municiones. En el tercer acto de la ópera se describen las “hazañas caballerescas” del protagonista, que reflejaban esta lamentable situación, llevada al terreno fantástico: a *Kosometovich* le asustan los osos y los silvanos⁴⁷, cree que las esporas de los hongos son humo de disparos enemigos, y las tripas le rugen debido al hambre:

*El corazón caballeresco se queja,
y cuando el estómago ruge,
entonces deseo comer,*

⁴⁶ Esta descripción del consejero de estado sueco aparece en el artículo de IVARSDOTTER, Anna: “Русско-шведская оперная война, или Густав III как *Горе-Богатырь* *Косометович*” [*Russko-shvedskaya opernaya voyna, ili Gustav III kak Gore-Bogatir Kosometovich*], La guerra ruso-sueca, o Gustavo III como *Gorebogatir' Kosometovich*]. TAMANTSEV, A.: *Шведы на берегах Невы* [Los suecos a orillas del Neva], Instituto Sueco, 1999.

⁴⁷ Personajes de los bosques del mundo folklórico ruso.

y lo mismo desea el orgullo y el honor.

Al llegar a una cabaña, pretende echar a sus habitantes, una vieja, una niña pequeña y un anciano manco, para apoderarse de su comida, pero el anciano con un atizador en su único brazo le hace huir⁴⁸.

En realidad, los fracasos del ejército sueco no se debían tanto a la cobardía como a la desunión entre sus filas, hecho que Catalina, muy bien informada, no podía dejar de incluir en el argumento de su ópera: son los compañeros de *Gorebogatir* los que tratan por todos los medios de asustarle y hacerle volver a la seguridad de su palacio, situación que se presenta en el cuarto acto de la ópera. Y ciertamente, la realidad fue muy similar a esta situación, pues fueron las tropas de Gustavo III las que le obligaron a retornar a Suecia de la campaña finlandesa extendiendo falsos rumores sobre el acercamiento de numerosos ejércitos rusos.

Kosometovich se siente avergonzado por sus fracasos, desea volver junto a su madre y su novia pero no sabe qué decirles, por lo que acepta gustoso la solución que le ofrece el tesorero Gromkobay: inventar una mentira convincente y heroica que le haga quedar como un auténtico caballero a ojos de sus allegados.

*Aunaremos fuertemente nuestras palabras
y todos nos creerán con gusto,
y la madre, y la novia,
y toda la gente de la casa;
no habrá lugar para otras palabras.*

Con este conjunto retornan, siendo recibidos con coros y fanfarrias. Gremila se une a su novio en un dúo, al que sigue un ballet y un coro conclusivo.

Es significativa la importancia y atención prestadas por Catalina II al trabajo sobre

⁴⁸ A. Ivarsdotter equipara el anciano al Imperio Ruso, cuyo brazo ausente estaría ocupado peleando contra los turcos. Pero nos parece más certera la interpretación de A. Brikner, que opina que esta escena refleja la incapacidad de los suecos de tomar los sitios de Neishdot y Fridrihsgam, defendidos por los rusos con muy pocos recursos.

esta ópera denotadas, incluso, en la minuciosidad a la hora de elegir el nombre del protagonista, que debía de ser certero y cómico, con una función de acentuar el efecto paródico. Las *Memorias* de Jrapovitskiy muestran esta búsqueda en diversos momentos, como cuando afirma: “leyeron el inicio de la ópera; *Fuflig*⁴⁹ no vale, hay que pensar otro nombre; el conde A. Dmitriev-Mamonov lo inventará”; o cuando escribe: “traje varios anagramas del nombre de Gustavo”; y también: “para el protagonista aun no hallamos el nombre”. Finalmente, la elección del nombre del protagonista, que acaba dando título de la ópera, recayó en *Gorebogatir’ Kosometovich* [o Caballero de Pena Sin Puntería]. Además del protagonista, también fueron dotados de nombres no menos reveladores otros personajes, caso del caballero Krivomozg (Cerebro Torcido), el tesorero Gromkobay (Relatador Sonoro) o la novia del protagonista Gremila Shumilovna (Atronadora Ruidosa). Todos ellos reflejan el carácter de los personajes que los ostentan, subrayando sus defectos y enfatizando su faceta satírica para mayor deleite de los espectadores rusos.

La emperatriz demuestra verdadera preocupación por el grado de jocosidad que tendría el texto para el público: “Entregué el cuento, transcrito por mi secretario. —¿Serio mucho?, preguntó la emperatriz”; o también: “Fui llamado por dos veces para escuchar la continuación del cuento; hubo mucha risa y se me preguntó: —¿Es gracioso?”. Teniendo en cuenta que se trataba de su cuarta ópera cómica, resulta significativa esta preocupación, que probablemente se explique si tenemos en cuenta la decisión de Catalina de crear por primera vez una obra cómica en su concepción tradicional, con una intención satírica y cargada de dobles sentidos, mientras que las óperas anteriores tan solo se pueden considerar como obras cómicas desde su concepción formal, puesto que en su contenido no hay apenas nada propiamente burlesco.

El resultado final de las labores literarias conjuntas de Catalina y Jrapovitskiy resultó de lo más burlesco y mordaz: el protagonista se embutía en una armadura de cartón pintada de color metálico y se ponía un sombrero extravagante de pelo con plumas de cigüeña; creía que el polvo que soltaban los hongos tras la lluvia era la polvareda de la pólvora de los campos de batalla, ante lo que protagonizaba una vergonzosa escapada. *Kosometovich* es el antihéroe, el anti-caballero que excita la risa

⁴⁹ En castellano, blandengue.

y debe identificarse, en un contexto bélico, con el enemigo, ya que los verdaderos caballeros rusos tienen las virtudes de honor, justicia y valentía de las que éste carece.

La musicóloga rusa Irina Kriazheva hace un interesante estudio de las peculiaridades del texto de la ópera, que emplea el verso para los cantables y la prosa para las escenas declamadas⁵⁰. Destaca la combinación de diferentes componentes estilísticos: por un lado, una poética refinada –como en los versos “No se compra la inmortalidad / No se baña a los héroes en la Estigia” o “Y en la ruidosa opulencia y brillo / paso yo mi tiempo”– y por otro, rasgos del lenguaje popular –como en “tras tres nieves de tierra, en el reino de tres decenas”, comienzo característico de los cuentos populares, análogo a “en un país muy, muy lejano”–. Para explicar esta doble faceta estilística, debemos recordar el gusto de Gustavo III por la retórica de estilo elevado y la fastuosidad, lo que daba motivos a Catalina II para parodiarle. De ahí que, a pesar de que el estilo musical del héroe es primordialmente *buffo*, predomine el lenguaje *maestoso* paródico y una marcada predilección por ritmos y perfiles melódicos marciales. Por otro lado, no debemos olvidar que el argumento de la ópera está escrito a modo de fábula popular rusa, lo que explica los rasgos del lenguaje popular señalados por Kriazheva y junto a estos cabe destacar el uso de las melodías del folklore ruso integradas en la obertura.

3.3.3. LA PARTITURA *GOREBOGATIR*’ : FUENTES Y ESTRUCTURA

Concluido el texto literario de la nueva ópera, cuyo proceso de creación hemos comentado, el 9 de diciembre de 1788 fue requerido el trabajo de un compositor, siendo elegidos para este cometido Ernest Wanzura y Vicente Martín y Soler, aunque por motivos desconocidos el primero fue descartado, recayendo las labores compositivas por entero sobre el valenciano. Esta decisión probablemente fue debida a la exitosa experiencia del valenciano en el ámbito de la ópera cómica que Catalina querría utilizar para musicalizar su ópera, y dada su incompatibilidad con el compositor oficial de la corte de estos años, Domenico Cimarosa, decidió acudir al

⁵⁰ KRIAZHEVA: “Капельмейстер Екатерины II, Lo Spagnuolo Висенте Мартин-и-Солер в Петербурге” [*Kapelmeyster Ekaterini II, Lo Spagnuolo Vicente Martín-y-Soler v Peterburge*, El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler en San Petersburgo]. *Starinnaya Muzika*, nº 1, 1998.

español, recién llegado de Viena y precedido por los aplausos de los grandes teatros europeos con sus óperas *buffas* en colaboración con Da Ponte, *Una Cosa rara* y *L'arbore di Diana*. Otro dato a considerar, seguramente, fuera la capacidad de Martín y Soler de componer música de forma veloz, factor de gran importancia para la emperatriz, cuya intención era estrenar su ópera lo antes posible en la escena del teatro de la corte. El valenciano no decepcionó, y a pesar de una enfermedad, su desconocimiento del idioma y la cultura rusas y la obligada subordinación a las correcciones de la monarca, entregó la obra acabada en pocas semanas.

Realmente, la emperatriz planificó los aspectos musicales y dramáticos de la misma forma exhaustiva que la parte literaria de la obra, determinando la ubicación de los números musicales, eliminando algunos ya escritos porque no respondían a su concepto de la obra y haciendo observaciones tanto en relación al texto poético como a la música compuesta. Jrapovitskiy refleja la intensidad del trabajo en ambas facetas en sus meticulosas anotaciones, revelando, además, cómo todo sucede en pocos días, desde finales de noviembre al 8 de diciembre: “Entregué [...] el aria que comienza con «Hinchado de heroísmo»; fue aprobada [...] se me dijo que me la entregarán para preparar los versos”, relata Alexander Vasilievich⁵¹. Empero, como señala Kriazheva⁵², poseyendo sentido de la proporción, Catalina no siempre era fácil de contentar, lo que se refleja en otra nota de las *Memorias*: “Al entregar el primer acto, se me agradeció, pero se ordenó eliminar las arias del descanso en el prado, la recogida de pasas y el juego de la *svayka*⁵³; aunque es cierto que resultaban forzadas”⁵⁴. Catalina se mostró exigente también en relación a los versos referentes a una cualidad tan valorada por ella como la valentía: “Leían el segundo acto entregado por mí; se dijo: «No hay que hablar así de la valentía», y desecharon el siguiente aria:

Con su unida valentía

⁵¹ JРАPOVITSKIY: *Memorias*... 23 de noviembre de 1788.

⁵² KRIAZHEVA: “Капельмейстер Екатерины II, *Lo Spagnuolo* Висенте Мартин-и-Солер в Петербурге” [*Kapelmeyster Ekaterini II, Lo Spagnuolo Vicente Martín-y-Soler v Peterburge*, El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler en San Petersburgo]. *Starinnaya Muzika*, nº 1, 1998.

⁵³ Se trata de un juego infantil que consiste en introducir una aguja grande, marinera, en un anillo.

⁵⁴ JРАPOVITSKIY: *Memorias*..., 5 de diciembre de 1788.

*cualquiera puede romperse el cuello.
No te jactes de la valentía
y no te arrepentirás en un siglo.*

En su lugar, se aprobó un aria escrita para la obra en el momento, «No demostramos la valentía...»⁵⁵; y finalmente se dio el visto bueno al texto elaborado por su secretario: “Entregué la ópera en cinco actos [...] Fui llamado tras su lectura y se me dijo que gustaron mis añadidos y los versos”⁵⁶.

En cuanto a los aspectos musicales, la emperatriz asumió la dirección de la labor compositiva comenzando con la indicación de que “esta ópera es burlesca; debe interpretarse de forma jovial y desenvuelta, y con los mismos trajes que el *Molinero*”⁵⁷, marcando unas pautas para el carácter de la música. Catalina se atrevía, incluso, a valorar el material musical, a pesar de su escasa formación en esta materia: “Los coros son buenos, pero en las arias hay mucho italianismo”.

En cuanto a estructura y estilo musical, *Gorebogatir’ Kosometovich* tiene la estructura de una *opéra-comique* francesa, con cinco actos breves cuyo contenido consta de cortos diálogos declamados y números musicales. Fue escrita para gran orquesta, seis solistas importantes y cuatro comprimarios, coro y cuerpo de baile. En cuanto a los personajes, encontramos cinco personajes masculinos: el protagonista, Gorebogatir, sus dos sirvientes Torop y Krivomozg, el tesorero Gromkobay, y tres personajes femeninos: Gremila Shumilovna, la prometida de Gorebogatir, su madre y la reina Loktmeta, madre del protagonista. A éstos hay que sumar los tres personajes comprimarios: el viejo manco, el niño y la anciana, a los que el protagonista se enfrenta en el Acto III.

La música es sencilla y animada, pero también ingeniosa y vivaz, generando una predisposición a la comicidad y la broma en el escenario. Su orquestación es vistosa, al estilo *giocoso*, con uso de instrumentos de maderas a dos – flautas –y flauta *dolce*

⁵⁵ *Ibid.*, 6 de diciembre de 1788.

⁵⁶ JRAPOVITSKIY: *Memorias...*, 8 de diciembre de 1788.

⁵⁷ JRAPOVITSKIY: *Memorias...*, 8 de diciembre de 1788. Se refiere a la ópera cómica *Melnik koldun, obmanshik i svat* [El molinero brujo, timador y casamentero], con música de M. Sokolovsky y libreto de A. Ablesimov, estrenada en 1779 en Moscú.

en el número 19 del Acto III–, oboes, clarinetes y fagotes–, dos trompas, dos trompetas y cuerda –violines 1 y 2, y violas–, con línea del bajo para violonchelos y contrabajos. Viendo los efectivos necesarios para su interpretación, no sería descabellado afirmar que la orquesta de la corte fuera puesta a disposición de Martín y Soler al completo.

Las fuentes musicales a las que hemos tenido acceso en el transcurso de nuestra investigación nos permiten aportar algunos datos nuevos relativos a las partituras manuscritas conservadas de esta ópera. Se han conservado dos fuentes impresas de la obra: el libreto impreso y la reducción para canto y piano de la partitura orquestal, impulsada por la propia emperatriz, que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Rusia [BNR] de San Petersburgo, la Biblioteca Estatal Rusa de Moscú [BER] y en los archivos de la Biblioteca del Conservatorio P. I. Tchaikovsky de Moscú.

En cuanto a las fuentes primarias manuscritas, en los archivos de San Petersburgo hemos podido consultar dos ejemplares de la partitura de *Gorebogatir*, uno depositado en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional Rusa [BNR] y otro en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky, respectivamente. Las limitaciones de tiempo impuestas durante la consulta de este segundo archivo, nos impidieron realizar un análisis exhaustivo de la partitura; por ello, nos centraremos en comentar la conservada en la Biblioteca Nacional Rusa, haciendo tan sólo algunas alusiones al segundo ejemplar.

La partitura de *Gorebogatir Kosometovich* depositada en la Sección de Manuscritos de la BNR de San Petersburgo consta de 206 páginas, y aunque la portada y las portadillas no se encuentran en un buen estado a causa de la humedad y el deterioro causado por el paso del tiempo, el material musical presenta un aspecto mejor. La tinta utilizada es de color marrón y la letra parece pertenecer al mismo copista que realizó la copia de la Biblioteca de Música del Teatro Mariinsky. En la página titular nos encontramos con la siguiente inscripción:

МУЗЫКА
ОПЕРЫ КОМИЧЕСКОЙ
ГОРЕ БОГАТЫРЯ
КОСОМЕТОВИЧА

В СЛУЖБЕ ПРИ ДВОРЕ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА
СОЧИНЕНИЯ
Г. КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА МАРТИНА⁵⁸.

Es interesante señalar que la copia consultada en la Biblioteca del Teatro Mariinsky tiene la misma inscripción en la portadilla que la copia de la BNR, aunque con el añadido de que se trata de una “Ópera cómica **en cinco actos**”, dato que no figura en la otra fuente y que supone la primera de las múltiples, aunque sutiles, diferencias entre ambos ejemplares.

Por otra parte, en el último folio con material musical del manuscrito de la BNR figura el nombre del copista que trabajó en la partitura: en un lateral aparece anotado “Copieé pour Zanini copiste de la cour à St. Petersburg”. Este dato no aparece en el otro manuscrito, aunque como hemos señalado, la letra de ambas fuentes parece la misma.

En relación a los números musicales de la partitura, a continuación incluimos cinco cuadros con la estructura de cada acto de la ópera –la numeración es nuestra y por ello figura entre corchetes–, reflejando la orquestación, las indicaciones de *tempo* y la extensión de cada número, tanto en folios como en compases. No añadimos los datos recogidos de la partitura conservada en la Biblioteca de Música del Teatro Mariinsky debido a su escasez y fragmentación, aunque podemos adelantar que ambas fuentes presentan la misma cantidad de números musicales, distribuidos en distinto número de folios y con algunas pequeñas diferencias en la orquestación: *corni in C* frente a *corni in E* en la obertura; o *clarinete* frente a *corni* en el coro inicial del Acto I. También aparecen correcciones y texto sobrescrito debido a errores del copista que no se dan en la fuente analizada a continuación. Junto a eso, se aprecia una peor conservación, con abundantes manchas de humedad que desdibujan la tinta haciendo difícil la lectura de algunas notas.

⁵⁸ Música de la ópera cómica *Gorebogatir' Kosometovich* al servicio de la corte de su Majestad Imperial (palabras que en ruso están en femenino) compuesta por el Sr. Maestro de Capilla Martín.

ACTO I			
OBERTURA	<i>Allegro Assai.</i> Do M. 4/4 33 folios, 168 compases.	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, clarinetti, corni in C, tromba in C, viole, fagotti</i> + línea del bajo	Inclusión de las tres citas del cancionero de Prach
[Nº 1] CORO	<i>Allegro.</i> Fa M. 6/8 14 folios, 59 compases.	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, clarinetti in F, viole,</i> voces (dos en Do en 1ª, y otras dos en Do en 4ª y Fa en 4ª) + bajo.	
[Nº 2. Aria de] GOREBOGATIR	<i>Allegro (Maestoso, Allegro ma non troppo).</i> Mi b M. 4/4 18 folios, 59 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe, clarinetti, corni in E lafa (2), viole, fagotti,</i> voz (Fa en 4ª) + bajo.	En la segunda parte del aria, <i>circulationi</i> repetidas en la voz, dobladas por violines 1, fagotes y bajo.
[Nº 3] CORO	<i>Andante con moto.</i> Sol M. ¾ 12 folios, 56 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe, clarinetti, viole, fagotti,</i> coro (3 voces, todas en Do en 1ª) + bajo.	Junto a las voces aparece anotado: «Одной стороны театра» [a un lado del teatro]
[Nº 4. Aria de] LOKTMETA	<i>Andantino sostenuto.</i> Re m. 4/4 9 folios, 29 compases.	<i>Violini 1 y 2, flauto solo, oboe, clarinetti, corni in F e faut, viole, fagotti,</i> voz (Do en 1ª) + bajo.	
[Nº 5. Aria de] GOREBOGATIR	<i>Allegro.</i> Re M. 4/4 2 folios, 8 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe (2), corni in D (2), viole, fagotti,</i> voz + bajo.	Motivos a modo de trémolo en los violines antes de la entrada de la voz [en c. 6].
[Nº 6] CORO	<i>Andante agitato.</i> Sol m. 4/4 9 folios, 34 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, viole, fagotti 1 y 2,</i> voces (2) + bajo.	
[Nº 7] CORO	<i>Allegro un poco maestoso.</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe e clarinetti</i> (en 1	Desde la anacrusa del c.17 figura:

	Do M. 4/4 9 folios, 41 compases.	pentagrama), <i>corni in C</i> , <i>viola</i> , coro (2 voces en Do en 1ª) + bajo.	<i>Tutti</i> y «оба хора вместе» [los dos coros a la vez]
--	--	--	---

ACTO II

[Nº 8. Aria de] KRIVOMOZG	<i>Andantino sostenuto</i> . La m. 6/8 8 folios, 30 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in C 1 y 2, viola, fagotti, voz</i> (Do en 4ª) + bajo.	
[Nº 9] <i>DUETTO</i> : TOROP y KRIVOMOZG	<i>Larghetto</i> . La M. 4/4 6 folios, 19 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, viola 1 y 2, fagotti, voces</i> (ambas en Do en 4ª) + bajo.	
[Nº 10] <i>TERZETTO</i> : TOROP, KRIVOMOZG y GROMKOBAY	<i>Allegro assai</i> . Re M. 4/4 17 folios, 65 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe, corni in G, viola, fagotti, voces</i> (2 en Do en 4ª, 1 en Fa en 4ª) + bajo.	
[Nº 11] <i>TERZETTO</i> : TOROP, KRIVOMOZG y GOREBOGATIR	<i>Allegretto</i> . Do M. 6/8 29 folios, 110 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in C 1 y 2, viola, fagotti, voces</i> (2 en Do en 4ª, 1 en Fa en 4ª) + bajo.	

ACTO III

[Nº 12. Solo de] GOREBOGATIR	<i>Andante</i> . Si b M. 4/4 8 folios, 33 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2 (1 soli), corni 1 y 2 (1 en Efaut, soli), viola, fagotti, voz</i> (en Fa en 4ª) + bajo.	Los violines doblan la voz por arriba.
[Nº 13. Solo de] TOROP	<i>Allegretto</i> . Re m. 2/4 20 folios, 101 compases.	<i>Violini 1 y 2, flautino dolce, corni 1 y 2 in Efaut, viola, fagotti 1 y 2, voz</i> (Do en 4ª) + bajo.	En los cc. 34-37 el texto está tachado y corregido. Violines 1 y bajo doblan la voz en <i>pizzicato</i> . Violines

			2, con motivo zigzagueante en semicorcheas.
[N° 14] GOREBOGATIR. ARIA	<i>Allegro.</i> Re M. 4/4 20 folios, 75 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in D 1 y 2, viole, fagotti, voz (en Fa en 4ª) + bajo.</i>	
[N° 15. Solo de] GOREBOGATIR	<i>Andantino.</i> Sol m. 6/8 7 folios, 20 compases.	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, viole 1 y 2, fagotti 1 y 2, voz + bajo.</i>	
[N° 16] <i>TERZETTO:</i> GOREBOGATIR, TOROP y KRIVOMOZG	<i>Allegro assai.</i> Fa M. ¾ 12 folios, 35 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe, corni in F, viole, fagotti, voces + bajo.</i>	
[N° 17] VIEJO. ARIA	<i>Allegretto.</i> Sol M. 2/4 12 folios, 56 compases.	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, corni in G 1 y 2, viole, fagotti, voz (en Fa) + bajo.</i>	
[N° 18. Solo de] LOKTMETA	<i>Larghetto.</i> Mi b M. 2/4 9 folios, 35 compases.	<i>Violini 1 y 2, clarineti 1 y 2, corni in E lafa 1 y 2, viole, fagotti, voz + bajo.</i>	
[N° 19. Solo de] GROMKOBAY	<i>Andante.</i> Re M. 4/4 7 folios, 26 compases+ anacrusa	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in D 1 y 2, viole, fagotti, voz (en Fa) + bajo.</i>	En c. 5 en el pentagrama de la voz figura “solo violoncello” hasta c. 8, momento de la entrada de la voz.
[N° 20] INTERLUDIO INSTRUMENTAL	<i>Andante.</i> Re M. 2/4 4 folios, 16 compases	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, clarineti 1 y 2 (col 1 oboe y col 2 oboe), corni in D 1 y 2, viole 1 y 2, i + bajo.</i>	
[N° 21. Solo de] GREMILA	<i>Allegro.</i> Si b M. ¾ 15 folios, 37 compases.	<i>Violini 1 y 2, flauti, clarineti 1 y 2, corni in B 1 y 2, viole, fagotti, voz (en Do en 1ª) + bajo.</i>	Primeros 4 compases instrumentales, a modo de introducción. Numerosos

			<p><i>sforzando</i>. Al entrar la voz, los violines hacen pasajes ascendentes en semicorcheas en <i>pianissimo</i>.</p> <p>Tras la primera frase de la voz (“En el trueno, el sonido, el golpeo, el crujido”), pasaje ascendente en <i>forte</i> en las flautas.</p> <p>Parte central del aria sin apenas acompañamiento.</p>
[Nº 22] CORO	<p><i>Allegretto</i>. Si b M. 2/4 16 folios, 75 compases.</p>	<p><i>Violini 1 y 2, flauti e flautini, oboe, clarineti, corni e trombe in B, timpani, coro (Do en 1ª, 3ª, 4ª y Fa en 4ª) + bajo.</i></p>	
[Nº 23] INTERLUDIO INSTRUMENTAL	<p><i>Andantino</i>. Mib M. ¾ 3 folios, 26 compases</p>	<p><i>Violini 1 y 2, viole, fagotti + bajo.</i></p>	

ACTO IV

[Nº 24] <i>DUETTO</i> : TOROP y GROMKOBAY	<p><i>Allegro</i>. Re M. 2/4 9 folios, 41 compases.</p>	<p><i>Violini 1 y 2, viole 1 y 2, fagotti 1 y 2, voces (Do en 4ª y Fa en 4ª) + bajo.</i></p>	
[Nº 25] <i>TERZETTO</i> : TOROP, GROMKOBAY y GOREBOGATIR	<p><i>Andante con moto</i>. Do M. ¾ 8 folios, 35 compases.</p>	<p><i>Violini 1 y 2, oboe, clarineti, corni in C, viole, fagotti 1 y 2, voces (1 en Do en 4ª, 2 en Fa en 4ª) + bajo.</i></p>	
[Nº 26]	<p><i>Andantino sostenuto</i>.</p>	<p><i>Violini 1 y 2, flauti, oboe</i></p>	

CUARTETO: TOROP, KRIVOMOZG, GROMKOBAY y GOREBOGATIR	Sol M. $\frac{3}{4}$ (desde c.18 en 4/4) 16 folios, 66 compases.	<i>e clarinetti</i> (en 1 pentagrama), <i>corni in G</i> , <i>viole</i> , <i>fagotti</i> , voces (2 en Do en 4ª, 2 en Fa en 4ª) + bajo.	
--	---	---	--

ACTO V

[Nº 27] CORO	<i>Allegretto</i> . La M. 3/8 12 folios, 62 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe, corni in A, viole</i> , voces (Do en 1ª, en 3ª, en 4ª y Fa en 4ª) + bajo.	
[Nº 28] CORO	<i>Allegro</i> . Mi b M. 4/4 8 folios, 25 compases.	<i>Violini 1 y 2, clarinetti, corni in Elafa, viole</i> , voces (Do en 1ª, en 3ª, en 4ª y Fa en 4ª) + bajo.	
[Nº 29] GOREBOGATIR. ARIA	<i>Maestoso</i> . Do M. 4/4 24 folios, 99 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, trombe 1 y 2, viole, fagotti</i> , voz + bajo.	
[Nº 31] DUETTO: GREMILA y GOREBOGATIR	<i>Larghetto</i> . Sol M. 2/4 Desde c. 22 <i>Allegro</i> <i>Giusto</i> 4/4 16 folios, 55 compases.	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in G, viole, i</i> , voces (Do en 1ª, Fa en 4ª) + bajo.	
[Nº 32] CORO	<i>Allegretto</i> . Do M. 2/4 15 folios, 68 compases.	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe e clarinetti</i> (1 pentagrama), <i>clarinetti</i> , <i>corni e trombe</i> (1 pentagrama), <i>viole</i> , voces (Do en 1ª, en 3ª, en 4ª y Fa en 4ª) + bajo.	En el pentagrama de las voces en clave de Fa, aparece señalado: <i>fagotti</i> .

En la ópera aparece abundante material musical repartido en 32 números musicales cerrados, que incluyen: una obertura como es característico de la ópera cómica europea, 13 números a solo, 8 conjuntos –3 dúos, 4 tríos y 1 cuarteto– y 8 coros, estos últimos más característicos de la tradición musical rusa. Se observa la importancia de los conjuntos, cuyo número es importante, aunque no alcanza el mismo número de los *soli* ni lo sobrepasa, siguiendo el camino de la ópera *buffa* italiana en Viena con *Il matrimonio segreto* de Cimarosa, de 1792.

Junto a ellos, cabe destacar dos números instrumentales ubicados en el acto III, que no aparecen en la reducción para voz y piano, que aparecen en los dos ejemplares de la partitura consultados en los archivos petersburgueses. A este respecto, al estudiar las diversas fuentes bibliográficas y musicales nos hallamos frente a una llamativa disparidad de datos: mientras que la reducción para canto y piano se compone de 30 números musicales –ya que no se incluyen los dos números puramente instrumentales como hemos comentado–, las partituras consultadas en los archivos petersburgueses presentan 32 números tal y como detallaremos posteriormente; y R. A. Mooser habla de 33 números refiriéndose a la partitura⁵⁹ conservada en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky.

Siguiendo el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Rusia, la estructura de la partitura es la siguiente:

ACTO I

Obertura

Nº 1. Coro a cuatro voces

Nº 2. Aria de Gorebogatir

Nº 3. Coro de voces femeninas

Nº 4. Aria de Loktmeta

Nº 5. Aria de Gorebogatir

Nº 6. Coro

Nº 7. Coro

ACTO II

Nº 8. Aria de Krivomozg

Nº 9. *Duetto* de Torop y Krivomozg

⁵⁹ MOOSER, R. A.: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*. 3 Volúmenes. Ginebra, Mont-Blanc, 1948-51, vol. II, p. 540.

Nº 10. *Terzetto* de Torop, Krivomozg y Gromkobay

Nº 11. *Terzetto* de Torop, Krivomozg y Gorebogatir

ACTO III

Nº 12. Solo de Gorebogatir

Nº 13. Solo de Torop

Nº 14. Aria de Gorebogatir

Nº 15. Solo de Gorebogatir

Nº 16. *Terzetto*: Gorebogatir, Torop y Krivomozg

Nº 17. Aria del viejo

Nº 18. Solo de Loktmeta

Nº 19. Solo de Gromkobay

Nº 20. Interludio instrumental [16 cc.]

Nº 21. Solo de Gremila

Nº 22. Coro a cuatro voces

Nº 23. Interludio instrumental [cc. 26]

ACTO IV

Nº 24. *Duetto* de Torop y Gromkobay

Nº 25. *Terzetto* de Torop, Gromkobay y Gorebogatir

Nº 26. Cuarteto de Torop, Krivomozg, Gromkobay y Gorebogatir

ACTO V

Nº 27. Coro a cuatro voces

Nº 28. Coro a cuatro voces

Nº 29. Aria de Gorebogatir

Nº 30. *Duetto* de Gremila y Gorebogatir

Nº 31. Coro a cuatro voces

Es interesante señalar la simetría que se da en la estructura de la obra, tomando como eje de simetría el acto III:

ACTO I	ACTO II	ACTO III	ACTO IV	ACTO V
Obertura	Aria	Arias [4]	Conjuntos:	Coros [2]
Coros [4]	Conjuntos:	Conjuntos [1]	-1 dúo	Aria
Arias [3]	-1 dúo	Arias [3]	-1 trío	Conjunto
	-2 tercetos	Instrumental	-1 cuarteto	[dúo]
		Aria		Coro
		Coro		

		Instrumental		
--	--	--------------	--	--

Vemos que en los actos primero y quinto, que corresponden al planteamiento y desenlace argumental, el papel predominante lo tienen los números de masas, destacando los coros, acompañados de coreografías⁶⁰. Los actos segundo y cuarto tienen un carácter más dialógico, con números de conjunto entre los principales personajes, como corresponde al desarrollo de la trama argumental: en el segundo, los amigos y sirvientes del *Gorebogatir* preparan su partida, y en el cuarto le engañan para que regrese a su hogar. Éste último, además, presenta un claro carácter acumulativo, añadiendo en cada número un personaje más de los que intervienen en el número anterior: *duetto* + *terzetto* + cuarteto. El tercero es el acto culminante, que argumentalmente se podría dividir en dos partes, que finalizan con sus correspondientes conjuntos y coros. En la primera se relatan las “hazañas caballerescas” del protagonista, y en la segunda aparece la prometida del protagonista, Gremila Shumilovna. Este tercer acto, que sería el eje de simetría de la partitura, presenta la mayor cantidad de números musicales, entre los que se debe resaltar el predominio de los números solistas [8]; asimismo, es el único acto de la ópera en el que aparecen dos números instrumentales, enmarcando la aparición de Gremila con su séquito.

En cuanto a las tesituras de los personajes, tenemos cinco personajes masculinos: dos bajos, el protagonista, Gorebogatir, un bajo bufo, y Gromkobay; y dos tenores: Krivomozg y Torop. A éstos hay que sumar el personaje genérico del viejo, también bajo. Y dos personajes femeninos: Gremila Shumilovna y Loktmeta, dos voces femeninas agudas. Resulta curioso resaltar que, en cuanto a nomenclatura, en la partitura manuscrita conservada en la BNR sólo reciben la denominación de Arias los números a solo que corresponden al protagonista [bajo], a Krivomozg [tenor] y al viejo [bajo]. El resto de números solistas reciben la denominación genérica de Solo.

La orquestación incluye detalles de interés, como el empleo de instrumentos solistas –la flauta en el n° 4 o el chelo en el n° 19–, así como la inclusión del *flautino dolce* en el n° 13.

⁶⁰ Aparecen señalados en las anotaciones del libreto como “Juegos y danzas” en el primer acto, y “ballet con coro” en el quinto.

Para componer esta obra, el compositor español modifica notablemente su estilo compositivo para adaptarse a su nuevo entorno cultural. Como señala Waisman⁶¹, el predominio numérico de trozos corales ya es una indicación al respecto. Al analizar las melodías populares del cancionero de I. Prach, salta a la vista el intento del valenciano de acercarse a lo que él entendía como estilo folklórico ruso mediante el uso de melodías caracterizadas por la repetición de notas, un ámbito melódico reducido que no suele superar el intervalo melódico de tercera, y cuando lo hace recurre a dibujos triádicos. Junto a eso, la construcción melódica de la ópera suele consistir en breves frases repetidas varias veces –técnica característica de la ópera bufa napolitana desde que Pergolesi comenzó a desarrollarla en *La serva padrona* (1733)–, a lo que se añade una clara preferencia por las formas aditivas (a-a', a-a-a...), con algún uso de la forma cerrada a-b-a. Todo ello ilustra un intento de emular un supuesto “estilo musical ruso” por parte de Martín y Soler, que a pesar de resultar un tanto primitivo, es un importante esfuerzo de un recién llegado a Rusia.

El valenciano se vio frente a una labor nada sencilla, ya que además de tener que trabajar subordinado a las exigencias del texto literario de la emperatriz, tuvo que componer música para un texto en un idioma con el que no estaba familiarizado. Sin embargo, esto no significa que haya compuesto la música irreflexivamente, ya que el libreto le fue traducido al italiano, y por lo tanto, estaba informado del contenido de la ópera. Este hecho aparece recogido en el artículo que Semionova dedicó a *Gorebogatir' Kosometovich*⁶², en donde afirma que “es difícil estar de acuerdo con A. Rabinovich acerca de que Martín y Soler «escribió la música sin hacer el menor caso del texto»”⁶³, negando así las afirmaciones que este autor publicó en 1948, en su obra *La ópera rusa hasta Glinka*. Además, esta idea aparece repetida en algunos textos de la segunda mitad del siglo XX de Gerald Seaman, que son recogidos en la bibliografía.

⁶¹ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español...*, pp. 455-457.

⁶² SEMIONOVA, Y.: “Музыкально театральный панфлет Екатерины II: комическая опера *Горе-Богатырь Косометович*” [*Muzikalno teatralniy panflet Ekaterini II: komicheskaya opera Gore-Bogatir' Kosometovich*, El panfleto musical-teatral de Catalina II: la ópera cómica *Gorebogatir' Kosometovich*]. *Muzikovedenie*, n° 6, 2010, p. 23.

⁶³ RABINOVICH, A.: *Русская опера до Глинки* [*Russkaya opera do Glinki*, La ópera rusa hasta Glinka]. Moscú, Muzgiz, 1948, pp. 80-81.

A pesar de no dominar la lengua rusa todavía, Martín y Soler recurrió a su magistral dominio de los recursos del estilo bufo, creando una música elegante y dotada de un carácter realmente cómico, con una apreciable tendencia a la interrelación del significado de la música con el texto literario, correlación reflejada por ejemplo en el aria nº 2 del *Gorebogatir* del Acto I, “Geroystvom naduvayas” [Hinchándose de heroísmo], que presenta y caracteriza dramáticamente al protagonista y refleja sus atrevidos planes de conquista. El carácter cómico del texto es descrito por la música a través de recursos expresivos que parodian las arias heroicas de la ópera seria italiana: *tempo* rápido [*Allegro maestoso*], ritmo de puntillos, pasajes en el acompañamiento, entonación de fanfarria en la parte vocal, etc.

Allegro maestoso

Ге-рой - ством на - ду - ва-ясь и

сла - во - ю прель - ща - ясь,

лоб спря - чу под ши - шак.

Ejemplo musical 1. Cc. iniciales del Aria de Gorebogatir, “Geroystvom naduvayas” n° 2, Acto I.

En la segunda parte del aria aparece un trabalenguas típicamente bufo que delata el verdadero carácter del protagonista, con un trabajo melódico lleno de *circulationi*⁶⁴ dobladas por los violines, los fagotes y el bajo. Todo ello muestra una planificación por parte del compositor, cuyo objetivo consistía en crear una caracterización musical paródica del personaje, dictada por el texto del libreto.

Ejemplo musical 2. Fragmento del Aria de Gorebogatir, “Geroystvom naduvayas” n° 2, Acto I.

Uno de los obstáculos ya mencionados que tuvo que superar el compositor español fue el escaso margen de tiempo del que dispuso para la creación de la obra: la música fue compuesta en menos de dos meses, hecho que reflejan los diarios de Jrapovitskiy como ya hemos comentado, pues en las anotaciones del 27 de enero de 1789 figura que el secretario ya le trajo a la emperatriz la reducción para voz y piano impresa. Si a

⁶⁴ Nos referimos a la figura retórica denominada *circulatio*, que consiste en la oscilación en torno a una nota de la línea melódica. Véase LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y retórica en el Barroco*. México, UNAM, versión *on-line*: www.lopezcano-net, p. 153.

esto añadimos que durante este período de composición Martín y Soler se encontró algún tiempo indispuerto a causa de una enfermedad, sólo podemos alabar los esfuerzos del español.

Así pues, no podemos estar de acuerdo con autores como B. Volman, que afirma que “era difícil esperar que el compositor se sumergiera en los detalles y pudiera dar una caracterización musical acorde a la ópera nacional, o más concretamente pseudonacional, a los personajes”⁶⁵. Sí es cierto que la música que compuso se enmarca dentro de su estilo italiano habitual, y que incluso Catalina II, aunque no era una experta en cuestiones musicales, se dio cuenta de ello. Aun así, Martín y Soler introdujo en la obertura tres canciones populares rusas: “Vi razdaytes', rastupites”, “Vo sele, sele Pokrovskom” y “Mne morkotno, moloden'ko”, material tomado del cancionero sobre el que estaba trabajando en ese momento I. Prach⁶⁶, publicado posteriormente, en 1790, con el que el valenciano se relacionó en la corte petersburguesa y en la Escuela Teatral de la corte, donde ambos ejercían como docentes. Además, fue el mismo Prach el encargado de realizar la reducción para voz y piano de ésta y de la siguiente ópera rusa de Martín y Soler, *Pesnolubie*, hecho que queda reflejado en las páginas de inicio de las portadas de ambas óperas. El uso por parte del compositor valenciano de estas melodías populares fue muy primitivo, limitándose a orquestrarlas.

En opinión de Seaman, la elección de estas melodías folklóricas nos ofrece la posibilidad de pensar en la manera que tiene un compositor extranjero de aproximarse a las melodías del folklore ruso.

las melodías folklóricas mismas son del mismo género, y se pueden ver como pálidos especímenes de canciones de danza urbana rusas. Seleccionando estas melodías, el compositor no busca crear contraste, sino que su principal deseo es encontrar temas que estuvieran bien proporcionados, fueran sencillos y carecieran de ritmos o tiempos inusuales. Cuando una melodía no respondía a sus necesidades, la corregía en ese

⁶⁵ VOLMAN, B.: Русские печатные ноты XVIII века [*Russkie pechatnie noti XVIII veka*, Partituras rusas impresas del siglo XVIII]. Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdanie, 1957, pp. 122-123.

⁶⁶ PRACH, I. / LVOV, N.: *Собрание народных русских песен с их голосами* [*Sobranie narodnij russkij pesen s ij golosami*, Compilación de canciones populares rusas con sus voces]. Moscú, Muzgiz, 1951.

sentido. No hizo ningún intento de desarrollar dicha música y los elementos folklóricos son empleados sólo en la obertura⁶⁷.

La sencilla forma en que Martín y Soler introduce los tres fragmentos folklóricos rusos en su obertura fue muy criticada por la musicología rusa del siglo XX, que otorgó una valoración muy negativa a la música de Martín y Soler por este escaso y rudimentario empleo del material popular. En este sentido, es necesario decir que se juzgó la labor de un compositor del siglo XVIII desde la perspectiva contemporánea, tras asumir la aportación que había supuesto la creación del Glinka y del Grupo de los cinco. Sin embargo, la búsqueda de la naturalidad, de lo primario, natural en el sentido *rousseauniano* del término, podría haber llevado a Martín y Soler a incorporar la cita literal evitando someterla a ningún trabajo de reelaboración que le otorgaría quizá mayor interés musical desde nuestra perspectiva, pero la separaría de esa naturalidad, de esa simplicidad original que tanto valoraban los compositores formados en el racionalismo ilustrado de la segunda mitad del siglo XVIII.

3.3.4. ESTRENO Y REACCIONES POLÍTICAS ANTE *GOREBOGATIR*'

El estreno tuvo lugar el 29 de enero de 1789 en el Teatro Hermitage de San Petersburgo, presenciado por un reducido círculo de cortesanos. Provocó un gran entusiasmo e incluso el dúo conclusivo tuvo que ser repetido a petición del público. En las semanas posteriores tuvieron lugar varias representaciones más en el Teatro de la Corte, también “ante el príncipe y la gran duquesa, y con gran éxito; todos quedaron complacidos, pedían *da capo* para uno de los coros y el dúo del protagonista con Gremila, y al finalizar la obra volvió a sonar ese coro y el primer aria de Gremila”, como hizo constar Jrapovitskiy en sus *Memorias*.

Tras esta representación, la emperatriz señaló a su secretario que el príncipe se rio de lo lindo, pidiendo volver a verla, y “Sus Altezas Reales [sus nietos] cantan la ópera completa del *Gorebogatir*”, por lo que se ordenó una representación para el día 5 de

⁶⁷ SEAMAN, G.: “Folk-Song in Russia Opera of the Eighteenth Century”, *Slavonic and East European Review*, Vol. 41, n° 96 (Diciembre de 1962), p 154.

febrero –la tercera en el teatro de la Corte– a la que acudiría el conde Potemkin⁶⁸, recién llegado victorioso a San Petersburgo del frente oriental. Al preguntar al conde su opinión, éste expresó que en asuntos literarios no era un juez cualificado, pero no podía dar el visto bueno a las intenciones de Catalina de insultar públicamente al rey sueco, ya que esto podría prolongar la guerra⁶⁹. Esta respuesta marcó el futuro de la ópera, ya que al día siguiente la emperatriz indicó a su secretario que no debía ser interpretada ya en la escena pública⁷⁰, como se había planeado antes de ser vista por Potemkin, y el 25 de abril en las *Memorias* de Jrapovitskiy figura una anotación muy significativa: “Fue dicho que se puede interpretar *Gorebogatir*’ en Moscú, pero aquí, ante los ministros extranjeros, es incómodo”. Así pues, la emperatriz hizo caso a la prudencia de su favorito y tomó medidas para que la aguda sátira no trascendiera los límites del reducido círculo cortesano ante el que fuera interpretada y llegara a oídos de los embajadores extranjeros, o lo que sería peor, de los propios suecos y su egocéntrico e iracundo rey, cuya reacción no sería difícil de imaginar.

A pesar de esta medida, cabe recordar que el Teatro Hermitage era visitado con frecuencia por enviados de las cortes europeas, por lo que algunos diplomáticos occidentales se hallaban presentes en las primeras puestas en escena de *Gorebogatir*’. De hecho, O’Malley recoge las palabras de un visitante de Oxford, John Parkinson, que en 1792 comenta: “La emperatriz ha escrito cuatro libretos [...], uno de ellos fue compuesto tras el comienzo de la Guerra de Suecia con la intención de ridiculizar al

⁶⁸ BEZSONOV, en una obra de 1874, afirma que la obra, en realidad, caricaturiza a Pontemkin, ya que la Emperatriz no estaba de acuerdo con sus progresos en el frente oriental de la Guerra con Turquía. GROT, en 1876 refuta dicho argumento. Kosometovich llegó a ser visto, incluso, como una caricatura del mismo hijo de la Emperatriz, Pablo. Véase DONNAL O’MALLEY: *The Dramatic Works of Catherine the Great...*, pp. 190 y ss..

⁶⁹ BRIKNER, Alexander Gustavovich: “Комическая опера Екатерины II Горе Богатырь” [*Komicheskaya opera Ekaterini II Gore Bogatir*, La ópera cómica de Catalina II *Gorebogatir*’]. *Журнал Министерства народного просвещения* [*Zurnal Ministerstva Narodnogo Prosvesheniya*, Revista de la Ilustración Popular], 1870.

⁷⁰ Según V. MORKOV, escribió en el manuscrito: “No se representará en el teatro de la ciudad”. *Исторический очерк русской оперы (с самого ея начала по 1862 год)* [*Istoricheskii ocherk russkoy operi (s samogo ego nachala po 1862 god)*], Ensayo histórico de la ópera rusa (desde sus inicios hasta 1862)], San Petersburgo, Ed. I. Fishov, 1862, pp. 9-20.

Rey”⁷¹. El mismo Jrapovitskiy refleja en sus anotaciones del 30 de enero su espanto al descubrir entre el público en el estreno de la ópera al embajador francés Sègur y al enviado austríaco Kobenzell. Al transmitirlo con horror a la emperatriz, ésta le tranquilizó: “Kobenzell hizo comentarios pero yo no les hice caso, y cuando fue preguntado Sègur respondió honestamente –*Qui se sent morveux, se mouche, et que c’est bien délicat de répondre par des plaisanteries à des manifestes et déclarations impertinentes*”⁷². Sin embargo, el relato del propio Sègur no coincide del todo con esta anotación del secretario imperial, pues por su parte, escribió lo siguiente:

Si el rey de Suecia con sus amenazas, su jactancia, sus festejos y promesas anteriores a la victoria, infringió las normas de la decencia, la emperatriz no se quedó atrás y no conservó el respeto que deben tenerse los individuos coronados. Ordenó componer y representar en su teatro una ópera bufa en la que Gustavo III aparece bajo un aspecto burlesco: como un mequetrefe, un señor jactancioso. [...] Este espectáculo no me divirtió sino que me apenó, y la emperatriz, habiendo escuchado numerosos halagos burdos, pudo apreciar en mi silencio y mi aspecto que sufrí por la grande y noble soberana⁷³.

O’Malley afirma que la ópera se volvió a interpretar tres veces más en los teatros de la Corte: en abril de 1789, en el Teatro del Hermitage; en julio, en el palacio Tsarskoe Selo; y en septiembre, de nuevo en el Hermitage, en una representación en honor del Príncipe Nassau⁷⁴.

Como ya hemos comentado al hablar de las fuentes, el inicial entusiasmo de Catalina II en relación a esta ópera incluyó la impresión del libreto de *Gorebogatir*’ y su reducción para canto y piano. La escasa tirada de estas publicaciones se debe a las dificultades diplomáticas arriba mencionadas, ya que tras la prohibición de

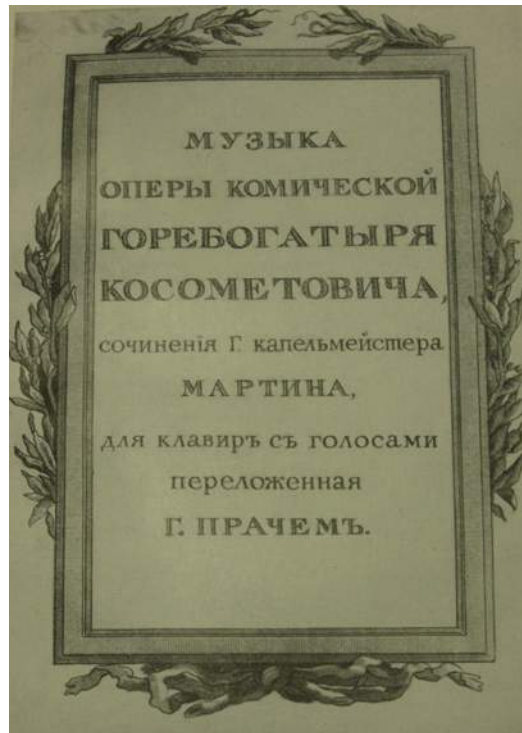
⁷¹ DONNEL’S O’MALLEY, Lurana: *The Dramatic Works of Catherine the Great. Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*. Ashgate. Studies in Theater, Music and Dance, 2006, p. 189.

⁷² Quien tiene un resfriado, se suena la nariz; es muy amable responder con bromas a un manifiesto y unas declaraciones maleducadas.

⁷³ SÈGUR, L. Ph.: *Memories ou souvenirs et anecdotes*. París, vol. 2, 1827, pp. 302-303.

⁷⁴ DONNEL’S O’MALLEY, Lurana: *The Dramatic Works of Catherine the Great. Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*. Ashgate. Studies in Theater, Music and Dance, 2006, p. 189. Este dato figura también en la obra de Waisman.

representar la ópera en San Petersburgo y su “exilio” a Moscú, las ediciones impresas relativas a esta obra también fueron eliminadas de la circulación ante el riesgo de provocar un conflicto aun mayor con los suecos.



Portada de la reducción de la ópera para voz y piano

Un año y medio después del estreno de la obra, el 14 de agosto de 1790, ambos Catalina II y Gustavo III firmaban la paz de la Guerra ruso-sueca mediante el Tratado de Värälä, tras lo que Gustavo escribía una carta a su “Señora prima y hermana”, en la que hablaba de su deseo de recobrar su anterior amistad, que “siempre me fue tan preciada”. La reacción de la emperatriz ante tanta efusividad fue más bien parca, declarando a su secretario: “Jamás fuimos amigos”⁷⁵.

Por extraño que pueda parecer, la ópera satírica *Gorebogatir’ Kosometovich* jamás llegó a ser conocida por Gustavo, a pesar de la red de espías que ambos monarcas pusieron en marcha en las cortes de su respectivo adversario. Aunque hemos hallado indicios de que el Conde Stedingk, embajador sueco en la corte petersburguesa tras la

⁷⁵ LÖNNROTH, Erik: *Den stora rollen*. Stockholm, 1986, p. 243.

firma de la paz entre ambas potencias, supo de la existencia de esta obra e incluso llegó a escribir acerca de ella a su rey, expresándole la esperanza de poder hacerse con un ejemplar⁷⁶.

Desconocemos si pudo lograr su objetivo, aunque suponemos que no, ya que no se han encontrado testimonios de que en Estocolmo se conociera el contenido de esta ópera, y de haber sido así, seguramente este hecho hubiera quedado reflejado ya que a Gustavo III le hubiera sido difícil tolerar semejante ofensa.

Como señala Jid, “desde un punto de vista contemporáneo nos puede parecer extraño que los líderes de dos estados encuentren tiempo de componer óperas que en mayor o menor medida eran parte de su estrategia militar”⁷⁷. En realidad, resulta bastante lógico si se tiene en cuenta la relevancia de la ópera en la corte del siglo XVIII, cuyo objetivo era el ensalzamiento del poder y la conservación de la monarquía. Precisamente en eso consistía la ópera de Gustavo III *Gustavo Wasa* (1786), que pretende transmitir patriotismo y una profunda admiración por el libertador del pueblo sueco con el que se identificaba y en el que quería verse reflejado Gustavo, y asimismo *Gorebogatir’ Kosometovich* (1789), en la que Catalina II mediante el uso de la burla y la sátira pretendía indirectamente reafirmar su posición ante sus súbditos y despertar en ellos un profundo desprecio contra el rival sueco. Así pues, a pesar de que uno eligiera como arma la ópera seria, mientras que la otra optara por el uso de la ópera cómica, ambos perseguían unos objetivos semejantes. Este uso del idioma teatral y los espectáculos del teatro lírico como medio de afirmación del poder y expresión de las ideas políticas no es una estrategia exclusiva de los monarcas a los que nos referimos en este capítulo, sino que puede observarse a lo largo de todo el siglo XVIII, empezando por los libretos operísticos de

⁷⁶ “Me aseguran que ese tiempo la emperatriz había escrito una comedia contra Su Majestad, que fue interpretada en el interior. Me gustaría ser capaz de conseguir esta obra para Su Majestad, pero será difícil”. De una carta datada el 22-IX-1790. STEDINGK, Curt Bogislaus L. K. von: *Memoires posthumes du Feld-Maréchal Comte de Stedingk*. Vol. I. París, Arthus Bertrand Ed., 1844, p. 294. Esto es citado también por DONNALS O'MALLEY, *The Dramatic Corks of Catherine...*, p. 190.

⁷⁷ JID, Sven: *Опера и политика в Балтийском регионе XVIII века. Политический диалог Густава III и Екатерины II на языке оперы* [Opera i politika v Baltiyskom regione XVIII veka. Politicheskiy dialog Gistava III i Ekaterini II na yazike operi, La ópera y la política en la región báltica del siglo XVIII: Diálogo político entre Gustavo III y Catalina II en el idioma de la ópera]. San Petersburgo, Hermitage, 2007.

P. Metastasio para Carlos VI en la corte de Viena en la década de 1730, de los que *La clemenza di Tito* es la más conocida⁷⁸, pasando por la actividad creativa del tío de Gustavo, Federico II rey de Prusia, que no sólo se dedicaba a la composición de libretos sino también a la creación de la música. Esta práctica tan sólo pierde fuerza hacia finales del siglo.

Viendo esto, ¿en qué consistía en realidad la originalidad de la actividad artística teatral de Gustavo y Catalina? Tras analizar los datos históricos, políticos y artísticos expuestos anteriormente, puede interpretarse esta guerra operística como una especie de diálogo político, lo que representaría un uso desacostumbrado del teatro lírico en el marco del arte de las cortes europeas de este período. Por supuesto, no nos referimos a un diálogo directo entre ambos, puesto que Gustavo no hizo uso de su ópera *Gustavo Wasa* en el marco de la guerra contra Rusia, pero a través del surgimiento y mantenimiento del sentimiento anti-danés en la población sueca también influyó considerablemente en toda la política exterior y por descontado en las relaciones con Rusia como país aliado de Dinamarca. Por su parte, la ópera de Catalina es una respuesta a la declaración de guerra, que asimismo refleja de forma nítida los sentimientos de la emperatriz respecto a su augusto primo. Pero esta declaración sincera y temperamental de la soberana rusa se limita a un reducido círculo de la corte, sin llegar a oídos del objeto de su animosidad, por lo que su función quedó reducida a la de mero espectáculo de entretenimiento cortesano.

Así pues, el español Vicente Martín y Soler se vio inmerso, sin quererlo, en un conflicto de carácter internacional del que probablemente poco debía saber y entender dada su reciente llegada a la corte rusa antes del inicio del conflicto armado. Es evidente que cumplió con sus obligaciones compositivas de manera excelente y más teniendo en cuenta las dificultades a las que tuvo que hacer frente. Seguramente se debió de sentir decepcionado al ser retirada su primera obra rusa de los escenarios de manera tan imprevista, pero el éxito de *Gorebogatir' Kosometovich* en los círculos cortesanos de San Petersburgo le abrió las puertas de números admiradores, que habiendo escuchado el año anterior *Una Cosa rara*, retornaron sin dudarlo a los

⁷⁸ Véase, por ejemplo, Castillo Pascual, M. J. "Tito, ¿un emperador ilustrado?", en *Gerión*, nº 17, 1999, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, pp. 385-416.

<http://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/viewFile/GERI9999110385A/14389>

teatros para presenciar la versión “rusificada” de esta ópera y de *L'arbore di Diana*, lo que testimonian las altas recaudaciones de taquilla⁷⁹. El éxito de la música compuesta por el valenciano para esta ópera también sirvió para que la emperatriz y su secretario personal volvieran a acudir a su maestría compositiva, dando lugar a sus siguientes óperas rusas, *Pesnolubie* (1790), sobre libreto de Jrapovitskiy, y *Fedul s det'mi* (1791), con libreto de Catalina II.

Martín y Soler no sólo se vio involucrado en la Guerra ruso-sueca como hemos comentado, sino que también intervino en la “paz musical” entre ambos monarcas: tras la firma de la paz entre ambas potencias, fue a él a quien Catalina encargó la composición de la música de la cantata *Deità benéfica* (1790), con texto de Ferdinando Moretti, para conmemorar la paz con los suecos.

3.3.5. RECUPERACIÓN PÓSTUMA DE LA ÓPERA

Sabemos pues que la primera ópera rusa de Martín y Soler sobre libreto de Catalina II tuvo una vida breve, desapareciendo de los escenarios rusos sin llegar al gran público.

En la bibliografía consultada de época soviética aparecen críticas despiadadas a esta ópera, como la de A. Rabinovich, que se refiere a la así a la obra:

Es un panfleto soso y pesado (...) Su música no se vincula en casi nada al texto, y vista por sí sola, al igual que la música de otras obras de *Martini*, es elegante, desenvuelta, melódica y nada monótona dentro de su invariable hedonismo⁸⁰.

Como vemos, estas palabras van más dirigidas contra el texto literario de la emperatriz que contra la música de Martín y Soler, al que el mismo autor califica de

⁷⁹ KRIAZHEVA señala en su artículo “El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler”, las cantidades de las recaudaciones de taquilla de estas óperas: 500-600 rublos por espectáculo, ante unas cantidades medias de 200-300 rublos.

⁸⁰ RABINOVICH: *Русская опера до Глинки* [La ópera rusa hasta Glinka], Instituto Estatal de Ciencia e Investigación del Teatro y la Música, Muzgiz, 1948.

“Epicuro de pura sangre y músico de talento”, y deben ser encuadradas y entendidas dentro de su contexto histórico, cuando todo aquello que tenía algo que ver con el zarismo era rechazado y duramente criticado desde la óptica de una Rusia soviética.

En la actualidad, tenemos noticias de varios intentos de su recuperación, tanto por parte rusa como sueca. En 1998, para el 270 aniversario del nacimiento de Catalina II su ópera sobre el Caballero de Pena fue recuperada para la escena del Teatro Alexandrinskiy de San Petersburgo y el Teatro Globus de Moscú. Posteriormente fue representada entre los años 1999 y 2000 por estudiantes de la Escuela Teatral infantil de G. Vishnevskaya, que se trasladaron en el año 2002 a España para representar entre su repertorio esta ópera y fragmentos de *Una cosa rara*; y en el año 2002, fue interpretada también por los alumnos de la Escuela musical-teatral de las Artes nº 61 de la región oriental de Moscú, bajo la dirección de S. Milaev. Por su parte, en Suecia fueron grabados algunos fragmentos de esta ópera en 1992, durante un concierto que tuvo lugar en la Sala de la Academia Sueca de Estocolmo, con la participación de cantantes de la escuela de la ópera con acompañamiento de piano⁸¹.

Pese a que el argumento de esta ópera pueda resultar lejano en contenido al público hispano contemporáneo, su música vincula este “arma” de diálogo bélico con nuestro país, siendo necesaria su recuperación para los escenarios nacionales, de igual manera que el resto de la producción musical de Vicente Martín y Soler. Teniendo en cuenta el gran número de fuentes directas e indirectas conservadas, esta labor debería de poder llevarse a cabo, resucitando este interesante ejemplo de ópera como arma ofensiva en manos de los monarcas ilustrados de finales del siglo XVIII. Frente a su trama argumental llana y fantasiosa, cuyo valor reside más en sus autores que en su contenido literario, su valor musical es incuestionable, tanto por su autoría como por ser un claro reflejo de la capacidad de adaptación de Martín y Soler a los diferentes ambientes y circunstancias a la hora de componer. Desde otro punto de vista, no podemos olvidar que esta breve ópera satírico-caricaturesca representa un singular vínculo entre elementos rusos –por su autoría y su carácter argumental en forma de fábula popular rusa–, suecos –por el contenido del texto literario y el objetivo

⁸¹ Dato mencionado por IVARSDOTTER, A.: “Русско-шведская оперная война, или Густав III как Горе-Богатырь Косометович” [*Russko-shvedskaya opernaya voyna, ili Gustav III kak Gore-Bogatir Kosometovich*, La guerra ruso-sueca, o Gustavo III como *Gorebogatir' Kosometovich*]. En ТАМАНТСЕВ А.: *Шведы на берегах Невы* [Los suecos a orillas del Neva], Instituto Sueco, 1999.

principal de la creación de esta ópera: satirizar al monarca sueco–, españoles –por la nacionalidad de su compositor– e italianos –por el estilo compositivo propio de Martín y Soler que plasmó de forma evidente en el contenido musical de esta obra–, lo que le añade un notable valor de carácter único dentro de la historia de la música europea.

3.4. *PESNOLUBIE* (1790)

El siguiente encargo recibido por Martín y Soler en la corte de San Petersburgo fue componer la música de la ópera cómica en tres actos *Pesnolubie* [Melomanía], sobre el libreto del secretario personal de la emperatriz, Alexander Jrapovitskiy. Su estreno en la corte petersburguesa tuvo lugar el 5 de enero de 1790. Gracias a la obra de B. Volman conocemos la existencia de una representación anterior en Moscú, de la que nos ocuparemos posteriormente.

3.4.1. EL LIBRETO: PERIPECIA DRAMÁTICA Y REFERENTES

La obra narra la historia del terrateniente Modesto, renombrado por sí mismo como Melodista, tan amante de la música que solo de ésta se ocupa, obligando, incluso, a sus sirvientes a expresarse cantando. Por si fuera poco, sustituye los nombres de éstos –sus criados– y los de sus propias hijas por términos musicales. Al llegar de Italia Tenori, el hijo de su vecino, el ferviente melómano pretende casar a una de sus hijas con él. A su vez, otro joven noble de la zona, Ruslán, se enamora de la menor de sus hijas, Allegra, aunque por motivos incomprensibles no se atreve a pedir su mano. Finalmente, tras competir ambos pretendientes por el favor de una de las hijas del melómano, éste casa a cada hija con uno de ellos, pronosticando a cada pareja que engendrará muchos niños músicos.

Se trata de una ópera cómica con tintes satíricos, cuya intención es burlarse de la afición por la música –sobre todo la italiana– de la aristocracia rusa. El autor ruso V. Mijnevich plantea en su obra que Jrapovitskiy podría tener la intención de ridiculizar a un noble concreto, el conde P. Skavronskiy (1757-1793), famoso por su gusto

exagerado por la música⁸²; al igual que el noble protagonista de *Pesnolubie*, este aristócrata llegó a sustituir en sus dominios el habla cotidiana por recitativos y arias, obligando a sus numerosos siervos a seguir su ejemplo. Y es que la melomanía de la aristocracia rusa, principalmente enfocada durante este período hacia la ópera italiana, fue objeto de burla en otras óperas cómicas rusas, como *Lubovnaya pochta* (1806)⁸³ de Shajovskoy y Cavos, y en comedias y panfletos satíricos de la época.

La excentricidad del conde Skavronskiy, fue tan notable que incluso pasó a la historia de la cultura musical rusa, siendo descrita de forma magistral por el escritor ruso M. Pilaev en su libro *Notables excéntricos y originales*⁸⁴:

El conde Pavel Martinovich Skavronskiy, nieto de la emperatriz Catalina I, era noble y muy adinerado. [...] Recibió una brillante educación, dirigida por profesores extranjeros. Visto desde fuera, se trataba de un joven elegante y refinado, educado según las directrices de la etiqueta cortesana. Pero no consiguió hacerse una carrera oficial a causa de su loca pasión hacia la música, que finalmente lo convirtió en un personaje estrafalario y excéntrico.

Ya en sus años mozos, Skavronskiy se imaginó como un brillante cantante y un genial compositor. Todo su tiempo lo dedicó al canto y a la composición, aunque no consiguió éxito ni en lo uno ni en lo otro. Enfadado por la falta de entusiasmo de sus compatriotas por su don y encontrando que en su patria no iba a ser entendido, decidió abandonar Rusia y marcharse a Italia, país clásico de la melodía y los sonidos. [...] En Milán, en Venecia y en Florencia, donde residía por temporadas le rodeaba una gran popularidad, pero no en el sentido en el que él se la imaginaba. Skavronskiy era considerado como una persona extravagante y su obra musical era recibida sin demasiados miramientos. Unos alababan su excelso amor propio buscando el beneficio económico, otros por pena hacia un hombre trastornado. Y por supuesto esa zalamería, blandicia y lástima proveniente de sus amigos musicales acentuó en mayor medida la excentricidad de Skavronskiy. Los falsos amigos se maravillaban de sus curiosas composiciones, se las aprendían e incluso llegaban a interpretarlas en escena, sometiendo al autor a las críticas del público.

Cada día en casa de Pavel Martinovich se reunía una sociedad musical, que encontraba allí no solo exquisitos manjares y bebidas, sino también regalos valiosos, lo que los

⁸² МИНЕВИЧ, В.: *Очерк истории музыки в России* [Ensayo sobre la historia de la música en Rusia, en su relación a lo social-cultural]. San Petersburgo, 1879, pp. 267-268.

⁸³ En castellano, *El correo amoroso*.

⁸⁴ Datos y texto tomados del artículo de ВОЧАРОВ, Y.: «Сиятельный чудак» [*Siyatelnyy chudak*, El noble loco], *Starinnaya Mużika*, 2001, nº 4, pp. 19-21.

motivaba a dedicar parte de su tiempo a las creaciones de su anfitrión. Skavronskiy compuso varias óperas, que fueron llevadas a los escenarios italianos. Por supuesto, ninguna de ellas tuvo éxito. Y llevarlas a los escenarios supuso un gasto cuantioso para el noble compositor. Él se hacía cargo de todos los gastos de la puesta en escena, pagaba a los intérpretes para que no desecharan sus partes, y además compraba la mitad de los asientos del teatro para sus seguidores, que actuaban a modo de un público arrebatado. Aplaudían con entusiasmo, atenuando así los silbidos y *chisteos* de los melómanos independientes que acudían a las representaciones de las óperas del conde como a un acontecimiento en extremo extraordinario. A Skavronskiy no le disuadían las malas opiniones del público y la crítica musical. Le gustaba explicarlo en su favor y cualquier protesta era aducida a la envidia hacia su talento. Este convencimiento suyo era apoyado por sus amigos.

Entregándose cada vez más a su pasión musical, Skavronskiy llegó al extremo de que sus sirvientes no se atrevían a dirigirse a él en otra forma que en recitativos. El lacayo italiano, preparándose con partitura en mano creada por su señor, como un agradable barítono anunciaba al conde que la carroza estaba preparada. Además, en las últimas notas mantenía un largo calderón.

El maestro de sala francés como un tenor en falsete informaba al conde que la mesa estaba servida. En su repertorio entraban varios números musicales. En los días de festejos su melodía de anuncio se basaba en notas altas, mientras que en los diarios el tono bajaba considerablemente. Con los invitados, el aria del maestro de sala se alargaba por varios compases suplementarios.

El cochero, traído de Rusia, también estaba enseñado en música. Preguntaba al conde con una voz de bajo cuándo debía venir. Con su potente octava con frecuencia asustaba a los transeúntes cuando a las cantarinas preguntas del conde respondía cantando las respuestas.

En las comidas festivas, las cenas y las reuniones musicales todos los sirvientes formaban coros, quintetos, cuartetos y similares. El menú era cantado por el maestro de sala; los camareros, al servir el vino tras cada plato, anunciaban coralmente el nombre de la bebida ofrecida. En general, sus comidas parecía que no tenían lugar en un lujoso *palazzo*, sino en la escena operística. A todo esto hay que añadir que el conde daba las órdenes a sus sirvientes obligatoriamente en forma musical. Tampoco se quedaban atrás los invitados, que para agradar a su generoso anfitrión llevaban las conversaciones con él en forma de improvisación vocal.

Tras 5 años de rarezas en Italia, Skavronskiy retornó a San Petersburgo en 1781. Por entonces contaba 27 años. Se casó con la sobrina del conde Potemkin, Catalina Vasilievna Engelgard, superando su pasión por la música que sustituyó por una carrera diplomática. En 1785 fue nombrado como enviado ruso en Nápoles.

Como puede observarse, el personaje de Melodista desvelaba sin duda al

excéntrico conde. Es cierto que, no deseando ofender abiertamente a un representante de la nobleza rusa, Jrapovitskiy trasladó la acción a una villa agreste, pero todas las características de este personaje coinciden con este apasionado de la lírica italiana. Durante el estreno de *Pesnolubie* en 1790, el conde se hallaba en Nápoles, por lo que no pudo estar presente. Y tan sólo tres años más tarde, fallecía a causa de una grave enfermedad, por lo que la ópera que recordaba al público petersburgués sus rarezas musicales no llegó nunca a sus oídos.

Por otra parte, al repasar el panorama operístico europeo contemporáneo, vemos que el texto literario de Jrapovitskiy carece de originalidad, trasladando a Rusia una situación ya reflejada en otras óperas cómicas francesas, como es el caso de *Melomanie* (1871), *opera comique en un acte, en verse mêléé de Ariettes*, de Champein⁸⁵, que parodiaban la adoración que la música italiana ejercía en algunos de sus contemporáneos. Así pues, aunque la acción se desarrolla en las tierras de un noble ruso, no refleja en absoluto la realidad social de su este país, limitándose a representar de forma idealizada una vida campesina que bien podría ocurrir en cualquier rincón de Europa. Por lo tanto, el contenido ideológico de este argumento es extremadamente reducido, en oposición a las óperas que en ese período estaban llevando a escena compositores pertenecientes a la vertiente de la ópera progresista rusa –también denominada ópera “democrática”–, como Pashkevich y Fomin, que no sólo manifestaban argumentos críticos y veraces con la situación social rusa coetánea, sino que incluían gran cantidad de elementos tradicionales y populares rusos, en consonancia con los gustos del nuevo público de origen burgués de las capitales rusas.

Parece ser que tras las actividades ligadas al teatro musical realizadas para Catalina II, Jrapovitskiy decidió redactar su propio libreto para una ópera cómica, y al ver una ocasión propicia para poner música y publicar su obra, la utilizó sin dudarla. Es posible que con ello estuviese buscando el beneplácito y el reconocimiento de la corte y de la propia emperatriz para su trabajo literario. Buscando esta aceptación, al desarrollar el argumento de su libreto tomó la misma dirección que le marcó la emperatriz para sus óperas: empleó un argumento cómico-satírico en combinación

⁸⁵ S. Champein (1753-1830) fue un político y compositor francés que compuso más de treinta óperas. Su *Melomanie* obtuvo inmenso éxito en toda Europa.

con la concepción *buffa* italiana con el fin de recalcar más aun la faceta paródica de la melomanía rusa. Esta mofa se observa asimismo en la elección de los nombres de los personajes: el noble melómano Modesto se renombra a sí mismo como Melodista, mientras que a sus hijas Agrafena y Agafia pasa a llamarlas Allegra y Adagia; de este cambio de nombre no se libran los sirvientes Proshka y Avoska, convertidos por su señor en Primo y Secondo; el pretendiente “italiano” de sus hijas corre una suerte similar bajo la pluma de Jrapovitskiy, que le nombra elocuentemente Tenori. La burla de Jrapovitskiy por esa melomanía extrema se manifiesta en la conversación entre el noble y sus hijas del inicio del segundo acto, al poner en su boca las siguientes palabras:

*Día y noche pienso
primero en la música, luego en vosotras,
y después, si tengo vacío un minuto,
digo un par de palabras al encargado de la finca
sobre sus relatos de la siembra,
el mudo pescado y el necio ganado.
le repito cada vez que sin cesar obligue
a todas las chicas, mujeres, niños y hombres
a estudiar las notas y a acostumbrarse a cantar.
Pero él sigue con lo suyo,
todo para él es tiempo de trabajo y preocupación...
No puedo conseguir que elija varios hombres de pecho fuerte
para los instrumentos de viento...*

La simpleza y estupidez del protagonista quedan claramente reflejadas en el texto literario, aunque sea de forma un tanto ingenua, buscando con ello, por un lado, la risa del público, y por otro, la crítica del modo de vida ocioso y despreocupado de la aristocracia rusa. Otro ejemplo de este afán de hacer reír al público queda plasmado en el desenlace del Acto III, al configurarse ambas parejas de novios: para conseguir la bendición de Melodista para su boda, Ruslán le demuestra que reúne los requisitos necesarios al tener nociones musicales, tras lo que junto a Allegra juran:

RUSLÁN

Si nace una niña, se llamará Marfa,

y para ella habrá preparado un arpa.

ALLEGRA

Y al niño pondré por nombre Fedot,

y para él habrá preparado un fagot.

Al recibir el encargo de crear una música para esta ópera, Martín y Soler compuso dentro de su acostumbrado estilo, afín a la ópera *buffa* italiana, una música elegante y melódica, acorde al argumento del libreto de Jrapovitskiy. Suponemos que justamente eso fue lo que incitó al secretario de Catalina a decantarse por el valenciano a la hora de elegir un compositor para su ópera, pues habiendo colaborado ambos en la creación de *Gorebogatir' Kosometovich*, Jrapovitskiy tuvo ocasión de apreciar en su estilo compositivo elementos que encajarían a la perfección con su libreto de temática italianizante. Y efectivamente, puede considerarse que el libreto y la música conforman una unidad por su carácter cómico y ligero, lo que sumado a la temática del libreto configuraba el medio ideal para acentuar el elemento paródico a la melomanía italianizante y presentar al público una obra estilísticamente acorde a las modas del momento.

3.4.2. FUENTES DE LA OBRA

La partitura manuscrita de esta ópera se conserva en la Biblioteca Central de Música del Teatro Académico Estatal Mariinsky de San Petersburgo, donde se conservan los fondos del Archivo musical de los Teatros Imperiales. Asimismo, en varios archivos petersburgueses y moscovitas se conservan la reducción para canto y piano⁸⁶, y el libreto de esta ópera⁸⁷.

Durante nuestro trabajo de investigación en los archivos rusos, hemos podido consultar la partitura manuscrita de esta ópera en la Biblioteca de Música del Teatro Mariinsky. Se trata de tres tomos, uno por cada acto, en buen estado de conservación, provenientes de la colección personal del Príncipe de Volkonzky⁸⁸, tal y como figura

⁸⁶ En la Biblioteca Nacional de Ciencias de San Petersburgo.

⁸⁷ En la Biblioteca Nacional de Rusia, en la Sección de Partituras y Grabaciones musicales y en el Fondo Ruso (San Petersburgo); en la Biblioteca Estatal Rusa de las Artes (Moscú).

⁸⁸ Piotr Mijaylovich Volkonsky (Wolkonzky), 1746-1796, fue un noble ruso, poseedor de una reputada orquesta y una compañía teatral conformada por sus siervos.

en la página inicial de los tres tomos. En la última página del tercer tomo aparece el nombre del copista [“Copieé par Zanini, copiste de la cour à St. Petersbourg”], el mismo que había copiado también *Gorebogatir’ Kosometovich*.

En el título figura lo siguiente:

ПЕСНОЛЮБИЕ,
ОПЕРА КОМИЧЕСКАЯ
МУЗЫКА
СОЧИНЕНИЯ ГОСПОДИНА МАРТИНА⁸⁹

La partitura se compone de una obertura y 25 números musicales. Puede observarse que la cantidad de números es inferior al de otras óperas de Martín y Soler, pero se trata de números seccionales más extensos en los que se van encadenando secciones con diferentes personajes e instrumentos, y frecuentes cambios en las anotaciones de carácter, *tempo* y compás. La orquestación es similar a la de las partituras manuscritas de su primera ópera rusa, *Gorebogatir*, pero el material musical es más rico y complejo. Al componer esta ópera Martín se encontró más cómodo gracias al argumento vinculado con lo italiano y al lenguaje musical que éste requería, por lo que el valenciano compuso dentro de su acostumbrado estilo *buffo* con unos resultados más convincentes y de mayor riqueza musical. Así, vemos el gusto del español por crear diálogos en los fragmentos más líricos entre la voz y la flauta, algo presente principalmente en las partes de personajes caracterizados musicalmente con mayor lirismo como Tenori y Allegra.

La estructura de la obra presenta una clara influencia del mundo operístico italiano, con un Acto I más largo que concluye con un coro y en el que se incluyen las tres arias en estilos nacionales, como veremos; y dos actos –II y III– cada uno de ellos con seis números, que concluyen con complejos *Finale* a la manera de las óperas *buffas* italianas que triunfaban en toda la Europa de finales del siglo XVIII. El *Finale* último concluye la ópera con la característica *Stretta*.

АКТО I

[ТОМО I]

⁸⁹ PESNOLUBIE / ÓPERA CÓMICA / MÚSICA / COMPUESTA POR EL SR. MARTÍN

Obertura	<i>Allegro</i>	<i>Violini 1 y 2, Flauti, clarinetti, corni in F, fagotti 1 y 2, basso.</i>
Nº 1. Primo y Secondo	<i>Andante con moto</i>	<i>Violini 1 y 2, corni in A, viole, fagotti, Primo, Secondo, basso.</i>
Nº 2. Primo y Secondo	<i>Allegretto</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, corni in G, viole, fagotti, Primo, Secondo, basso.</i>
Nº 3. Primo y Secondo	<i>Presto</i>	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in C, viola, fagotti, Primo, Secondo, basso.</i>
Nº 4. Coro	<i>Allegretto</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, clarinetti, corni, fagotti, 4 voces coro, basso.</i>
Nº 5. Aria de Ruslán	<i>Andantino Sostenuto</i>	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni 1 y 2, viole, fagotti, Ruslán, basso.</i>
Nº 6. Terzetto [Primo, Secondo y Ruslán]	<i>Allegretto con moto.</i>	<i>Violini 1 y 2, clarinetti, corni in Efa, viole, fagotto, Primo, Secondo, Ruslán, basso.</i>
Nº 7. Duetto de Allegra y Ruslán	<i>Larghetto</i>	<i>Violini 1 y 2, clarinetti 1 y 2, corni 1 y 2, viole 1 y 2, fagotti 1 y 2, Allegra, Ruslán, basso</i>
Nº 8. Ariette francesa de Allegra	<i>Larghetto</i>	<i>Violini 1 y 2, corni in G 1 y 2, fagotti 1 y 2, Allegra, basso.</i>
Nº 9. Coro	<i>Allegretto</i>	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, viole, fagotti 1 y 2, coro 4 voces, basso.</i>
Nº 10. Seguidillas de Allegra	<i>Andante con moto</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, corni in D 1 y 2, viole, fagotti, Allegra, basso.</i>
Nº 11. Coro [como el del nº 9]	<i>Allegretto</i>	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, viole, fagotti 1 y 2, coro 4 voces, basso.</i>
Nº 12. Canción Rusa de Allegra	<i>Allegretto</i>	<i>Violini 1 y 2, flauto solo, viole 1 y 2, fagotti 1 y 2, Allegra, basso.</i>
Nº 13. Coro	<i>Allegro</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, corni e trombe in C, viole, fagotti, coro 4 voces (“in questo coro cantera ancora Primo e Secondo la parte del tenor”), basso.</i>

ACTO II		
[TOMO II]		
Nº 14. Duetto de Allegra y Adagia	<i>Andantino Sostenuto</i>	<i>Violini 1 y 2, clarinetti 1 y 2, viole, fagotti 1 y 2, Allegra, Adagia, basso.</i>

Nº 15. Allegra, Adagia, Primo, Secondo y Melodista	<i>Allegretto con brio</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti, clarinetti, viole, fagotti, Allegra, Adagia, Primo, Secondo, Melodista, basso.</i>
Nº 16. Solo de Tenori	<i>Andante con moto</i>	<i>Violini 1 y 2, viole, fagotti, Tenori, basso.</i>
Nº 17. Cavatina de Tenori	<i>Larghetto</i>	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in C 1 y 2, viole, fagotti, Tenori, basso.</i>
Nº 18. Primo y Secondo	<i>Allegro</i>	<i>Violini 1 y 2, clarinetti 1 y 2, corni in C, trombe in C, viole, fagotti 1 y 2, Primo, Secondo, basso.</i>
Nº 19. <i>Finale</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in D, viole, fagotti, Allegra, Ruslán, basso.</i>

ACTO III [TOMO III]		
Nº 20. <i>Tenori y Melodista</i>	<i>Andante con moto</i>	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, viole 1 y 2, fagotti, Tenori, Melodista, basso.</i>
Nº 21. Tenori, Primo y Ruslán	<i>Andantino sostenuto</i>	<i>Violini 1 y 2, clarinetti 1 y 2, corni in B 1 y 2, viole, fagotti, Tenori, Primo, Ruslán, basso.</i>
Nº 22. Coro a 4, con Adagia (S), Primo, Tenori y Ruslán	<i>Andantino Sostenuto</i>	<p><i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, corni in Efaut, viole, fagotti, coro a 4 voces [Adagia canta la voz de soprano, alternándose con las sopranos del coro], basso///</i></p> <p><i>Primo y Ruslán en 2 voces graves ///</i></p> <p><i>Violini, flauti 1 y 2, oboe, corni in F, viole, fagotti, Primo, Tenori, Ruslán, basso.</i></p> <p>Se trata de una escena compuesta de varias secciones musicales, en las que se aprecian cambios en los intérpretes vocales y la orquestación.</p>
Nº 23. Allegra, Adagia,	<i>Larghetto</i>	<i>Violini 1 y 2, clarinetti 1 y 2, viole,</i>

Tenori y Ruslán		<i>fagotti 1 y 2, Allegra, Adagia, Tenori, Ruslán, basso.</i>
Nº 24. <i>Duetto</i> de Allegra y Ruslán. [Concertante:] Allegra, Adagia, Primo, Tenori y Secondo, Ruslán y Melodista.	<i>Andantino un poco sostenuto</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti, clarinetti, Corni in D, viole, fagotti, Allegra, Ruslán, basso.</i> [Concertante:] <i>Violini, flauti, clarinetti, corni, viole, fagotti, Allegra y Adagia, Primo, Tenori y Secondo, Ruslán y Melodista, basso.</i>
Nº 25. <i>Finale</i> [<i>Stretta</i>]	<i>Maestoso</i> <i>Allegro</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, clarinetti, corni in C, viole, fagotti, Allegra y Adagia, Tenori, Primo y Secondo, Ruslán y Melodista, basso.</i> <i>Violini 1 y 2, flauti, oboe e clarín, corni, viole, fagotti, timpani, coro 4 voces [2 superiores en un solo pentagrama], basso. “In questo coro canterano ancora li attori”.</i>

En la partitura aparecen anotaciones a lápiz probablemente contemporáneas a la composición de la partitura. En el Tomo I las encontramos en la obertura, añadiendo la armonía en el pentagrama del bajo y algunas alteraciones en esta línea. También figuran algunas correcciones de notas. Los números de Allegra presentan añadidos de notas de adorno, de escritura parecida a la del copista Zanini –por ejemplo, en su Canción rusa nº 12–. Tanto en el Acto I –por ejemplo, en el aria de Ruslán, nº 5– como en el II –en medio del *Finale*–, hay fragmentos bastante largos sin ningún acompañamiento salvo la escritura de la línea del bajo.

En los Tomos II y III siguen apareciendo anotaciones a lápiz de la armonía en el pentagrama del bajo, aunque en el del último acto en menor número. De nuevo encontramos fragmentos sin más acompañamiento que la línea del bajo, como en un fragmento pequeño a solo de *Tenori*, nº 21; y otro más largo del *Duetto* de Allegra y Ruslán, del nº 24⁹⁰.

⁹⁰ En la penúltima página del material musical hay un trozo de papel pautado de diferente calidad, sin nada escrito, que está fijado a la hoja por medio de un alfiler de aspecto antiguo. En el archivo no

Martín y Soler vio la opción de caracterizar musicalmente a los protagonistas de acuerdo a las características de los personajes típicos de la ópera bufa italiana, hecho criticado en su primera ópera rusa, pero que encajaba a la perfección con el argumento creado por Jrapovitskiy. Así, al noble Melodista lo caracteriza como un bajo bufo, con sus distintivos diálogos, recitativos y frecuentes trabalenguas; Adagia es retratada en un plano más lírico, con arias lentas, mientras que las de Allegra son más veloces y de carácter vivaz, similares a las de las siervas que como la Zerlina del *Don Giovanni* mozartiano, pueblan las óperas italianas coetáneas⁹¹. Los pretendientes de ambas hermanas también aparecen definidos musicalmente de una forma contrastante y afín a la caracterización de sus prometidas: el tenor lírico Tenori a través de cantilenas, mientras que Ruslán emplea arias de carácter más dinámico. Los criados Primo y Secondo están caracterizados musicalmente con un lenguaje más *buffo*, de carácter menos lírico que los personajes nobiliarios, más propio de las clases serviles. Aun así, por momentos se observa en ellos una parodia de la melomanía italianizante. B. Volman establece una analogía entre los criados de esta ópera con personajes de las óperas de Mozart que se encuadrarían dentro de su misma clase social, relacionando, por ejemplo, a Primo con Fígaro, ambos de extracción social baja pero poseedores de un alto grado de ingenio, gracias al cual arreglan con astucia los conflictos surgidos a lo largo del desarrollo de la acción.

3.4.3. TRES AIRES NACIONALES: UNA SEGUIDILLA ESPAÑOLA, UNA ARIETTE FRANCESA Y UNA CANCIÓN RUSA

Es muy sugestivo el uso de elementos españoles que se desarrolla en esta ópera, que denotan claramente la influencia de Martín y Soler y su gusto por la música de su país de origen. Un ejemplo de ello es la canción española que aparece en la obertura, que como señala B. Volman, es la variante en modo menor de una seguidilla que canta Allegra en el primer acto de la ópera, o la seguidilla en sí misma, calificada por este autor como “uno de los números mejor logrados de toda la ópera”. Se trata de la seguidilla “Inocentita y linda” por la que Martín y Soler sentía cierta debilidad, ya que

supieron explicarnos su utilidad al carecer de anotación alguna.

⁹¹ Esta analogía entre la Allegra de *Pesnolubie* de Martín y Soler y la Zerlina del *Don Giovanni* de Mozart es ya señalada en la obra de B. Volman.

la insertó en varias óperas anteriores. Irina Kriazheva⁹² considera que la inclusión de esta seguidilla en el libreto operístico fue debido al respeto que sentía Jrapovitskiy por Martín y Soler y sus sentimientos nacionales. Por su parte, Waisman sugiere una hipótesis que a nuestro modo de ver parece más certera: dado el gusto del valenciano por esta melodía en particular –aparece en tres de sus óperas, *Il tutore burlato* (1775), *In amor ci vuol destrezza* (1782) y *Pesnolubie* (1790)– y teniendo en cuenta que su orquestación es parecida en los tres casos pero el texto cambia⁹³, sugiere que los textos fueron escritos total o parcialmente por el propio Martín y Soler o algún literato español a instancia suya⁹⁴. Esta hipótesis resulta plausible en el caso de esta ópera debido al desconocimiento por parte del libretista del castellano y sus reglas de versificación, y sobre todo al uso de esta misma seguidilla en otras dos óperas anteriores de Martín y Soler. A este respecto cabe destacar que en los tres casos la música del estribillo es prácticamente igual, sufriendo las modificaciones mínimas, no ocurriendo lo mismo con el texto, que se altera en los tres casos: la seguidilla aparece como “Inocentita y niña” en *Il tutore burlato*, como “Tierrecita y sincera” en *In amor ci vuol destrezza* y como “Inocentita y linda” en *Pesnolubie*.

Este elemento español es introducido aquí de forma análoga a como lo hace en las óperas anteriores, es decir, señalando que se interpretará una obra de este género como ilustración musical, fuera del transcurso de la acción. Allegra, hallándose frente a un grupo de campesinos entre los que está Ruslán, como digna hija del ferviente melómano decide hacer gala de sus virtudes vocales: “-¿No hay por aquí una guitarra?” pregunta; “-Yo cantaré con gusto *guispañol* [sic], y así oiríais lo que es una seguidilla”, a lo que Ruslán responde: “-¡Ay!, hace tiempo que deseo escuchar cantos *guispañoles*, y vos, señora, me haríais un gran obsequio con vuestra seguidilla”. Tras lo que la protagonista canta la seguidilla “Inocentita y linda todos me llaman”, en la

⁹² KRIAZHEVA: “Капельмейстер Екатерины II, *Lo Spagnuolo* Висенте Мартин-и-Солер в Петербурге” [*Kapelmeyster Ekaterini II, Lo Spagnuolo Vicente Martín-y-Soler v Peterburge*, El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler en San Petersburgo]. *Starinnaya Muzika*, nº 1, 1998.

⁹³ “Inocentita y niña” en *Il tutore burlato*; “Tierrecita y sincera” en *In amor ci vuol destrezza*; “Inocentita y linda” en *Pesnolubie*.

⁹⁴ Véase WAISMAN: “Una vida entre siete mundos. Vicente Martín y Soler, compositor periférico”. *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: Actas del congreso internacional*. [Valencia, 14-18 noviembre 2006]. LINK y WAISMAN editores. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2010.

que el valenciano incluye todos los rasgos característicos de este género, como el ritmo de puntillos, el compás de $\frac{3}{4}$, la declamación en semicorcheas, melismas en la penúltima o última sílaba del verso, y frecuentes repeticiones y permutaciones de versos⁹⁵.

Música	Texto
A	Inocentita y linda, todos me llaman,
B	todos me llaman, cortejándome mucho, pero se engañan.
C	¿Qué será de mí?, ¡Ay!, ¿si me perderé?, pues..., ¿si me engañarán?, no, ¿si yo engañaré?, sí.
D	Mas, que se arrime alguno que yo se lo diré.
B	Todos me llaman inocentita y linda, pero se engañan.
C	¿Qué será de mí?, ¡Ay!, ¿si me perderé?, pues..., ¿si me engañarán?, no, ¿si yo engañaré?, sí.
(Calderón. Sin música)	(Y, ¿quién lo duda?, hay alguno que diga que no, ¡Pues lo veremos!)
D	Mas, que se arrime alguno que yo se lo diré.

Lo primero que llama la atención es la estructura del texto, que no responde a la

⁹⁵ Son características del tipo de las seguidillas señaladas por Waisman en el artículo que citamos en la nota anterior.

métrica castellana de copla de seguidilla, estrofa que parece sólo en la estrofa inicial que da título al número. Dicha estrofa presenta cuatro versos, alternando heptasílabos y pentasílabos, con rima asonante en los versos pares, dejando libres los impares [-a-a]:

*Inocentita y linda
todos me llaman
cortejándome mucho,
pero se engañan.*

Al final, parece querer recuperarse dicha estructura métrica, característica de las seguidillas musicales, pero sólo reaparece un verso heptasílabo [*Y quién lo duda*], mientras el resto de la estrofa presenta otra métrica diferente.

El resto del texto se completa con dos estrofas que se repiten: la primera, una cuarteta de versos hexasílabos, completados cada uno de ellos con interjecciones exclamativas, que comparte la rima de la seguidilla, en asonante los versos pares:

*¿Qué será de mí?, ¡ay!,
¿si me perderé?, pues,
¿si me engañarán?, ¡no!,
¿si yo engañaré?, ¡sí!*

Y un pareado de versos heptasílabos, con rima encadenada al cuarteto anterior en el segundo verso:

*Mas, que se arrime alguno
que yo se lo diré.*

En la fuente de la partitura conservada en la Biblioteca de Música del Teatro

Mariinsky de San Petersburgo, esta seguidilla se encuadra en el primer acto de la ópera y aparece numerada con el nº 10. Su indicación de *tempo* es *Andante con moto*, en ritmo de $\frac{3}{4}$, y la tonalidad principal Re Mayor. Sus dimensiones son reducidas, con 45 compases en total, de los que los 6 primeros están destinados a una introducción instrumental, en la que los violines adelantan el carácter del material vocal en pasajes de semicorcheas y ritmos de puntillos, mientras que el resto de instrumentos doblan sus líneas instrumentales –las flautas en los 2 primeros compases, y el bajo en los compases 3 y 4– o realizan la base armónica o hacen la función de apoyo rítmico en valores mas largos. Esta breve introducción es rematada por una cadencia perfecta [IV-V-I] tras la que tiene lugar la entrada de la voz. Es interesante señalar que esta introducción instrumental de la seguidilla no se parece en absoluto a la compuesta por el mismo compositor para la misma melodía en *Il tutore burlato*, coincidiendo tan sólo en algunos pasajes de semicorcheas con puntillos.

La entrada de la voz se produce en el compás 7, con un dibujo en el que priman los valores de semicorcheas y con escasos puntillos, ubicados en los valores mas largos (de negra). Se trata del material musical A, que expone el tema principal doblado por los violines. Resulta interesante la forma en la que fue acomodado el texto en la partitura, que no coincide con la misma seguidilla en *Il tutore burlato*:

<i>Il tutore burlato</i>	I-no-ce—nti-tay-lin-da...
<i>Pesnolubie</i>	Ino-cen-ti—ta-y-lin-da...

Seguidilla
Andante
a 2

The score is for a 3/4 time piece in D major. It features a woodwind section (Flautas, Trompas, Violante), strings (Violin I, Violin II, Bajo continuo), and a percussion section (Bil., tmp). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The percussion provides a steady accompaniment. The vocal line is introduced in the second system with the lyrics: "I - no - cen - ti - ta, y ni - ña, i - no - cen - ti - ta, y".

Ejemplo musical. Seguidilla “Inocentita y niña” introducida en *Il Tutore Burlato*.

Mandorlina

The score is for a 3/4 time piece in D major. It features a Soprano voice and a Piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has the lyrics: "Tier-ne-ci - ta, y sin - ce-ra, tier-ne-ci - ta, y sin - ce-ra tier-ne-ci - ta, y sin - ce - ra ven-ga a la".

Ejemplo musical. Seguidilla “Tiernequita y sincera” introducida en *In amour ci vuol destreza*.

Adante con moto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top system includes Flauti (Flutes), Fagotti (Bassoons), Corni in D (Horns in D), and Soprano. The middle system includes Violin I, Violin II, Viole (Violas), and Cello. The bottom system includes flt. (flute), fgt. (bassoon), cm. D (horn in D), S. (Soprano), Vln. I, Vln. II, Vlc. (Viola), and Vc. (Cello). The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The vocal line includes the lyrics: "Ino-cen-ti - tu y lin - du, Ino-cen-ti - ta y".

flt. *p*
 flt. *p*
 figt. *p*
 cm. D *p*
 cm. D *p*
 S *p*
 Vln. I *p*
 Vln. II *p*
 Vle. *p*
 Vc. *p*

lin - da, in - cen - ti - ta y lin - da to - dos me lla - man, in - cen - ti - ta y
 lin - da, in - cen - ti - ta y lin - da to - dos me lla - man, in - cen - ti - ta y

flt. *f*
 flt. *f*
 figt. *f*
 cm. D *f*
 cm. D *f*
 S *f*
 Vln. I *f*
 Vln. II *f*
 Vle. *f*
 Vc. *f*

lin - da, in - cen - ti - ta y lin - da to - dos me lla - man, in - cen - ti - ta y
 lin - da, in - cen - ti - ta y lin - da to - dos me lla - man, in - cen - ti - ta y

Ejemplo musical. Seguidilla “Inocentita y linda” de *Pesnolubie*.

El material musical B y D, de forma contraria al de A y C, presenta una mayor cantidad de semicorcheas con puntillos. El compás 39 tiene un largo calderón, durante el que la voz recita “Y quien lo dude...”, tras lo que se retorna al material musical D,

con el que concluye la seguidilla. Los giros cadenciales entre cada estrofa son cadencias perfectas [IV-V-I], sin ninguna complejidad.

Martín y Soler introdujo en el acompañamiento, además de los violines, las violas y el bajo, dos partes para las flautas, que interpretaban la misma voz a distancia de tercera, dos partes para los *Corni in D* y una para los fagotes, otorgando así un mayor protagonismo a los instrumentos de viento, tal y como era característico en sus composiciones escénicas⁹⁶.

Como ya hemos señalado, la seguidilla es la parte central de una estructura de mayores proporciones, que pretende reflejar tres ambientes musicales nacionales diferentes:

Ariette francesa [nº 8] – Seguidilla española [nº 10] – Canción rusa [nº 12]

Entre cada una de ellas se inserta un breve coro, en el que los campesinos y Ruslán ensalzan a la intérprete. Los tres fragmentos cantados por Allegra son introducidos en la ópera a modo de elementos casuales, de ilustraciones musicales no vinculados orgánicamente con la música típicamente italiana que caracteriza esta obra escénica, y que a su vez no resultan determinantes para el desarrollo de la acción escénica.

La **canción francesa**, primer elemento “nacional” introducido por Jrapovitskiy y Martín y Soler en el final del Acto I, y puesto en boca de Allegra a petición de los sirvientes Primo y Secondo y del enamorado Ruslán, aparece en la partitura como nº 8. Se trata de un *Larghetto* en Mi menor, de ritmo ternario en 6/8 y 29 compases de extensión, en el que la voz está acompañada de dos trompas en Sol y dos fagotes, más la cuerda, llamando la atención la ausencia de flautas, oboes o clarinetes.

El texto de la obra, de carácter sentimental y prerromántico, se corresponde con los primeros diez versos de la Ode 33 “Sur ses Amours” de *Les Odes d’Anacreon et de*

⁹⁶ Véase transcripción de la seguidilla completa en ANEXO 3.

*Sapho*⁹⁷, de François Gacon⁹⁸, que las publicó en Rotterdam, en 1712 con el seudónimo de “Le poète sans fard”.

Forma	Area tonal	Texto original	Traducción
A	Mi m	Chere hirondelle, tous les ans	Querida golondrina, cada año
A		tu reviens d'une aîle légère;	regresas con alas ligeras
B		tu fais ton nid dans le printems,	y haces tu nido en primavera.
B		Pendant l'eté tu deviens mère;	En el verano te conviertes en madre
C	Sol	Et lasse de tant de travaux	Y, cansada de tanto trabajo,
C'		Tu vas l'hiver aux pays chauds.	en invierno vas a países cálidos.
D	Do	Ah! Que n'ai je ta destinée!	¡Ah!, yo tengo tu destino
D	La	Mais Cupidon pour mon malheur,	pero Cupido, para mi desgracia,
D'		Pendant tout le cours de l'année	durante todo el año
A'		Fait son nid au fond de mon coeur;	hace su nido en mi corazón,
A'	Mi	Fait son nid au fond de mon coeur.	hace su nido en mi corazón.

El compositor creó una música sencilla tanto melódica como armónicamente, de acuerdo con las características de la *ariette* francesa, que responde a un bucólico ritmo de *pastorella*. La introducción instrumental consta de seis compases, en los que el peso melódico lo llevan los violines, sustentados armónicamente por el bajo y los fagotes, mientras que el resto de instrumentos se suman en el giro cadencial (IV-V-I). La entrada de la voz se produce en el compás 7, siendo doblada por los violines en todo momento. El acompañamiento orquestal es escaso, centrado en doblar algunos pasajes concretos o sustentar la armonía. Tan solo en la frase musical B son implicados todos los instrumentos: mientras las cuerdas –violines y violas– doblan la voz, los vientos subrayan el final de cada verso. En cuanto a los valores rítmicos, no aparecen complicaciones primando los valores de corchea. Sólo se dan pasajes rápidos en semicorcheas en C', tanto en la voz como en los violines.

Cada verso se ajusta a dos compases musicales, repitiendo cada frase melódica con

⁹⁷ Rotterdam, Chez Fritz et Böhm, 1712, p. 224. Este poema aparece también recogido en la obra de Themiseul de Saint- Hyacinthe, *Le chef-d'oeuvre d'un inconnu*. La Haya, Chez P. Husson, 1744, p. 48.

⁹⁸ François Gacon (1667-1725), conocido como “Le poete sans fard” [el poeta sin maquillaje], era un poeta satírico francés conocido por sus numerosas sátiras contra contemporáneos como Rousseau, De la Motte, Bossuet, Boileau, etc.

texto diferente. Este esquema se reproduce a lo largo de todo el fragmento, con la excepción de la frase musical D situada en la región tonal de Do, en la que tras la repetición literal en Do se introduce una segunda repetición en La menor, que enlaza con los 2 últimos versos que retornan a A en la tonalidad principal –Mi menor–, a modo de cierre.

The image shows a page of a musical score for the French Ariette "Chère hirondelle" by Georges Bizet. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Fagotti (two staves), Corni in G (two staves), Soprano (one staff), Violini (two staves, with a "sordina" marking), Viola I, Viola II, and Larghetto. The second system includes parts for Fgt. (two staves), Corn. G (two staves), S. (Soprano), Vln. (Violini), Vla. I, Vla. II, and L.rght. (Larghetto). The vocal line (Soprano) includes the lyrics: "Chère hi - ron - de - lle, tous les ans tu re - viens d'une ai - le lé - gè - re tu fais tu nid dans le prin - temps pen - dant l'é -". Dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout the score to indicate volume changes. The time signature is 6/8.

Ejemplo musical. *Ariette* francesa “Chère hirondelle”.

El siguiente número “nacional” insertado por Martín y Soler en esta ópera es la **canción rusa**, nº 12 de la partitura. Después de mostrar su conocimiento del género lírico extranjero, Ruslán, secundado por los sirvientes Primo y Secondo, pide a Allegra que les cante una canción mas, esta vez en idioma ruso, ante lo que ella interpreta esta canción de estilo popular. Jrapovitskiy no tomó unos versos preexistentes, como en el caso de la *arietta* francesa, sino que creó sus propios versos, siguiendo la línea del diálogo de los personajes. Musicalmente se trata de un fragmento pseudofolklórico, ya que no se basa en una canción popular rusa, sino en la recreación de lo que era el estilo ruso para el compositor español. B. Volman se refiere a este número como “elaboración no demasiado afortunada de varias canciones rusas de baile”⁹⁹, afirmación que Waisman trata de explicar aludiendo al uso de giros cadenciales occidentales para el cierre de las frases repetidas¹⁰⁰.

De los tres ejemplos, éste es sin duda el más sencillo armónica, melódica y rítmicamente. Es un *Allegretto* en Do Mayor, con ritmo de 2/4 y una extensión de 52 compases, en el que la voz está acompañada por una flauta, dos fagotes y la cuerda.

Música	Texto ruso	Texto traducido
A	В свете люди своевольны, Могут ли чем быть довольны? Угодишь ли им когда? Недовольны завсегда.	En el mundo, la gente es antojadiza, ¿pueden quedar contentos con algo?, ¿se les puede complacer alguna vez? Siempre están descontentos.
A	Могут ли чем быть довольны? Угодишь ли им когда? Недовольны завсегда.	¿Pueden quedar contentos con algo?, ¿se les puede complacer alguna vez? Siempre están descontentos.
B	Что ни делай, все им мало.	Hagas lo que hagas, todo es poco.
C	Но и голоса не стало, Я пойду отселе вон	No me queda ya ni voz. Me marchó de aquí
B	Зделав низкий вам поклон,	haciendo una reverencia para vosotros,
<i>Codetta</i>	Вам поклон, вам поклон.	una reverencia para vosotros.

En la introducción instrumental, de 8 compases, se da la primera exposición del

⁹⁹ VOLMAN, B.: *Русские печатные ноты XVIII века [Russkie pechatnie noti XVIII veka, Partituras rusas impresas del siglo XVIII]*, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdanie, Leningrado, 1957.

¹⁰⁰ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español...*, p. 460.

tema A, que corre a cargo de los violines 1 y las flautas, mientras el resto de instrumentos sostienen una nota pedal. La voz hace su entrada en el compás 9, doblada por los violines 1, hasta el compás 17, momento en el que vuelve a retomar el inicio del tema A los violines y las flautas durante dos compases y medio, sumándoseles la voz en ese momento, que continúa la exposición de este tema. El tema B, de 4 compases de duración, comienza en el compás 25. Se trata de un pasaje arpegiado descendente presentado en dos ocasiones, y en la partitura consultada tiene anotaciones a lápiz de notas de adorno en la segunda de ellas –en ambas apariciones del tema B a lo largo del fragmento–. Se desconoce al autor de estos añadidos, por lo que tan sólo nos queda suponer que hayan sido realizados por alguno de los músicos que llevó esta ópera a escena usando esta partitura a lo largo del siglo XIX¹⁰¹.

¹⁰¹ Desde inicios del siglo XX estaba terminantemente prohibida cualquier anotación en las partituras conservadas en este archivo.

Allegretto

Flute *p*

Bassoon *p*

Soprano

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *p*

Fl. *p*

Bsn. *p*

S. vsse te lu - di svo e - vol - ni, mo - gut li - chem bit' do

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Ve. *p*

Fl. *p*

Bsn. *p*

S. vol - ni? u - go dsh - li im kog - da? ne - do - vol ni za - vseg - dn

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Ve. *p*

Ejemplo musical. Canción rusa “V svete ludi svoevolni”.

3.4.4. FORTUNA CRÍTICA PÓSTUMA

Al realizar un análisis de la bibliografía rusa referente a Martín y Soler, nos hallamos frente al hecho de que todas las obras anteriores a la década de 1950, incluida la de R. A. Mooser, que citan esta obra, la califican como una traducción-adaptación, casi a modo de rusificación, de la ópera del francés Marcelle Champein,

Melomanie, compuesta sobre un libreto de Grenier, cuya edición impresa vio la luz en París en 1781. A día de hoy está demostrado que dicha afirmación es un error, ya que tanto el libreto como la música son completamente diferentes¹⁰². Este hecho se debe a que la existencia de esta ópera rusa de Martín y Soler era conocida, pero prácticamente nadie tenía noticias acerca de la ubicación de su reducción impresa para voz y piano, y dadas las dificultades para consultar la partitura manuscrita, conservada en el Archivo de los Teatros Imperiales, no se tenía acceso ni al libreto ni a la música de *Pesnolubie*. Ésta es también una de las causas de que haya menos datos bibliográficos concernientes a esta ópera, en relación a las otras dos óperas rusas compuestas por el valenciano¹⁰³. En consecuencia, vemos los problemas frente a los que se encontró el investigador del teatro musical ruso del siglo XVIII, R. A. Mooser, que escribió:

A pesar de las exhaustivas búsquedas en bibliotecas y museos de la URSS, fui incapaz de encontrar la reducción para voz y piano de esta obra, parece ser desaparecida sin remedio, y que quedará desconocida no sólo para los musicólogos occidentales, sino para la mayoría de los historiadores rusos¹⁰⁴.

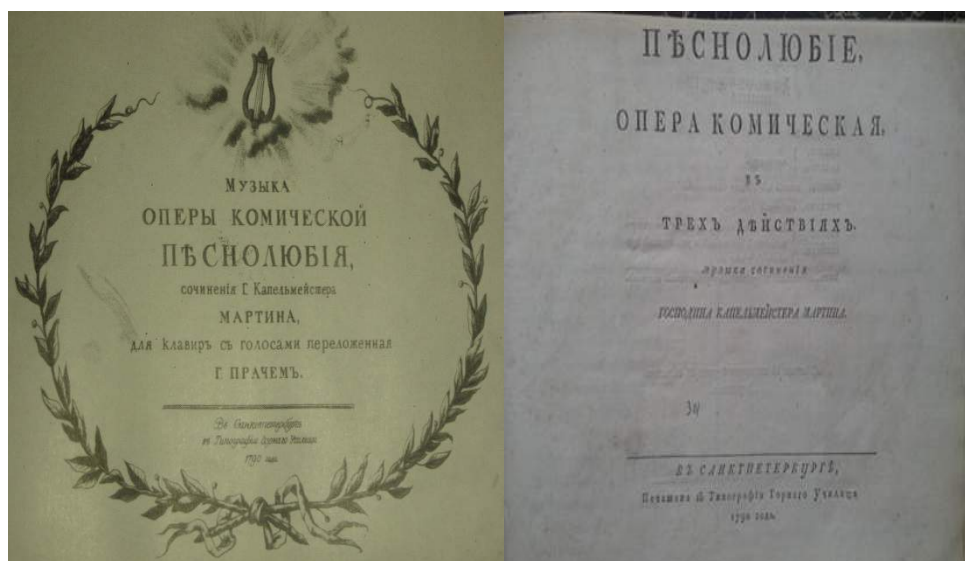
Fue B. Volman el investigador que finalmente halló un ejemplar editado de la reducción para voz y piano de *Pesnolubie*, conservada –según él mismo relata– en un fondo especial de la Biblioteca de la Academia de las Ciencias de la URSS de San Petersburgo. Volman añade que “al texto musical le antecede el libreto”, y en la página inicial figuran los siguientes datos: “La música de la ópera cómica *Pesnolubie*, compuesta por el Sr. Maestro de Capilla *Martini* para clave y voces fue reducida por

¹⁰² Salvo cierta similitud en los nombres y la línea general del argumento.

¹⁰³ Un ejemplo que revela esta ausencia sería la obra de A. RABINOVICH *La ópera rusa antes de Glinka*, de 1948, caracterizada por su notable científicidad en el uso de los materiales, donde ni siquiera se cita esta ópera entre las atribuidas a Martín y Soler. En su listado cronológico de las óperas representadas en los teatros rusos sí que aparece esta ópera, aunque datada en 1795, año al que corresponde la primera puesta en escena en San Petersburgo de la ópera cómica francesa arriba mencionada de Champein.

¹⁰⁴ R. A. MOOSER: *Annales de la musique et des musiciens en la Russie au XVIII siècle*. vol. I, p. 14.

Prach. San Petersburgo, tipográfica de la Escuela Gorniy, 1790”¹⁰⁵.



Portadas de la reducción para voz y piano, y del libreto de la ópera *Pesnolubie*

Este hallazgo también aclara una cuestión de gran interés relativa al estreno de esta ópera, que a juzgar por los datos reflejados por Volman tuvo lugar en Moscú en una fecha anterior a su primera puesta en escena en San Petersburgo, entre agosto y septiembre de 1789, y se relaciona con la obra de Ivan Andreevich Krilov¹⁰⁶. En uno de los últimos números de la revista *Pochta dujov* [*El correo de los espíritus*], publicada en 1790 y de cuya autoría fue responsable este famoso literato ruso, aparece una sátira dirigida contra una ópera que, a juzgar por las similitudes entre el libreto anexo a la reducción hallada por Volman y el artículo en cuestión, resulta ser *Pesnolubie* de Jrapovitskiy y Martín y Soler¹⁰⁷. En la crítica titulada “Carta del

¹⁰⁵ VOLMAN: *Русские печатные ноты XVIII века* [*Russkie pechatnie noti XVIII veka*, Partituras rusas impresas del siglo XVIII]. Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957.

¹⁰⁶ Ivan Andreevich Krilov (1768-1844), famoso literato ruso, fabulista, traductor, consejero estatal, miembro de la Academia Imperial Rusa. Se dedicó a la literatura satírica y paródica en su etapa de juventud. Fue autor de más de doscientas fábulas muy conocidas y valoradas hasta la actualidad.

Véase: <http://www.rvb.ru/18vek/krylov/>

¹⁰⁷ Volman señala que durante largo tiempo se consideró que esta sátira iba dirigida contra la ópera de Cimarosa *Le due fidanzati* (1780) o contra la ópera italiana en general.

duende Zor al hechicero Malikul'mulk"¹⁰⁸, el autor se refiere en términos jocosos y satíricos al estreno en Moscú de una ópera que, a juzgar por la descripción del argumento es manifiestamente la que nos ocupa. El duende Zor, ficticio autor de la carta, relata al hechicero Malikulmulk el estreno de una obra teatral nueva de la que fue testigo, exponiendo tanto los sucesos que pudo observar en escena como las impresiones que éstos le causaron. El relato que hace del argumento operístico resulta devastador: critica a su autor, aunque sin citar su nombre –“el Autor, por lo que parece, pretendía que los espectadores se rieran de la música. Pero ellos, por error, se reían del Autor”–; también el argumento, que califica de torpe y sinsentido; la presencia de canciones en lengua extranjera dentro de una obra de autoría literaria nacional –“La señorita, queriendo presumir ante ellos (los campesinos) de su voz, cantó en un idioma extranjero. [...] Los hombres, que por lo visto no eran muy entendidos ni siquiera en su propio idioma, siguieron alabándola y le pidieron que cantara más; y ella, sin escatimar su voz para oyentes tan distinguidos, cantó una canción en su idioma natal, estando felicísima de que los jardineros la ensalzasen”; y los propios personajes y sus afectos –“He ahí un amor bastante ardiente, con la resolución de la joven de casarse con su amado antes de saber siquiera su nombre, por no hablar de su forma de ser. Y así acabó el primer acto, con cada personaje diciendo varias tonterías y cantando sin venir a cuento”, o “Llega de Italia el cantante, que es tonto hasta el punto de olvidar su idioma natal y deformar las palabras como si fuera un zapatero alemán”–. La carta concluye apuntando que “el cierre del telón resultó ser el mejor momento de la ópera”, lo que ilustra la orientación del escrito de forma muy precisa.

Con esta despiadada crítica, Krilov pretendía por una parte atacar la música extranjera, y sobre todo la italiana, tendencia que continúa en sus escritos posteriores, y por otra parte, atacar al autor literario de la *Pesnolubie*, el secretario personal de la emperatriz y integrante de la Dirección de los Teatros Imperiales, Alexander Jrapovitskiy. Esta enemistad tenía un carácter más personal que literario, ya que el conflicto entre Krilov y la citada Dirección –puesta en manos de P. Saymonov y A. Jrapovitskiy entre 1789 y 1791– venía de la negativa de ésta a representar las obras de Krilov a causa de las divergencias en cuestiones de orientación de la política teatral. Así pues, como comenta Volman, “esta mordaz sátira sobre la ópera *Pesnolubie* fue la

¹⁰⁸ *Correo de los espíritus*, 1789, parte II.

primera flecha dirigida contra Jrapovitskiy, que a ojos de Krilov no era sólo una persona cercana a Catalina, sino también un obstáculo para su camino al teatro”¹⁰⁹. De esta forma, Martín y Soler y su ópera *Pesnolubie* se vieron engullidas dentro de la vorágine satírico-literaria en cuyo epicentro se encontraba el crítico Krilov, recibiendo sus despiadadas críticas por motivo del estreno moscovita de esta ópera, que sin duda influyó en su posterior vida escénica, al menos en los escenarios de Moscú. Pero a pesar de ello, debe recalcarse que la mordaz crítica no menciona para nada los aspectos musicales de la obra, ciñéndose tan solo a la faceta literaria y al libretista, sin señalar una palabra del compositor y su música. Con ello no sólo se ratifica la intención de Krilov de atacar esta ópera como medio de venganza contra la Dirección Teatral, sino también la calidad indudable de la música, que ni siquiera pudo ser punzada por la afilada pluma del feroz literato ruso.

Es interesante que para el estreno de la ópera en San Petersburgo acudieran “Sus Altezas Imperiales”, como señala en sus *Memorias* el propio Jrapovitskiy, refiriéndose a los príncipes, pero no la emperatriz que, según señala la revista de la corte, se había retirado a sus aposentos. Entre las hipótesis que baraja Volman para explicar esa ausencia destacaría un posible deseo de Catalina de no fomentar la competencia artística con su secretario, aunque nos parece más veraz la suposición de que la soberana acogiera con frialdad este estreno a causa del contenido de esta ópera y más concretamente por los marcados rasgos sociales de los personajes. Resulta obvio que el autor puso en boca de los criados los diálogos y razonamientos más juiciosos, mientras que los protagonistas de alta alcurnia están representados como egoístas flemáticos y de pocas luces. Para Volman, en este hecho jugó un papel importante la tendencia hacia el liberalismo de Jrapovitskiy, disposición muy mal vista entre la clase gobernante rusa tras la Rebelión de Pugachev (1773-74) y la Revolución Francesa. Junto a ello, resulta significativo señalar que las ideas de Jrapovitskiy le situaban en la esfera de las logias masónicas, prohibidas y perseguidas por Catalina II debido a su temor a la difusión de las ideas revolucionarias. Todo ello echa por tierra algunas de las insinuaciones expuestas por Krilov en su crítica, como la de la supina estupidez de los personajes y la carencia de intención argumental de la ópera, pues la necedad de los protagonistas nobiliarios debía contrastar con la perspicacia de los siervos, representantes, aunque de forma muy edulcorada, de la

¹⁰⁹ VOLMAN: Русские печатные ноты XVIII века..., p. 57.

realidad rusa del momento.

La historiografía nos ofrece también la crítica a la música de *Pesnolubie* de A. Gozenpud, académico soviético que publicó su obra *El teatro musical en Rusia* en 1959, en la que censura su música por ser primitiva y estereotipada para la ópera bufa. “Martín y Soler no hizo ni el más mínimo intento de reflejar la realidad rusa en la partitura, aunque tampoco lo hizo el libretista”¹¹⁰, se queja. Tampoco le agrada la carencia de credibilidad en la caracterización de los personajes, en concreto en lo relativo a la figura de Melodista, al que ve tan sólo como al típico bajo bufo, sin el reflejo del carácter nobiliario terrateniente de la época. Pero no debemos perder de vista el hecho de que la crítica de Gozenpud se encuadra en un contexto histórico-social soviético en el que la ausencia del reflejo de la realidad estamental rusa y sus injusticias era duramente censurada, algo que incluía también los aspectos musicales por su carencia de contenido tradicional y popular ruso.

En realidad, Martín y Soler y Jrapovitskiy sí hicieron algunas alusiones a estas cuestiones, aunque de forma muy atemperada y siempre con carácter jocoso, como revelan los siguientes versos del criado Secondo, en su aria inicial en el acto I:

*Así es la vida, suda y trabaja,
la basura ajena barre del suelo;
y tú no riñas con la música,
teme del señor las palizas,
y espera riñas y broncas*¹¹¹.

Podemos suponer que el valenciano sentía cierta compasión por el estamento servil ruso y trató de reflejar a los personajes de esta posición social con simpatía, caracterizándolos musicalmente a través de tonalidades menores, hecho valorado de forma positiva por los autores soviéticos más objetivos.

¹¹⁰ GOZENPUD, A.: *Музыкальный театр в России (с истоков до Глинки)* [*Muzikalniy teatr v Rossii (s istokov do Glinki)*], El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)]. Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1959.

¹¹¹ Libreto de la ópera cómica *Pesnolubie*, en tres actos. Música del maestro de capilla Martín. San Petersburgo, Tipográfica del Instituto Gorniy, 1790. Acto 1, escena 1, Aria inicial de Secondo.

Otra cuestión criticada por la bibliografía rusa en relación a esta ópera es la escasa presencia de elementos musicales populares rusos. Incluso la aparición de la canción rusa de Allegra del primer acto, que sigue al aria francesa y a la seguidilla española, resulta ser tan sólo una canción en idioma ruso, pero no una canción auténticamente popular, que sería lo más apropiado en este contexto. Se trata en realidad de una melodía elaborada por el valenciano a partir de varias canciones de danza, tal y como se ha indicado anteriormente, que Volman considera “no demasiado afortunada”, reflejo de lo que para el español era el “estilo popular ruso”. Este tipo de “rusificación” aparece también en otros números: así el dúo de Melodista y Tenori del tercer acto recuerda la canción rusa “Vo sadu li, v ogorode” [En el jardín, en el huerto], o el coro de los siervos “Mi ustavshikam pokorni” [Somos dóciles a los que mandan] del primer acto presenta giros melódicos que recuerdan la canción popular de trabajo “Ey, ujnem”.

3.5. FEDUL S DETMI (1791)

La tercera de las óperas rusas compuestas por Martín y Soler en San Petersburgo es la obra *Fedul s det'mi* [*Fedul con sus hijos*], última colaboración del valenciano con Catalina II y Jrapovitskiy. La autoría de la música corrió a cargo esta vez de dos compositores, Martín y Soler y el compositor ruso Vasiliy Pashkevich¹¹². Esta ópera cómica en un acto, trufada de coros y danzas populares, es el último texto teatral que escribe la emperatriz.

3.5.1. LA PERIPECIA TEATRAL

El argumento relata la historia del campesino viudo Fedul, padre de quince hijos, muchos de los cuales son poseedores de exóticos nombres, que se propone casarse

¹¹² Vasiliy Pashkevich (1742-1797), compositor, director, violinista, cantante y pedagogo, fue uno de los músicos que contribuyeron a la creación de un lenguaje compositivo nacional ruso en el siglo XVIII. Algunas de sus óperas más conocidas son *Neschastye ot kareti* [Desgracia por una carroza] y *Fevey*, entre otras. http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_music/

con la adinerada viudita Judusha que ya tiene varios pretendientes. Paralelamente, la hija mayor de Fedul, Duniasha, es cortejada por Detina [Buen Mozo], proveniente de la ciudad, al que la joven rechaza a pesar de las promesas de éste. Al recibir la noticia de que su padre tiene la intención de casarse con una joven viuda, la numerosa prole de Fedul intenta disuadirle por temor al trato que les dará la madrastra, aunque todos los esfuerzos por hacer entrar en razón al patriarca son en vano. Duniasha le aconseja tomar como esposa “a una igual a él”, pero Fedul desoye sus consejos. Finalmente, aparece la viuda y los hijos se ven obligados a recibirla con canciones y danzas. Duniasha acepta el matrimonio de su padre e interpreta la canción “Vo sele, sele Pokrovskom”, que en algunas fuentes aparece como compuesta por la emperatriz Isabel, primera hija de Catalina I y Pedro I; esta canción se volvió muy conocida en la Rusia del siglo XIX¹¹³. Como Rogger pone de manifiesto, el texto destaca los valores que la Emperatriz Catalina consideraba fundamentales del carácter nacional ruso: “obediencia ejemplar, virtud y rápido entendimiento”¹¹⁴.

En este libreto, Catalina refleja su preocupación por los profundos cambios sufridos por las costumbres de sus súbditos¹¹⁵ y pretende dar una lección en el ámbito de la moral familiar, transmitiendo el mensaje de que se debe buscar para el matrimonio a una persona afín y de la misma clase. Esta intención aleccionadora de la emperatriz hacia sus súbditos puede apreciarse con claridad en el principio y el final de la ópera. Así, el coro inicial enuncia los siguientes versos:

*La mayor felicidad del mundo significa el respeto por todos
y el último deseo de los maridos es el desprecio.
Divertiros, hermosas, mientras tengáis voluntad, elegid el tiempo.
Desposarse sin suerte es una complicación
os condenaréis a vivir en cautiverio un siglo...*

¹¹³ SEAMAN: “Folk-Song in Russia Opera of the Eighteenth Century”, *Slavonic and East European Review*, Vol. 41, nº 96 (Diciembre de 1962), p. 134.

¹¹⁴ ROGGER, H.: *National Consciousness in Eighteenth Century Russia*. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1960, p. 267.

¹¹⁵ Según comenta I. KRIAZHEVA, en los contemporáneos éstas “cambiaron más en cincuenta años que las de sus ancestros en siete siglos”.

Y la parte conclusiva del *arioso* que Duniasha dirige al Buen Mozo traslada también el mensaje de la emperatriz:

*Yo te recomiendo
tener una igual a ti;
en vuestra ciudad hay la costumbre,
lo oí decir de todos,
de amar a todas con las palabras
pero a nadie en los hechos;
nosotras, las de pueblo¹¹⁶,
somos simples
y por eso me divierto
por eso me alegre ahora,
por quedarme a vivir en el pueblo
y no dejarme engañar¹¹⁷.*

Se trata de una ópera con la que la emperatriz Catalina II perseguía dar una lección de moralidad en relación a los matrimonios morganáticos; junto a eso, aprovechaba la oportunidad de lanzar una sátira contra la pequeña aristocracia rural. De forma semejante a sus creaciones escénico-musicales precedentes, Catalina pretendía usar el elemento folklórico popular, en consonancia con las corrientes del prerromanticismo literario ruso, con el fin de asegurarse la recepción de su mensaje aleccionador por parte de sus vasallos. Pero lo cierto es que los elementos populares que la emperatriz se esforzaba por reflejar carecían de autenticidad, siendo meros reflejos de la ideología propia del Despotismo Ilustrado. En cambio, esta ópera sí contiene un fuerte contenido político e ideológico, disfrazada bajo elementos de ingenuidad y comicidad, continuando así con las pautas tomadas para la creación de sus óperas

¹¹⁶ Se observa también en esta estrofa una confrontación entre la bondad del campo y la maldad de la ciudad, en el sentido casi rousseauiano.

¹¹⁷ Ambas citas aparecen en el artículo de KRIAZHEVA: “Капельмейстер Екатерины II, *Lo Spagnuolo...*” [*Kapelmeyster Ekaterini II, Lo Spagnuolo...*, El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo*], pp. 19-22. Traducción de Vera Fouter.

precedentes. A este respecto no se debe olvidar que gran parte de la abundante y heterogénea producción literaria de Catalina II implicaba una fuerte carga instructiva dirigida tanto a su entorno más cercano –concretamente su hijo Pablo y sus nietos Alejandro y Constantino – como a sus súbditos en general. Muestra de ello son su *Tratado Didáctico dirigido al conde Saltikov para la educación de sus nietos*¹¹⁸, un *Tratado para la Educación Estatal Fundamental*¹¹⁹, una *Selección de Dichos Populares*¹²⁰ y dos cuentos infantiles de carácter moralizante. Las óperas cómicas creadas por la emperatriz se encuadran en el mismo contexto, pues no se limitan a satisfacer las ambiciones artísticas de la soberana sino que se convierten en un poderoso medio de difusión de sus ideas políticas y morales, vinculadas a la filosofía del Despotismo Ilustrado. En este contexto, *Fedul* fue la última ópera creada por Catalina, pero también fue la última de sus obras literarias. La Revolución Francesa asestó un duro golpe a la monarquía rusa, al igual que al resto de monarquías europeas, haciendo patente la inutilidad de las comedias y óperas moralizantes, creadas a modo de “recetas” políticas para cuidar la moral popular.

3.5.2. EL PROCESO CREATIVO

Las *Memorias* de Jrapovitskiy vuelven a desvelarnos datos de gran interés respecto al proceso de elaboración de esta ópera. Así, en las notas del 5 de diciembre de 1790 aparece la primera referencia a su composición: “Me fue dicho que debía entregar una ópera en un acto hecha a modo y semejanza de unos juegos, preguntándome si podía estar pronto la música y el ballet”¹²¹. El trabajo sobre el libreto comenzó de forma muy rápida, de acuerdo a lo exigido por Catalina, y tras dos días, Jrapovitskiy entregó a la emperatriz el inicio de la ópera, que fue transcrita el 14 de ese mismo mes, “siendo ordenado que me dé prisa con la música”, como apunta el secretario. Entre los días 19 y 23 de diciembre figuran las siguientes notas relativas a *Fedul*: “Fueron compuestas dos canciones: una fábula rimada con una canción, y *Parasha* y

¹¹⁸ Инструкция князю Салтыкову при назначении его к воспитанию великих князей.

¹¹⁹ Гражданское начальное учение (1780).

¹²⁰ Выбранные российские пословицы (1782).

¹²¹ JRAPOSITSKIY: *Памятные Записки* [*Pamiatnie zapiski*, *Memorias*]. Nota del 5 de diciembre de 1790.

Sasha...”. Aunque los ejemplares impresos de la ópera estuvieron listos el 26 de diciembre, siendo entregado uno de ellos a la emperatriz y otro a Tiulpin¹²², “al que se le ocurrió decir que no hay un final, aunque conmigo se habló de un coro”, compuesto al día siguiente.

La intención de Catalina de hacer esta ópera “a imagen y semejanza de unos juegos”, condicionó las peculiaridades del estilo literario del libreto, ya que, siguiendo las directrices de la emperatriz y conforme a las características de los personajes, éste debía reproducir el lenguaje popular, salvo en el caso del Buen Mozo, personaje proveniente de la urbe y no del ámbito rural como Fedul y sus vástagos. Así, la parte de Fedul aparece impregnada de dichos populares rusos como “Sin esposa como sin gato” o “Al pájaro no se le alimenta de fábulas”¹²³. Y es que, en opinión de Seaman, la emperatriz intentó otorgar mayor realismo al texto, empleando expresiones rústicas –comenzando los versos con interjecciones características del lenguaje popular, como “Ekh, ekh!”–, pero no consiguió su objetivo, considerando el autor que en realidad la ópera es, en realidad, una caricatura no un verdadero retrato de la vida campesina¹²⁴, a la manera de las copias que se hacían en la Francia rococó del mundo rural, poblado por bucólicos pastores y pastoras en el columpio.

Catalina buscó de nuevo la risa del público mostrando al personaje de Fedul de forma jocosu, recalando su estupidez y tozudez. Esa preocupación la transmiten los diarios de Jrapovitskiy, que anota el 9 de diciembre que “será gracioso”, en relación a su trabajo sobre el libreto. Para ello siguió el modelo utilizado ya de forma efectiva en *Gorebogatir’ Kosometovich*, incluso en lo concerniente a la elección del nombre del protagonista, ya que Fedul hace referencia a un cateto, un borrego, y su rima con los versos “Fedul gubi nadul” [Fedul hinchó los morros] le hacía mucha gracia a la emperatriz.

Jrapovitskiy desvela a través de sus *Memorias* que la primera intención de Catalina era dotar esta ópera de un ballet, que fue compuesto, pero en la primera prueba no

¹²² I. Tiulpin era el mayordomo personal de Catalina II durante ese período.

¹²³ Dichos populares rusos escritos en lenguaje rimado, de compleja traducción, a la manera de los refranes españoles.

¹²⁴ SEAMAN: “Folk-Song in Russia Opera of the Eighteenth Century”, *Slavonic and East European Review*, Vol. 41, n° 96 (Diciembre de 1962), p. 155.

satisfizo las expectativas de la emperatriz, por lo que ésta dio orden de suprimirlo¹²⁵. Dotar a la ópera de un número bailado era lo corriente en la época y, según la costumbre, las óperas cómicas debían finalizar con un divertimento danzado, aunque en este caso Catalina incumplió deliberadamente esta práctica. Entre las posibles causas de este hecho está la urgencia de la emperatriz por ver la obra acabada, claramente reflejada en las *Memorias* de su secretario, razón por la que no quería perder tiempo en arreglar las partes “defectuosas” del espectáculo. El historiador ruso A. Zorin¹²⁶ propone una curiosa hipótesis a modo de aclaración de esta premura: plantea que esta ópera oculta una metafórica crítica sobre la moralidad de la vida teatral petersburguesa, identificando a los quince hijos de Fedul con la compañía teatral rusa y a su padre con la Dirección Teatral –Soymonov y Jrapovitskiy–, caída en desgracia a causa del escándalo provocado por Elisabetha Sandunova¹²⁷. Asimismo, relaciona el propósito matrimonial de Fedul con la voluntad de Catalina de tomar el control de la vida teatral rusa¹²⁸, y las protestas iniciales de los hijos con la turbación de los actores ante la nueva gerencia y los cambios que plantea instaurar. Cabe señalar que ésta es tan sólo una hipótesis personal de Zorin, cuya veracidad es difícil de probar, puesto que Catalina también podía referirse a otros acontecimientos de la vida cortesana, como la boda del favorito de la emperatriz Alexandr Momonov con la condesa Daria Scherbatova¹²⁹, acontecimiento que coincidió cronológicamente con el inicio de la creación literaria de *Fedul*.

A pesar de los detalles aportados por los diarios del secretario de la emperatriz, durante largo tiempo quedó sin esclarecer una cuestión relativa al coautor de la música de este título. En numerosas obras, incluso de mediados del siglo XX, esta

¹²⁵ ЖРАПОВИТСКИЙ, А. :Памятные Записки [Pamiatnie zapiski, Memorias]. Moscú, Tipográfica de la Universidad, 1862. Nota del 11 de enero de 1791.

¹²⁶ ZORIN, Andrey: Редкая вещь. "Сандуновский скандал" и русский двор в эпоху французской революции [Redkaya vesh. "Sandunovskiy skandal" i russkiy dvor v epogu frantsuzskoy revolutsii, Una cosa rara El escándalo de los Sandunov y la corte rusa durante la época de la Revolución Francesa]. *NLO*, 2006, nº 80.

¹²⁷ Véase ANEXO 2.

¹²⁸ La viuda Judusha no pronuncia ni una sola palabra, limitando su aparición al final de la ópera, cuando hace acto de presencia y se sienta majestuosamente a la mesa.

¹²⁹ La pareja se arrojó ante los pies de la emperatriz, suplicando su perdón y el permiso para desposarse.

ópera aparece erróneamente adjudicada a Martín y Soler y Fomin¹³⁰, error subsanado ya en 1895, fecha en la que aparece una edición de la reducción para voz y piano de la ópera, editada por P. Yurgenson en Moscú, en la que consta que “la música es del Sr. *Martini* y del Sr. Pashkevich”. Pero aun así, esta ópera aparece atribuida a Fomin en la obra de A. Gozenpud, publicada ya en 1959.

Según la mencionada reducción editada por Yurgenson, entre los números compuestos por Martín y Soler figuran:

- El dúo del Buen Mozo y Duniasha, “Slushay, radost’, odno slovo”
- La canción-dúo de Duniasha y Fedul, “Ej, ej, chto batiushka najmurilsa”
- El coro y la escena con los niños, “Ej, ej, kak batiushka bil tij”, vinculada con el número anterior por la unidad tonal.
- La canción de Fedul, “Ej, ej, ne ladno”¹³¹
- El *arioso* de Duniasha, “Vo sele, sele Pokrovskom”
- El coro final, “Mi pozdravlenie prinosim”.

La musicóloga rusa Irina Kriazheva atribuye al compositor valenciano un número musical más –siete de los diez números¹³²–, aunque no especifica de cuál se trata, por lo que resulta imposible aportar más información por el momento. En el resto de obras bibliográficas consultadas, los historiadores rusos hacen una repartición de la autoría de los números musicales que concuerda con los datos señalados, salvo la obra

¹³⁰ Evstigney Fomin (1761-1800) fue uno de los compositores rusos del siglo XVIII que sentaron las bases de la escuela compositiva operística nacional rusa. Entre sus óperas más conocidas, cabe destacar *Yamshiki na podstave* [Los cocheros sobre las postas], *Amerikantsi* [Los americanos] y *Orfey i Evridika* [Orfeo y Euridice]. <http://vopere.com/istoriya-opery/226-rodonachalniki-russkoj-opery.html>

¹³¹ Cheshijin señala que en este número no figura el nombre del compositor, aunque a juzgar por el *tempo Presto* y la estructura italianizante de la canción, su compositor no pudo ser otro que el valenciano. Véase: ЧЕШИЖИН, В.: *История Русской Оперы (с 1674 по 1903 год)* [Istoriya russkoj operi, Historia de la ópera rusa (desde 1674 hasta 1903)]. San Petersburgo, Yurgenson eds., 1905.

¹³² КРИАЗНЕВА: “Капельмейстер Екатерины II, *Lo Spagnuolo...*” [Kapelmeyster Ekaterini II, *Lo Spagnuolo*, El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo*], pp. 19-22.

de De Matteis¹³³, que habla de once números en total –no diez–, atribuyendo seis a Martín y Soler y cinco a Pashkevich.

3.5.3. EL ESTRENO DE *FEDUL*

Fedul fue estrenada en el teatro de la Corte de San Petersburgo, Teatro Hermitage, el 16 de febrero de 1791, siendo interpretada la parte de Duniasha por la excelente cantante rusa Sandunova. Las *Memorias* de Jrapovitskiy aportan también datos sobre el estreno de *Fedul*: “A Piotr Alekseevich Saymonov se le aplaudió por el *Fedul* de ayer, interpretado en el Hermitage tras la cena”¹³⁴, anota el 17 de enero; o también que “fue dicho que *Fedul* fue interpretado bien y fue del gusto de todos”¹³⁵; o “fue aplaudida”¹³⁶. La nueva ópera de la soberana gustó tanto en la corte que fue representada de nuevo el 20 de enero.

A excepción de sus óperas vienesas en sus versiones “rusificadas”, esta ópera rusa es la única de las compuestas por el español que fue accesible para el gran público, interpretándose el 19 de febrero en el Teatro Kamenniy de San Petersburgo. A pesar de la afirmación de Catalina II de que *Fedul* tuvo “el éxito más rotundo en los teatros de la ciudad”¹³⁷, fue representada tan sólo en tres ocasiones, con unas recaudaciones destacadas tan sólo en su estreno¹³⁸. El 27 de diciembre de 1795, la obra se interpretó en Moscú donde, según afirma Donnals O’Malley, siguió representándose tras la muerte de Catalina. Junto a ello, la ópera contó con una edición de 1790, que se reeditó en 1792 y 1798¹³⁹. A finales del siglo XIX se produjo una recuperación de esta

¹³³ DE MATTEIS, G. y MARATA, G.: *Vicente Martín y Soler*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

¹³⁴ JRAPOSITSKIY: *Памятные Записки* [*Pamiatnie zapiski*, *Memorias*.]... Nota del 17 de enero de 1791.

¹³⁵ *Ibid.* Nota del 18-I-1791.

¹³⁶ *Ibid.* Nota del 20-I-1791.

¹³⁷ ГРОТ, Y.: Екатерина II в переписке с Гриммом [*Ekaterina II v perepiske s Grimmom*, *Catalina II en su correspondencia con Grimm*]. Tip. de la Academia de las Ciencias Imperial, San Petersburgo, 1878, p. 257.

¹³⁸ РОГОЗHEV, P. V.: АДИТ [*Arjiv Direksii Imperatorskij Teatrov*, *Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales*], Dirección de los Teatros Imperiales, San Petersburgo, 1892. Vol. III, pp. 245-246.

¹³⁹ DONNALS O’MALLEY: *The Dramatic Works of Catherina the Great...*, p. 196.

ópera, relacionada con la nueva edición de Yurgenson de 1895 que ya hemos citado y el retorno el 24 de noviembre de 1896 a los escenarios del Teatro de la Ópera Imperial de Moscú¹⁴⁰.



Portada de la reducción para voces y piano de Yurgenson

Findeizen afirma que “*Fedul* alcanzó cierto éxito sobre los escenarios públicos de San Petersburgo y Moscú. Su tema es poco interesante”, añadiendo que la música de Paskevich es “una mezcla de color ruso y reminiscencias de la ópera cómica italiana”¹⁴¹. Resulta obvio que el historiador se equivoca al atribuir el conjunto de la música al compositor ruso, aunque puede considerarse que su conclusión global sobre la obra refleja el éxito de Catalina, cuya intención sin duda fue la de crear una ópera rusa sobre modelos italianos, reconocidos y apreciados por los sectores del público pertenecientes a los estamentos nobiliarios y burgueses.

3.5.4. LA PARTITURA

Ciertamente, la obra resultó ser la de mayor popularidad de entre las creadas por

¹⁴⁰ Dato que figura en la obra de CHESHIJIN ya citada.

¹⁴¹ FINDEIZEN: “The Earliest Russian Operas”, *The Musical Quarterly*, London, July, 1933, p. 338.

Catalina, y la causa de esto fue atribuida por los autores de época soviética a la música compuesta por Martín y Soler y Pashkevich. Es interesante señalar que los números musicales de ambos presentan un carácter y un estilo completamente diferentes: las del ruso están impregnadas de elementos de canciones populares rusas, como las dos canciones de danza usadas en la obertura, “Uzh kak po mostu, mostochku” y “Aj, utushka lugovaya”; mientras que las del valenciano se mantuvieron dentro del estilo bufo italiano, aunque con el empleo de algunos elementos populares rusos, esta vez de forma más efectiva que en sus óperas rusas anteriores, como el caso del *arioso* de Duniasha “Vo sele, sele Pokrovskom”, que añade un toque de originalidad a su música. Leonardo Waisman profundiza en su monografía en este número musical, exponiendo su análisis formal y comparando la melodía popular tomada por Martín y Soler como base para la creación de este *arioso* con la melodía folklórica recogida en el cancionero de Trutovskiy y Prach¹⁴².

A Martín y Soler le correspondió la creación de casi toda la parte de Fedul, al que el valenciano caracteriza como un bajo bufo, que actuaba en escena de forma individual, con característicos trabalenguas al estilo italiano. De las diversas secciones otorgadas a este personaje destaca el recuento que hace de sus quince hijos, acompañado por un trémolo en las cuerdas, farfullando con preocupación sus nombres: “Fotiasha, Duniasha, Ippolito, Neófito, Serafina, Agripina, Paramón, Filimón, Catalina, Akulina. Gemelos, gemelos: Nikodimo, Ankudimo. Trillizos, trillizos: Minodora, Mitrodora, Nimfodora”.

¹⁴² WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo...*, pp. 462-463.

№ 3.

Allegretto. Vivace.

соч. Мартина.

ФЕДУЛЬ
(Считаетъ дѣтей поучи.)
Фо-тяша, Дуныша, Ипполитъ, Неофитъ, Се-ра-
фима, Агри-пина, Парамонъ, Филимонъ, Кате-рина, А-ку-лина. Двой-нички, двойнички: Нико-
димъ, Анку-димъ, трой-нички, тройнички: Мино-дора, Митро-до-ра, Нимфо-до-ра. Фо-тя-ша, Ду-
няша, Иппо-литъ, Не-о-фитъ, Се-ра-фима, Агри-пи-на, Парамонъ, Фили-монъ, Кате-
ри-на, А-ку-ли-на, Нико-димъ, Анкудимъ, Мино-дора, Митродора, Нимфодора.

Piano.
f. *p.* *cresc.* *cresc.*

Ejemplo musical de *Fedul*. № 3, Aria de Fedul. Reducción de canto y piano.

Éste es uno de los números en los que se basa la comicidad de la ópera y denota el carácter burlesco del protagonista, reflejado ya en su nombre. Es a la composición de este *Vivace* a la que alude Jrapovitskiy en sus *Memorias*, revelando interesantes detalles del proceso compositivo: “Ante el autor, la primera prueba de Fedul sin los trajes. Fue ordenado cambiar el recitativo de la llamada de los niños, y esa misma

tarde *Martini* compuso el *Vivace*”¹⁴³.

Por su parte, el valenciano introdujo una novedad en la interpretación del ambiente lírico, relacionado con las características musicales de Duniasha, que se caracteriza musicalmente con elementos vinculados a la canción popular rusa, como la entonación orgánica y ciertos giros modales que Martín y Soler expresó de forma mucho más convincente que en sus dos óperas rusas precedentes, logrando con ello una mayor integración de los elementos de las óperas italiana y rusa, hecho que demuestra su gran talento musical y su asombrosa capacidad de adaptación a los diferentes ambientes. Así, según la opinión de V. Cheshijin, aunque de entre los números corales destaquen los compuestos por Pashkevich, “sus dúos y solos dejan mucho que desear en comparación con los de su compañero *Martini*”¹⁴⁴.

Además de Martín y Pashkevich, esta ópera requirió de la habilidad musical de otro maestro operista pocos años después de su estreno, tal y como ha revelado María Scherbakova¹⁴⁵. Se trata del compositor Giuseppe Sarti, al que Catalina II encargó la realización de algunas correcciones en la partitura manuscrita original, entre las que destacan algunos cortes, cambios en indicaciones de dinámicas y otras correcciones de escasa relevancia, presentes en cinco de los diez números integrados en la partitura, en los que figura la inscripción “Arangé par Sarti”. Según la opinión de Leonardo Waisman, la intervención de Sarti obedecía no tanto a motivos musicales como a la voluntad de la emperatriz y/o del propio compositor italiano de afirmar la posición de favorito del italiano en la corte de San Petersburgo¹⁴⁶.

3.5.5. EL ESCÁNDALO DE SANDUNOVA

¹⁴³ ЖРАПОВИТСКИЙ: *Памятные Записки [Pamiatnie zapiski, Memorias]*... Nota del 2 de enero de 1791.

¹⁴⁴ Véase CHESHIJIN: *История Русской Оперы (с 1674 по 1903 год) [Istoriya russkoy operi, Historia de la ópera rusa (desde 1674 hasta 1903)]*. San Petersburgo, Yurgenson eds, 1905.

¹⁴⁵ SCHERBAKOVA, M.: *Об одном из российских проектов Висенте Мартин-и-Солера: «Федул с детьми» в фондах библиотеки Мариинского Театра [Ob odnom iz russkij proektov Vincente Martin-i-Solera: “Fedul s detmi” v fondaj biblioteki Mariinskogo Teatra, Sobre uno de los proyectos rusos de Vicente Martín y Soler: Fedul con sus hijos en los fondos de la biblioteca del Teatro Mariinsky]*. Moscú, Gosudarstvenniy Institut Iskusstvovedeniya, nº 4, 2012.

¹⁴⁶ Véase WAISMAN: *Vicente Martin y Soler. Un músico español...*, p. 463.

Con la ópera *Fedul con sus hijos* se relaciona un sorprendente episodio que entró a formar parte de la historia del teatro musical ruso como una de sus leyendas más atractivas y románticas, que marcó los destinos de los personajes implicados, entre ellos el del propio Jrapovitskiy. Nos referimos al denominado “Escándalo de Sandunova”¹⁴⁷, que tuvo lugar el 11 de febrero de 1791, durante la tercera representación de la ópera *Fedul s detmi*. Esa tarde, al final de la representación, la cantante Elisaveta Uranova, pseudónimo escénico de Elisaveta Semenovna Fedorova o Yakovleva¹⁴⁸, que interpretaba el papel de Duniasha, se arrojó a los pies de Catalina, gritando: “¡Madrecita, zarina! ¡Sálvame!”; tras lo que le entregó una carta que contenía su queja por el acoso sufrido por parte del Conde A. Bezborodko y una súplica para permitirle casarse con su prometido, el actor Sila Sandunov. Al día siguiente, la emperatriz firmó un decreto por el que se apartaba de la Dirección de los Teatros Imperiales a Jrapovitskiy y Soymonov, partidarios y amigos de Bezborodko, y pocos días después tuvo lugar en la capilla de la Corte la boda entre Elisaveta y Sandunov¹⁴⁹.

Sobre la pugna por el amor de esta pareja de actores corrieron ríos de tinta tanto en su época como a posteriori, hasta el punto de que “su historia de amor y su casamiento fueron plasmados por todos los historiadores del teatro ruso”, como comenta el periodista teatral A. Lopatin¹⁵⁰; e incluso P. Arapov compuso un *vaudeville* sobre este argumento¹⁵¹.

En relación a las prisas de la soberana por ver finalizada esta ópera, se debe tener en cuenta que todas sus óperas cómicas aludían a acontecimientos de la vida cortesana o política del momento, teniendo éstas mayor sentido para el público, que las asociaba con sucesos notorios ocurridos en su entorno. No cabe duda de que el cortejo a Duniasha del Buen Mozo llegado de la capital está directamente relacionado con la

¹⁴⁷ Historia ampliada en Anexo 2.

¹⁴⁸ Se desconoce el apellido originario de la cantante, educada en un orfanato de la capital rusa.

¹⁴⁹ La historia es recogida, incluso, en una de las últimas biografías de referencia de Catalina: DIXON, Simon: *Catherine The Great*. Londres, Profile Profile Books LTD, 2009, p. 297.

¹⁵⁰ ЛОПАТИН, А.: “Елизавета Сандунова, Лола Монтеc, Настасья Филипповна — История одного жеста” [Elisaveta Sandunova, Lola Montes, Nastasia Filipova: Historia de un gesto]. *Revista teatral de San Petersburgo*, 2003, nº 32, p. 13.

¹⁵¹ *Lizanka (la actriz Sandunova)*, *vaudeville* creado por Pimen Arapov, estrenado en 1858.

relación entre el conde Bezborodko y Elisaveta Uranova, en la que se pensó desde el primer momento para el papel de Duniasha. Esto se hace aun mas evidente al observar el texto del *arioso* de la protagonista “Vo sele Pokrovskom”, donde se relata realmente la historia de sus relaciones con el conde. Y es que, según recoge el biógrafo de Catalina, Simon Dixon, la peripecia teatral de *Fedul* es, “una alegoría de la transferencia de la dirección del teatro cortesano a la Soberana de manos de Jrapovitskiy, quien fue cesado de su posición tras el estreno”¹⁵².

Por otra parte, resulta muy sugestiva la vinculación existente entre la protagonista de esta historia, Elisaveta Uranova / Sandunova y Vicente Martín y Soler, y mas concretamente sus óperas, cuyas historias están estrechamente ligadas entre sí. Antes de su debut en los escenarios, Sandunova fue alumna de la escuela teatral donde impartía clases desde su llegada a San Petersburgo el español, siendo ella una de sus alumnas aventajadas gracias a su maravillosa voz de mezzosoprano. En la misma escuela también fue alumna de I. Dmitrevskiy, encargado de realizar las traducciones y adaptaciones de las óperas vienesas de Martín y Soler, que alteró parcialmente el argumento de *Cosa rara* para asemejarlo a la historia personal de su protegida. Pero además de eso, el debut de Sandunova en el escenario del Teatro Hermitage fue interpretando el papel de Amore en la ópera del valenciano, *L'arbore di Diana*, momento en el que llamó la atención de la emperatriz, que “alabó a Liza [Elisaveta] y la música”¹⁵³, interesándose desde entonces por el destino de la joven.

Por obra del azar, las coincidencias referentes a las óperas de Martín y Soler no quedaron ahí, ya que los inicios de la preparación de la puesta en escena en San Petersburgo de la *Cosa rara* rusificada recayeron en las mismas fechas en que se produjo otro incidente que implicaba un episodio similar al del argumento expuesto en dicha ópera: la ruptura de Catalina II con su favorito A. Mamonov y la boda de éste con la Condesa Daria Sherbatova. Según se relata, ambos cayeron de rodillas ante la soberana, pidiendo su perdón y su consentimiento para casarse, ante lo que la emperatriz, afligida pero emocionada, les perdonó, ofreciéndoles una generosa dote. En la ópera, Lilla suplica a los pies de la Reina que interceda por ella y la proteja del acoso del alcalde local, permitiéndole casarse con su enamorado. *Una cosa rara* fue

¹⁵² DIXON, Simon: *Catherine The Great*. Londres, Profile Books LTD, 2009, p. 297.

¹⁵³ JRAPOVITSKIY: *Memorias...*, p. 189.

interpretada en el Teatro Hermitage en octubre de 1789, y en 1790 el papel de Gita lo representó Elisaveta Sandunova, que debió de ver reflejada su historia personal con la narrada en el argumento de la ópera de Martín y Soler.

3.6. LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA PRIMERA ESTANCIA EN SAN PETERSBURGO

Para encontrar una explicación al hecho de que Martín y Soler no volviera a componer más óperas rusas en los largos años de estancia en San Petersburgo, debemos puntualizar que el mundo cultural de la corte de San Petersburgo era complejo y contradictorio debido a las interrelaciones existentes entre Rusia y el resto de la Europa occidental. Como ya hemos comentado, la corte de Catalina II pretendía ser uno de los centros culturales de importancia del continente europeo, lo que la zarina consiguió atrayendo a figuras destacadas del ámbito de las artes y las letras, que trajeron consigo las nuevas tendencias europeas que fueron impregnando paulatinamente la cultura rusa. Pero por otra parte, fue precisamente Catalina II la que otorgó el impulso decisivo para el asentamiento y desarrollo del nacionalismo ruso, la valoración de los elementos populares que se fueron introduciendo por doquier en las artes, con un fuerte impulso en el ámbito musical. En este aspecto, tal y como comenta Leonardo Waisman, Martín y Soler se encontró en un ambiente diferente al acostumbrado, pero a la vez similar al español, con continuas tensiones entre el proceso de europeización impulsado desde el poder y las crecientes tendencias nacionalistas¹⁵⁴.

Por otra parte, no podemos obviar la creciente influencia que iba ejerciendo el arte operístico en la vida de la población urbana rusa, hecho que no podía pasar desapercibido para Catalina II, que veía en la ópera cómica un peligroso caldo de cultivo de ideas progresistas, que la soberana trataba de combatir por todos los medios, entre ellos sus propias óperas cómicas, de intención moralizante. Prueba de ello es la frase de la emperatriz, reflejada por su secretario Jrapovitskiy en sus

¹⁵⁴ Véase WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español...*, p. 89.

Memorias: “Por eso pereció Francia, que cayó en los excesos y los vicios. La ópera bufa desfiguró a todos... Mirad por la moral...”¹⁵⁵.

Un interesante dato a tener en cuenta es el señalado por el propio Martín y Soler en su carta dirigida a la editorial Artaria de Viena escrita en 1789¹⁵⁶, en la que el español señala su implicación en la creación de cuatro óperas rusas, de las que llegaron a ver la luz tan solo las tres analizadas en este trabajo, siendo la cuarta un proyecto truncado. Pero junto con este interesante dato, esta carta revela algo más crucial, que es la valoración del propio Martín y Soler de sus óperas rusas, a las que define como obras “de otra especie” a su producción anterior, y de poco valor a causa de la necesidad de adaptarse a los gustos locales y a la escasa profesionalidad de los cantantes¹⁵⁷. No cabe duda de que los cánones estéticos locales ejercieron un poderoso influjo en el valenciano al concebir la música de sus óperas rusas, siendo éstos diferentes y de carácter más “primitivo” a los vieneses e italianos, acostumbrados para el compositor. De ahí esta valoración negativa que hace de sus propias obras. Pero no comprendemos su crítica a los intérpretes y su escasa profesionalidad, ya que la Dirección de los Teatros Imperiales mantenía en su plantilla a gran número de cantantes y músicos de fama europea, que realizaban tanto labores de interpretación escénica como participaban en la formación de nuevos efectivos rusos de notable cualificación.

Retomando el análisis de las circunstancias vividas por el valenciano durante su primera estancia en San Petersburgo y su influencia en el cese de trabajo en el género de la ópera rusa, debemos indicar que este complejo panorama, cargado de contradicciones, es a nuestro entender, la causa de que a Martín y Soler no se le volvieran a hacer encargos para componer música para libretos en ruso hasta los últimos años de su vida, tal y como ampliaremos en futuros capítulos de la presente tesis. Por otro lado, el regreso de Giuseppe Sarti a la corte petersburguesa en 1791 significó su reconciliación con la emperatriz y la recuperación por parte de éste del cargo de Maestro de Capilla de la corte, relegando a un segundo plano a Martín y

¹⁵⁵ ЖРАПОВИТСКИЙ: *Памятные Записки* [Memorias]... Nota del 17 de septiembre de 1790.

¹⁵⁶ Véase WAISMAN: “Vicente Martín, los géneros y la imitación”. *Volumen homenaje al profesor Emilio Casares*. Madrid, ICCMU, en prensa. Agradecemos al profesor Waisman que haya tenido la gentileza de pasarnos este artículo antes de que se haya producido su publicación.

¹⁵⁷ *Ibid.*

Soler, que se marchó a Londres por unos meses, y a su regreso no encontró el favor de la soberana ni su corte para retomar su actividad compositiva en el ámbito de la ópera rusa, donde a estas alturas se iba acusando el dominio de los compositores nacionales, a la par que se imponía con fuerza la ópera francesa sobre todas las demás en el ámbito cortesano como veremos. Tuvo que esperar hasta el final de sus días a que una nueva ópera sobre texto ruso llevara su música, aunque jamás llegó a verla representada, pero esta es otra historia, que relataremos en un capítulo diferente de nuestro estudio.

Las óperas rusas de Vicente Martín y Soler presentan singulares ejemplos de la colaboración ruso-española en el campo operístico, probablemente las primeras obras conjuntas de la historia de la colaboración musical entre ambos países. Sus sencillos e incluso disparatados argumentos, adornados por una música elegante, de indudable calidad estética en la que se hallaban presentes los elementos característicos de la ópera bufa, sobrevivieron hasta la actualidad, y a pesar de su aparente olvido, vuelven paulatinamente a introducirse en los repertorios de algunas compañías rusas. Así, sabemos que se han recuperado para su puesta en escena dos de las óperas basadas en libretos de Catalina la Grande, *Gorebogatir' Kosometovich* y *Fedul con sus hijos*, cuyos libretos fueron editados tras su composición debido al origen real de su autora literaria, destino que no compartió *Pesnolubie*, por la ausencia de la emperatriz entre sus autores. Como ya hemos comentado, *Gorebogatir' Kosometovich* fue representada entre los años 1999 y 2000 por estudiantes de la Escuela Teatral infantil de G. Vishnevskaya, y en el año 2002 por los alumnos de la Escuela musical-teatral de las Artes nº 61, de la región oriental de Moscú, bajo la dirección de S. Milaev. En cuanto a la segunda de las óperas, *Fedul con sus hijos*, fue recuperada en el año 2009 para la clausura del *VII Festival Internacional "Las estaciones del año"* de Moscú, y en su interpretación participaron la orquesta de cámara de Moscú "Las estaciones del año", el violonchelista M. Utkin, el cantante D. Skorikov y el Teatro de Cámara Infantil de San Petersburgo "Ad libitum".

CAPÍTULO 4

LAS VERSIONES

“RUSIFICADAS” DE LAS ÓPERAS

DE VICENTE MARTÍN Y SOLER

UNA COSA RARA Y

L'ARBORE DI DIANA:

REVISIÓN Y NUEVAS

APORTACIONES

El mundo entero es un teatro,
y todos los hombres y mujeres
simplemente comediantes.
Tienen sus entradas y salidas,
y un hombre en su tiempo
representa muchos papeles.
William Shakespeare, *Como gustéis*

Martín y Soler comenzó a ser conocido en Rusia gracias a sus dos óperas vienesas de más éxito y difusión internacional: *Una cosa rara* (1786) y *L'arbore di Diana* (1787), las cuales desarrollaron un paso triunfal por gran número de teatros europeos. La compañía de ópera Italiana de la corte petersburguesa aprendió rápidamente la *Cosa rara*, que tuvo un gran éxito en la corte en su estreno el 19 de octubre de 1788 en el Teatro Hermitage, tras lo que se procedió a adaptar ambas óperas al idioma y a la manera rusas, lo que denominamos “rusificación”, con el fin de acercarlas aún más al público, al que también se pretendía instruir de acuerdo al espíritu del despotismo ilustrado de la emperatriz Catalina II.

Así, desde 1789, ambas óperas pasaron a ocupar un lugar estable en el repertorio teatral de la corte de San Petersburgo y Moscú, llegando más adelante también a los escenarios de provincias. *Cosa rara* se representó en San Petersburgo veintiséis veces entre 1789 y 1800, y diecinueve veces en Moscú entre 1795 y 1799, mientras que *L'arbore* se representó veintisiete veces en San Petersburgo y veinte veces en Moscú en las mismas fechas¹. Según I. Kriazheva, se pusieron en escena con traducciones libres al ruso², convirtiéndose en poco tiempo en óperas “rusas” favoritas del público, puesto que, como señala esta autora, figuran como tales en las Órdenes de la Dirección de los Teatros Imperiales del correspondiente período. La traducción oficial de ambas óperas al idioma ruso corrió a cargo de ^{Ivan Afanas'evich Dmitrevskiy (1734-1821), traductor y poeta, muy involucrado en la actividad teatral rusa, llegando a escribir y traducir más de sesenta obras, parte de las cuales}

¹ Datos extraídos de las tablas de N. FINDEYZEN: Очерки по истории музыки в России [Ocherki po istorii muziki v Rossii, Ensayo sobre la historia de la música en Rusia], Vol 2, Moscú / San Petersburgo, 1928-29.

² KRIAZHEVA, I.: “Капельмейстер Екатерины II, Lo Spagnuolo Висенте Мартин-и-Солер в Петербурге” [*Kapelmeyster Ekaterini II, Lo Spagnuolo Vicente Martín-y-Soler v Peterburge*, El Maestro de capilla de Catalina II, Lo Spagnuolo Vicente Martín y Soler en San Petersburgo], Starinnaya Muzika, nº 1, 1998, pp. 19-22.

tuvieron un notable éxito. Dmitrevskiy fue, además, profesor de “declamación y acción” en la Escuela Teatral e inspector de la compañía rusa³.

Se conserva otra traducción diferente de *L'arbore di Diana ili Torzestvuyushaya lubov*⁴ en la colección “Arias de óperas cómicas” de la tipográfica de Sitin de 1791⁵, aunque las traducciones de Dmitrevskiy fueron las más representadas, así como las de mayor éxito y longevidad en los escenarios de los teatros rusos, hecho que refleja la edición impresa de los libretos de ambas óperas, publicadas por la tipográfica de Krilov entre 1791 y 1792⁶. Las partituras de estas traducciones se conservan en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky y en la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo, y en el archivo del Museo Glinka de Moscú; asimismo, en la citada Biblioteca Central de Música están depositadas las partes orquestales de *L'arbore di Diana*.

Según las fuentes consultadas, la *Cosa rara* “rusificada” por Dmitrevskiy se estrenó en el Teatro Derevanniy de San Petersburgo el 1 de julio de 1789, mientras que *L'arbore di Diana o L'amore trionfante* se estrenó el 4 de septiembre de 1789 en el mismo teatro, siendo “representada en San Petersburgo por los actores de la corte rusa en innumerables ocasiones”, según figura en la partitura conservada en los archivos del Teatro Imperial.

³ Véase: http://www.saratov-kultura.ru/Photo_va/dmitrevski_i_a.html

⁴ *Дианино древо или торжествующая любовь* [El árbol de Diana o el amor triunfante] es el título que se le dio a esta ópera en su adaptación rusa.

⁵ Conservada en la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo.

⁶ Ambos libretos se conservan en la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo.



I. Dmitrevskiy



V. Martín y Soler

A lo largo de nuestra investigación en los archivos y bibliotecas rusas, hemos conseguido reunir una abundante cantidad de información a partir de fuentes primarias tales como partituras manuscritas, partes orquestales y libretos, de cuyo estudio nos hemos ocupado, llevando a cabo a la vez una profunda revisión de la bibliografía rusa relativa a estas óperas de Martín y Soler y su vida escénica en Rusia.

4.1. EL CASO DE *UNA COSA RARA*

Las traducciones rusas de los libretos de ópera italianos conformaron a lo largo del siglo XVIII un interesante ejemplo de la adaptación de elementos europeos a la manera rusa, reflejo de la aparición de la autoconciencia artística rusa y del avance del desarrollo de la cultura rusa. Los principios seguidos para la realización de traducciones de los textos musicales fueron determinados tanto por los requerimientos estrictamente musicales y poéticos como por los cambios formales en la adaptación del texto y su funcionamiento dentro de los distintos ámbitos culturales. Por un lado, había una tradición de traducciones oficiales de las obras foráneas que consistía en la

traducción fiel del texto a partir del libreto original. Pero a partir de la década de 1770 muchas obras extranjeras –ópera seria, ópera *buffa*, cantatas, etc.– interpretadas en la corte, en los escenarios de los teatros públicos o en los teatros serviles comenzaron a representarse traducidas y adaptadas a la manera rusa. Los libretos de óperas italianas eran traducidos activamente, con frecuencia sufriendo transformaciones que daban un mayor gusto ruso a la obra. Cabe destacar que esta práctica fomentó la actividad de los literatos y poetas rusos, entre los que destacaron I. Dmitrevskiy, Y. Kniaznin, G. Derzhavin, I. Krilov.

En las óperas extranjeras adaptadas al idioma y la manera rusas, los recitativos en verso eran sustituidos por diálogos hablados en prosa. La aparición de diálogos hablados solía acompañarse de una acentuación del carácter social del texto y un cambio de ciertos detalles de carácter en los personajes, gracias a lo que la obra se acercaba tanto por su forma como por su contenido a las tradiciones del teatro musical ruso.

Un ejemplo de esta conversión es la ópera *Una cosa rara*, cuya adaptación se estrenó en San Petersburgo en 1789 y permaneció en el repertorio de los teatros rusos hasta mediados de la década de 1820. El original de este *dramma giocoso* obra de Da Ponte y Martín y Soler fue estrenado en el Burgtheater de Viena el 11 de noviembre de 1786, y a pesar de su rotundo y sonado éxito, no tuvo una vida escénica larga, siendo olvidada con relativa prontitud.

4.1.1. EL LIBRETO RUSO

El libreto rusificado, consultado en la Biblioteca Nacional Rusa⁷ nos permite hacer un estudio detallado de este texto literario y revela información de interés. Como se ha indicado anteriormente, el encargado de realizar la traducción-adaptación al ruso de esta afamada ópera fue el eminente literato, traductor, actor, dramaturgo, pedagogo y cardinal activista del desarrollo de la empresa teatral rusa Ivan Afanasievich Dmitrevskiy (1734-1821). Se trata de una de las personalidades de mayor relevancia del teatro petersburgués de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, creador junto con K. Knipper del primer teatro privado que funcionó previamente a la reforma

⁷ San Petersburgo, tipográfica del Sr. Krilov y Cía., 1792.

teatral de Catalina II, entre 1768 y 1783, independiente de la Dirección Imperial, accesible para todo aquel que pudiera pagar una entrada independientemente de su extracción social, instalado en el teatro Derevanny. En esta empresa, Dmitrevskiy ocupó el cargo de profesor de arte dramático, siendo el principal responsable de la formación de los actores y la preparación del repertorio. Desde 1783, tras la creación del Comité para la dirección de la música y los espectáculos por orden de la soberana rusa, Dmitrevskiy fue nombrado “Inspector de los espectáculos del Teatro Ruso” y “Inspector de los actores rusos”, es decir, se le encomendó la dirección de la compañía rusa. Junto con ello, en 1784 le fue encomendada la labor de enseñar “Declamación y Actuación” en la Escuela Teatral, institución en cuya creación estuvo profundamente involucrado desde finales de la década de 1760. Con la llegada del conde Yusupov al frente de la Dirección Teatral en 1791, Dmitrevskiy pasó a supervisar tanto la totalidad de los espectáculos rusos como la actividad de la escuela teatral, siendo la mano derecha del Director Teatral.

Su ocupación de docente y responsable de la Escuela Teatral le permitieron entablar relación con todas las grandes figuras europeas contratadas por la corte, entre las que por supuesto se encuentran los maestros de capilla de la corte de Catalina II Paisiello, Cimarosa, Sarti y Martín y Soler, entre cuyas obligaciones contractuales estaba la docencia en dicha institución.

En cuanto a la labor literaria de Dmitrevskiy, además de un número considerable de obras propias, también cuanta en su haber con no menos de cincuenta traducciones y/o adaptaciones de obras en lengua italiana al ruso, entre las que cabe destacar la ópera *Antigona* (1772)⁸, que fue estrenado en San Petersburgo, y el *dramma per musica Armida* (1774)⁹, el intermezo *La serva padrona* (1781)¹⁰, la ópera bufa *La buona figliuola* (1782)¹¹, *L'arbore di Diana* (1792), *Una cosa rara* (1792) y la

⁸ Ópera original de Marco Coltellini, con música de T. Traetta.

⁹ *Dramma per musica* de A. Salieri sobre un texto de Marco Coltellini, estrenada en el Burgtheater de Viena en 1771.

¹⁰ *Intermezo* bufo de Pergolesi y G. A. Federico, estrenado en Nápoles en 1733.

¹¹ Ópera bufa en tres actos de Piccinni sobre un texto de Goldoni, que se estrena en Roma en 1760.

commedia per musica Lo spazzacamino príncipe [El príncipe deshollinador] (1794)¹², entre otras.

Por ello no es de extrañar que entre los numerosos literatos rusos de la época que se dedicaban a la realización de traducciones de obras teatrales extranjeras, fuera Dmitrevskiy el encargado de las traducciones-rusificaciones de dos óperas de gran impacto durante estos años en Europa, *Cosa rara* y *L'arbore di Diana*. Además, el contacto entre ambos artistas en la Escuela Teatral tuvo, sin duda, relación con esta colaboración, participando el compositor activamente en esta tarea, creando nuevos números obra del dramaturgo ruso y modificando muchos de aquellos que se mantuvieron como veremos.

En el título del libreto rusificado de *Una cosa rara* realizado por Dmitrevskiy, figuran los siguientes datos en ruso:

<p>РЕДКАЯ ВЕЩЬ, ОПЕРА КОМИЧЕСКАЯ В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ, ПЕРЕЛОЖЕНА С ИТАЛИАНСКОГО НА РОССИЙСКИЙ ЯЗЫК ПОД МУЗЫКУ Г. МАРТИНИ. ПРЕДСТАВЛЕНА В САНКТПЕТЕРБУРГЕ РОССИЙСКИМИ ПРИДВОРНЫМИ АКТЕРАМИ. С ДОЗВОЛЕНИЯ УПРАВЫ БЛАГОЧИНИЯ. В САНКТПЕТЕРБУРГЕ, 1792 Г. В ТИПОГРАФИИ Г. КРЫЛОВА С ТОВАРЫЩИ.</p>	<p>UNA COSA RARA, ÓPERA CÓMICA EN DOS ACTOS, PARAFRASEADA DEL IDIOMA ITALIANO AL RUSO CON MÚSICA DEL SR. MARTINI. REPRESENTADA EN SAN PETERSBURGO POR ACTORES RUSOS DE LA CORTE. CON EL BENEPLÁCITO DE LA USTAVA BLAGOCHINIYA¹³. EN SAN PETERSBURGO, 1792. EN LA TIPOGRÁFICA DEL SR. KRILOV Y CÍA.</p>
---	--

¹² *Commedia per musica* en un acto de G. M. Foppa, puesto en música por M. A. Portogallo, estrenada en Venecia en 1794.

¹³ Organismo de policía municipal encargado, entre otras funciones, de las labores de censura oficial.

Los personajes son los mismos que los que aparecen en el original vienés, manteniéndose, incluso, los nombres originales con la única variación de Lubino, que pasa a denominarse Lubim, como corresponde a dicho nombre en ruso:

ISABELLA, reina de España
EL INFANTE, su hijo
CORRADO, noble español
LILLA y GHITA, novias campesinas
LUBIM y TITA, novios campesinos
LIZARG, alcalde de la aldea
Coro de cazadores [tenores y bajos]
Coro de campesinos y campesinas
Otros personajes sin diálogos

La acción es desplazada por Dmitrevskiy a “una aldea” de España¹⁴, a diferencia del original de Da Ponte, que señala un pueblo de Sierra Morena como emplazamiento en el que se desarrolla el argumento de la ópera. Pero mientras que en la ópera vienesa se indica el siglo XV como momento histórico durante el que se desarrolla la acción, en el libreto rusificado no hay indicación alguna al respecto.

Una cosa rara ossia bellezza ed onestà fue concebida por Lorenzo Da Ponte en base a la obra previa de origen español *La luna de la Sierra* de Luis Vélez de Guevara¹⁵, cuya fecha de creación se presume en torno a 1626. Ésta, a su vez, se inspira en la tragicomedia de Lope de Vega *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, escrita unos quince años antes. El argumento gira en torno a la defensa de una pareja de campesinos de su honor y su amor frente a las pretensiones indecorosas del comendador hacia la bella campesina. Da Ponte revela en sus *Memorias* que la elección de este tema se debía principalmente a motivos políticos, cuyo fin era reforzar las relaciones de José II con la mujer del embajador español, Isabel Parreño, que patrocinaba a Martín y Soler. La monografía de Waisman expone un análisis

¹⁴ Действие происходит в Испании, / В некотором селе. [La acción transcurre en una aldea].

¹⁵ En sus *Memorias*, Da Ponte señala erróneamente que su autor fue Calderón. Véase la edición de Siruela, Madrid, 2006, p. 117.

exhaustivo de ambas obras en relación con el libreto de Da Ponte, por lo que remitimos a ella para una mayor profundización, limitándonos a citar una de las consideraciones del autor que reflejan el cambio de enfoque sufrido por este argumento en las diferentes versiones del mismo: “en *Peribáñez* el asunto principal era el honor, y en *Luna de la Sierra* el amor conyugal con ribetes heroicos, en *Una cosa rara* el lugar central está ocupado por la virtud y la fidelidad”¹⁶. En el caso de la rusificación hecha por Dmitrevskiy de *Una cosa rara*, el punto central del argumento gira en torno al honor, la dignidad y la firmeza, llevando la “rareza” presentada ya por el título del libreto de Da Ponte hasta el extremo.

El libreto original de Da Ponte sobre el que se basó Dmitrevskiy para su *Cosa rara* rusificada revela el acoso del Príncipe a la campesina Lilla, que desea casarse con el campesino Lubino. A continuación esbozaremos el resumen argumental de la ópera de original:

En el **ACTO I**, tras la aparición de la Reina Isabella de caza, con su séquito, ensalzada por un coro de campesinos, aparece Lilla suplicando el auxilio de la Reina para evitar un matrimonio con Lisargo, el Corregidor¹⁷ del pueblo, y casarse con su amado Lubino. La Reina toma partido por ella y la confía a su Escudero Mayor, Corrado; pero el Príncipe Giovanni, que se ha encaprichado de la campesina, tantea la disposición de la joven, que se resiste. Por su parte, Tita, hermano de Lilla, discute con su prometida Ghita por celos, siendo interrumpidos por el Corregidor y posteriormente por Lubino, que busca a Lilla. Tita reconoce que la ha encerrado y Lubino fuerza la puerta de la casa para rescatarla, pero ésta ya ha huido por el balcón. Llegan el Corregidor y sus hombres, y se llevan detenido a Lubino. Ghita recrimina a Tita por no permitir la boda de Lilla y Lubino e intenta enternecerlo, saliéndose con la suya; va a ver a Lilla para darle la buena nueva, pero ésta le echa en cara su falta de apoyo contra Tita hasta que son interrumpidas por la Reina Isabella, que logra que se reconcilien y envía a Ghita a buscar a Tita y al Corregidor Lisargo. Lilla se lamenta de la ausencia de Lubino y su triste situación. Llegan Corrado, que intenta conquistarla pero, al aparecer el Príncipe, cambia el discurso a favor de su señor. Éste insiste en sus pretensiones, le ofrece presentes y le hace todo tipo de promesas, a las que Lilla se muestra inmovible.

Ya en el *Finale I*, Lubino, que se ha escapado, ignorando las intenciones del Príncipe, le pide ayuda y acusa al Corregidor, lo que reitera ante la llegada de la Reina Isabella. Llegan Ghita y Tita, que reconoce su error. La Reina ordena que dejen libre a Lubino. Lilla, saliendo de su escondite, pide liberarlo ella misma. Lubino teme que Lilla lo haya traicionado, pero Corrado certifica la honestidad de

¹⁶ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler...*, pp. 286-287.

¹⁷ En la partitura se emplea el termino italiano de *Podesta*.

matado a la fiera que tanto disgusto ha causado al pueblo. Canta un aria, y la secundan el coro y el ballet. Pregunta por su hijo el Príncipe, y Corrado afirma que éste la iba siguiendo.

ESCENA 3. [Príncipe, Regina y Corrado] Terceto del Príncipe, la Reina y Corrado [nº 2 de música] en el que unos manifiestan preocupación por los otros. Llegada repentina de un joven corriendo.

ESCENA 4. Este joven resulta ser Lilla, que busca a la Reina. Se arrodilla y canta una cavatina según indica el libreto, –presente también en la versión italiana editada por Kriazheva–, pero que no se encuentra en la partitura rusificada consultada.

La Reina tranquiliza a la joven Lilla, mientras el Príncipe y Corrado se asombran de la belleza de la joven. Lilla relata que un joven campesino la ama y ella a él, y quieren casarse, pero su hermano Tita quiere casarla con el Comendador, obligando a su amado Lubim a abandonar el pueblo por la fuerza o por engaño y encerrándola a ella en su casa, de la que ha huido por el balcón. La Reina se asombra de que en el campo haya tanta belleza, honor y bondad, ensalza lo rural en comparación con lo urbano. En la siguiente cavatina [nº 3 de música] promete ayudarla, para lo que nombra a Corrado su protector. Los campesinos celebran la magnanimidad de su soberana [nº 4: Coro de campesinos] que sale de escena.

Escena 5. El Príncipe pretende a la joven, envidioso de la suerte de Corrado, que también se siente atraído por la belleza de Lilla. El Príncipe corteja a Lilla con hermosas palabras, llegando a querer besarle la mano pero ella se escandaliza. Él sigue cortejándola y pide que lo ame a él también. Ella se niega porque ama a Lubim. Corrado parte con Lilla para unirse a la Reina. El Príncipe canta un aria ensalzando la belleza de Lilla [nº 5 de música], y parte.

Escena 6. Dúo [nº 6 de música] en el que Tita y Ghita discuten.

Escena 7. Llega el Comendador que trata de poner paz entre ellos. Llega Lubim y canta un cavatina [nº 7 de música] en la que llama y busca a Lilla. Cuando ve a los demás, se encoleriza, exigiendo saber dónde esta Lilla llegando a intentar ahogar a Tita, por impedir su amor, mientras Ghita y el Comendador intentan

detenerle. Tita reconoce que la ha encerrado en casa y Lubim tira la puerta para rescatarla.

Escena 8. Tita y Ghita continúan entonces con su discusión, culpando al joven a Ghita de que su hermana todavía no esté casada. de esta situación, y ella hace lo propio. El Comendador piensa como castigar al joven. Se escucha a Lubim desde la casa llamando a Lilla.

Escena 9. Lubim sale al balcón, desesperado por que su amada no esté allí, y al observar un manto de Lilla que pende de él, sospecha que se haya arrojado por el balcón. Canta un Recitativo y Aria [nº 8 de música] en el que expresa su intención de venganza.

Escena 10. Lubim decide partir cuando ve escondido a Tita, lanzándose a por él mientras Ghita trata de defenderle. El Comendador llega acompañado de la guardia que apresa al joven amante.

Escena 11. Ghita trata de convencer a Tita de que permita a su hermana casarse con su amado Lubim, cantando un aria en la que le expresa su amor [nº 9 de música]. Tita se ablanda y cede. Ghita se va para contarle la buena nueva a Lilla y Tita, mientras, canta un aria sobre el amor que provocan las mujeres [nº 10 de música]; el amor que provocan lo incendia todo, así que no se las debe amar.

Escena 12. Ghita encuentra a Lilla y quiere contarle la buena noticia, pero ésta le recrimina que está del lado de su hermano Tita y el Comendador. En el siguiente terceto [nº 11 de música] Lilla siente que Ghita no es su amiga, pero ésta le recuerda la ayuda prestada en sus citas con Lubim. Lilla la acusa de envidiosa y se lanzan acusaciones hasta que llega la Reina, que pone paz entre ellas, permitiendo que Ghita cuente a Lilla que al fin convenció a Tita de que le permita casarse con su amado Lubim.

Escena 13. Llega Corrado, que anuncia que los campesinos desean ver a la soberana, la Reina dice que los haga pasar, el coro la ensalza y le lleva regalos [nº 12 de música]. El Comendador le ofrece presentes, ella los acepta, se lo agradece con dinero y cede los regalos a las dos jóvenes por sus bodas.

Escena 14. Lilla sola canta un aria triste por la ausencia de su amado [nº 13 de música]

Escena 15. Llega Corrado, el Comendador, que le confiesa su amor. Ella le rechaza. Le ofrece sus riquezas, que ella lo rehúsa con desprecio.

Escena 16. Llega el Príncipe y Corrado tiene que cambiar sus palabras, pidiéndole ahora a la joven que ceda ante su señor. Ella también se resiste firmemente. Sale el Infante de su escondite y suplica que lo ame, pero ella le rechaza por valorar su honor y su amor a Lubim por encima de todo. El Príncipe le ofrece regalos que ella rehúsa. Entonces dice a Corrado que se vaya, por si su negativa se deba a timidez.

Escena 17. El Príncipe pide a Lilla que se compadezca de él.

Finale. [nº 14 de música] Se escucha la voz de Lubim, que trata de entrar a la fuerza para ver a la Reina. A Lilla le preocupa qué pensará su amado al verla con el Príncipe, y éste se queja de la interrupción. El Comendador trata de llevarlo a la fuerza.

Escena 18. El Comendador y Lubim ven al Príncipe, que abre la puerta. Lilla se esconde. Ambos hombres piden ayuda al Príncipe.

Escena 19. Llega la Reina en busca de su hijo. Lubim ruega la intercesión de la Reina contra los abusos del Comendador. La Reina y el Príncipe le apoyan.

Escena 20. Llegan Tita y Ghita, defendiendo al primero. Cantan todos juntos. La Reina ordena liberar a Lubim y encadenar al Comendador por el que ruegan Tita y Ghita, y la Reina lo indulta.

Escena 21. Sale Lilla, de la que Lubim sospecha. Ella para defenderse trae a Corrado desde detrás del telón.

Escena 22. La Reina tranquiliza a Lubim. Lilla, Tita, Ghita y Lubim ensalzan a la Reina. El Príncipe, Corrado y el Comendador se lamentan. La Reina propicia las dos bodas y les concede dotes a ambas mujeres. Todos ensalzan la bondad de la Reina para concluir.

ACTO 2

Escena 1. Lubim y Tita, alegres por sus bodas, van a buscar regalos para sus esposas [nº 15 de música].

Escena 2. Llegan Lilla y Tita, que les preguntan dónde van y ellos responden que regresan en una hora, besándoles la mano.

Escena 3. Ellas, a solas, hablan: el Príncipe entregó a Ghita una cadena de brillantes para que se la diera de su parte a Lilla, a cambio de un saquito con monedas. Lilla se enfada y declara que su honor y su amado son para ella mas valiosos que nada. Ghita le propone ser la amante del Príncipe. Lilla no quiere dañar su honor, su corazón ni su fidelidad. Ghita le dice que se lo guarde para sí, que en los amoríos con nobles, el honor y la fidelidad no cuentan, sino solo cuentan las palabras y las tretas femeninas. Así el Príncipe enamorado siempre dará regalos, esperará mucho, deseará con frecuencia, pero no obtendrá nunca nada. Lilla responde que prefiere ser pobre al deshonor y no venderá su alma por oro. Ghita se lanza a abrazarla y dice que solo era una prueba y que si llega a aceptar los regalos, la hubiera estrangulado con sus propias manos. La manda ir a casa, mientras ella devuelve la joya y el dinero al Príncipe y le canta una canción campesina. Pero la advierte de que sus maridos no deben enterarse para evitar problemas. Lilla parte.

Escena 4. Llego Corrado, al que Ghita devuelve los regalos. Él no se atreve a cogerlos, le dice que se los devuelva ella y que trate de insistir convenciendo a Lilla. Ghita sospecha de sus sentimientos por Lilla, él lo niega y le entrega un anillo del Príncipe para Lilla. La campesina no lo acepta y declara que los nobles tratan a las mujeres como a los perros y los caballos. Canta el aria “Prestante Istitsa lozno” [nº 16 de música] y parte. Corrado se extraña de que unas campesinas sean tan constantes, aunque no pierde la esperanza de lograr algún triunfo o al menos enfrentar a los jóvenes.

Escena 5. El Príncipe le expresa a Corrado su asombro de que una campesina se resista tanto a él. Éste le anima alegando que la belleza y la constancia no suelen estar presentes de forma coincidente en una mujer y un árbol no se derriba de un golpe, sino con varios. El Príncipe se lamenta de que debe partir al día siguiente, y

Corrado le anima porque de noche se pueden hacer las mayores proezas. Además, una vez casadas, las mujeres son mas dóciles. El Príncipe expresa su ansia de amarla noblemente, no mediante engaños. Pero Corrado le aplaca: solo se engaña a quien se deja engañar.

Escena 6. Lilla y Ghita, por separado, disgustadas, se preocupan por la ausencia de sus maridos la primera noche de su matrimonio. El Príncipe y Corrado las observan, éste ultimo propone no precipitarse ante el intento del Príncipe de acercarse a Lilla. Ellas los escuchan hablar y se asustan. El Príncipe y Corrado se hacen pasar en la oscuridad por sus maridos. Ellas les dan la mano, pero descubren el error y se asustan por si vienen sus maridos en el siguiente sexteto [nº 17 de música].

Escena 7. Llegan Lubim y Tita. Sus esposas van hacia ellos y dicen que los otros dos son campesinos. Las dos parejas se van.

Escena 8. El Príncipe se lamenta del fracaso, Corrado le anima diciendo que tiene que venir el Comendador con músicos. Al Príncipe le remuerde la conciencia pero Corrado le azuza. Recitativo y Aria del Príncipe [nº 18 de música].

Escena 9. Lubim y Tita dudan que sus esposas estuvieran con otros campesinos.

Escena 10. Se muestran fríos con Lilla y Ghita. Ellas tratan de enternecerlos, pero ellos las interrogan. Lilla se asusta, pero Ghita le dice que no muestre miedo. Tita interroga a Ghita que finalmente se enfada y le da una bofetada. Tita muestra su ofensa en la siguiente aria [nº 19]

Escena 11. Lubim y Lilla, a solas. Él duda de ella. Ella, llorando, defiende su inocencia y él finalmente se calma.

Escena 12. Los cuatro campesinos se disponen a cenar. Dúo de Ghita y Tita [nº 20 de música], que hacen las paces. Se escucha música de guitarra [nº 21] que, de nuevo despierta la sospecha de los dos esposos. Se escucha el canto del Príncipe entre bambalinas [nº 22]. Ellas niegan que sea una serenata para ellas mientras, piedrecitas lanzadas desde fuera chocan contra los cristales de la ventana. Lubim y Tita cogen sus espadas salen a defender su honor y las dos jóvenes los siguen.

Escena 13. Septeto del Príncipe, Corrado, el Comendador, Tita, Lubim, Lilla y Ghita [nº 23 de música]. Hay alboroto y el Príncipe dispara al aire. Tita y Lubim atacan y se les unen sus esposas, pero reconocen la voz del Príncipe y bajan las espadas. Corrado se lleva la llave de la puerta. Se marchan el Príncipe con el Comendador, pero Corrado se esconde. Los esposos tratan de entrar en la casa, pero se encuentran la puerta cerrada. Lubim vuelve a sospechar y se marcha corriendo tras el Príncipe y Corrado. Lilla pide a Tita que vaya tras él para que no haga tonterías.

Escena 14. Ghita y Lilla se dan cuenta que la puerta cerrada es una trampa de Corrado. Éste aparece, revela su amor por Lilla y le ofrece todos los tesoros de España a cambio de su amor. Ella le rechaza asqueada. Corrado ordena a sus sirvientes cogerla por la fuerza. Lilla y Ghita toman las espadas para defenderse, sale gente y llega Lubim. Corrado dice que era una broma y parte.

Escena 15. Lubim está muy enfadado por el intento de secuestrar a Lilla. Los tres van al encuentro de Tita.

Escena 16. Tita se lanza sobre Ghita con un palo, la otra pareja se interpone. Tita encontró el monedero y las joyas en el bolsillo de su esposa, y ella se justifica diciendo que son regalos. Lilla se lleva a Ghita. Lubim le habla de que cree a ambas inocentes y le cuenta cómo se enfrentaron a Corrado. Lubim canta un aria [nº 24 de música] en la que habla sobre la sinceridad de Lilla. Tita quiere vengarse de Corrado, ya que no debería seducir a esposas ajenas. Lubim y Tita deciden ir a quejarse a la Reina.

Escena 17. [Se inicia aquí el *Finale II*, nº 25 de música] El Comendador y el coro cantan a la Reina, que desea seguir de caza. El Príncipe y Corrado están dispuestos a seguirla.

Escena 18. Llegan Lubim y Tita, que suplican que haga justicia contra el malvado Corrado. Muestran a la Reina el dinero y las joyas. Corrado confiesa que es obra suya, en nombre del amor. La Reina le quita el título de caballero y le exilia de España.

Escena 19. Llegan Lilla y Ghita con mandolinas y dos sillones en los que sientan a la Reina y al Príncipe. Cantan una alabanza a la soberana y su respeto al

Príncipe, rogándole que las deje en paz. La Reina y el Príncipe se maravillan. Lilla le da a Ghita la mandolina para que toque una seguidilla mientras ella baila, tras lo que toca Lilla y baila Ghita. Recitativo de despedida de la Reina. Los presentes la glorifican.

Gozenpud¹⁸, que analiza el texto ruso de esta ópera, afirma que la combinación de la traducción del texto italiano original con los nuevos diálogos añadidos en ruso explica la causa del prolongado éxito de esta ópera en Rusia. Al traducir el libreto, I. Dmitrevskiy no solo sustituyó los recitativos por diálogos hablados como ya hemos comentado, sino que enriqueció las imágenes de los personajes protagonistas con elementos costumbristas. Así, introdujo el intento de Corrado de apoderarse de Lilla por la fuerza, a lo que se oponen Lilla y Ghita que, espada en mano, repelen al libertino y a sus hombres. En el texto italiano de Da Ponte, la resistencia de las campesinas es tan sólo verbal y la huida de Corrado se produce por la llegada de Lubino.

Pero, la diferencia cualitativa entre el texto ruso y el italiano está no tanto en los añadidos que desarrollan la línea argumental del libreto, como en el aumento de su faceta satírica. Dmitrevskiy introdujo en el texto toda una serie de nuevas réplicas, que Gozenpud refleja de forma ilustrativa: Lilla rechaza al Príncipe, diciéndole que tiene “un enamorado mejor”, a lo que éste responde preguntando: “¿Y no se puede amar a dos?”, a lo que Lilla le replica: “–Yo no soy de la urbe. ¿Para qué hablar con Vos?”. En el original vienés, ella tan sólo declara su “mérito rural”, coquetea con Corrado y se ríe de él, mientras que en el arreglo rusificado se comporta con mayor dignidad y distinción. Este cambio de carácter también queda reflejado en este fragmento del diálogo añadido por Dmitrevskiy a la versión rusa en el Acto I, Escena 15, que reproducimos en nuestra traducción al castellano:

CORRADO

¹⁸ GOZENPUD A.: *Музыкальный театр в России (с истоков до Глинки)* [Musikalniy teatr v Rossii, El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)]. Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdanie, 1959.

No te faltará de nada; toda mi riqueza está a tu disposición.

LILLA

Si no te necesito a ti, ¿para qué quiero tu riqueza?...

CORRADO

¿De veras te soy tan repugnante?

LILLA

Como noble, os honro; como protector, os respeto; como persona de edad avanzada, os amo; como galanteador, os odio; como seductor os desprecio y aborrezco.

CORRADO (*aparte*)

Su tenacidad me hace amarla más.

Pierdes tu felicidad.

LILLA

Es miserable si se basa en el deshonor.

En el diálogo precedente se distingue un aumento del valor moral, la dignidad y la firmeza de la campesina, frente al original vienés, en el que Da Ponte había plasmado ciertos rasgos negativos asociados a las mujeres, como la coquetería y el carácter débil, impulsivo, carente de la razón y la fuerza, valores estos dos últimos tradicionalmente asociados con el varón. Dmitrevskiy, por su parte, intenta representar a Lilla como mujer dotada de todas las virtudes, con fuerza y firmeza para hacer frente al hostigamiento de los nobles acosadores.

El autor ruso también modificó el carácter de la calculadora Ghita, al que añadió una sincera admiración por Lilla, cuyo ejemplo trata de emular. A pesar de mantener una naturaleza coqueta y astuta, la Ghita rusa revela la misma firmeza moral que su amiga, siendo el personaje de cuya boca salen los versos con mayor contenido moral. Así, en la versión rusificada, Ghita se burla de Corrado cuando éste le promete regalos, rechazándolos y negándose a ser la intermediaria entre el Príncipe y Lilla: “— No lo tomaré; vosotros los señores pensáis que a las mujeres se las puede comprar con dinero como a los perros, caballos y carrozas, pero no es así con todas”¹⁹. Como refleja Gozenpud, esta escena, que incluye un aria muy aclamada por el público ruso, fue modificada por Dmitrevskiy, ayudado de una nueva música de Martín y Soler, y gran parte del éxito de esta versión rusificada se debe a este aria, y en especial a su

¹⁹ Acto II, Escena 4.

intérprete, la famosa mezzo-soprano Elisabetha Sandunova –Uranova, de soltera–, alumna en la Escuela Teatral tanto de Dmitrevskiy como de Martín y Soler, que vivió una situación análoga a la relatada en la ópera al ser perseguida por las pretensiones deshonestas del conde Bezborodko, teniendo que pedir la protección de la emperatriz Catalina II para poder casarse con su enamorado, el actor Sila Sandunov, circunstancia ya comentada al hablar de la ópera rusa *Fedul y sus hijos*²⁰. La citada aria de Ghita se inserta en la Escena 4 del Acto II²¹, y presenta el siguiente texto:

Престаньте льстится ложно	Dejad de adular falsamente
И мыслить так безбожно,	y pensar tan deshonestamente,
Что деньгами возможно,	que con dinero es posible
В любовь к себе склонять.	inclinarse hacia sí el amor.
Тут нужно не богатство	Aquí no se necesita riqueza
Но младость и приятство...	sino juventud y agrado...
Еще что то такое...	y algo más...
Что может нас прельщать;	que pueda cautivarnos;
Что может уловлять.	que pueda atraparlos.
Любовники слепые	Sólo amantes ciegos
За перстни дорогия,	por anillos caros,
За деньги золотыя,	por dinero de oro,
Красотки городския	sólo bellezas urbanas
Лишь могут вас ласкать.	os pueden acariciar.
Сто раз, сто раз приятней	Cien veces es más grato
Вести мне с Титом шутку,	bromear con Tita,
Когда он держит трубку	cuando sostiene la pipa
В руках, иль меж губами;	en las manos o en la boca;
Как с барамы, с князьями	que con señores, con condes
Пустое лепетать,	hablar de lo banal,
Пустое хлопотать,	balbucear de lo vacío.
Престаньте льстится ложно и пр.	Dejad de adular falsamente, etc.

²⁰ Véase ANEXO 2.

²¹ Escena 2 del acto II en la partitura conservada en los archivos del Museo Glinka de Moscú. En la partitura señalada por Waisman como Viena 2 en su monografía sobre Martín y Soler [pp. 279-280] se halla un número de argumento similar, que sería el modelo tomado por Dmitrevskiy a la hora de elaborar este número.

Al término del aria, Ghita se marcha, mientras Corrado se asombra de la reacción de la joven:

–Nunca vi un tesón así, y más en una muchacha campesina... **Cosa rara**: portento de portentos; en la ciudad, una sortija... y listo..., el triunfo... Mientras que aquí, ¡como si te dieras contra una pared...! ¡Pero yo no pierdo la esperanza, si no el Príncipe y yo nos quedaremos con las narices largas! Así al menos atormentaremos a las esposas y los maridos.

Como revelan tanto la edición crítica de Kriazheva como nuestra investigación, este aria se correspondería con otra análoga que figura en el manuscrito citado por Waisman como **Viena 2** con el íncipit “Cavatevi padroni”, número añadido pocas semanas después del estreno de *Una cosa rara* en Viena. Por lo que hemos podido establecer, el aria vienesa señalada fue la base tomada por Dmitrevskiy para la creación de este número nuevo, con una mayor dimensión dignificadora de la campesina Ghita de acuerdo a la ideología ilustrada moralizadora de Catalina II. Además, al igual que comentamos al hablar de las óperas rusas, algunas con libreto de la zarina, la influencia del concepto de “buen salvaje” rousseauniano está presente continuamente con al oposición campo/urbe, identificando siempre lo campestre con lo bueno, lo no contaminado, y la urbe con la corrupción de la moral.

La acentuación del temperamento infame de Corrado también queda plasmada en la Escena 5 del Acto II, cuando éste anima al Príncipe, afirmando que la belleza y la constancia no suelen estar presentes simultáneamente en una mujer, y alienta sus intenciones de conquistar a Lilla como se manifiesta en este fragmento traducido por nosotros:

CORRADO

En la actualidad, el engaño amoroso no se considera una crápula, y cuanto más se engaña, más se le deja engañar.

INFANTE

Me avergüenza engañar a semejante beldad...

CORRADO

Pero si es una campesina...

Junto a estas escenas, cabe destacar la escena modificada²² en la que el inmoral y manipulador Corrado intenta secuestrar a Lilla por la fuerza:

GHITA

¡Qué pesados son estos novieros de la ciudad! Por más que los alejes, vienen como las moscas a la comida.

LILLA

¡Dios mío!

GHITA

¡Qué demonios!

LILLA

¡Demonios no!, ¡Corrado!

GHITA

Es lo mismo.

CORRADO

¡No temáis nada, bella Lilla! Estoy aquí solo y deseo hacerte feliz. Todos los tesoros de España estarán a tu servicio.

LILLA

No tengo necesidad de ellos.

CORRADO

Apiádate de mí, no gastes el tiempo, no puedo vivir sin ti.

LILLA

¡Aquí revientes!

GHITA

¡Ah! El vil eres tú, no el Príncipe.

CORRADO

El Príncipe es enamorado, inconstante, mientras que yo la amaré por siglos, la adoraré durante centurias.

LILLA

Pues yo te odio y aborrezco por centurias.

CORRADO

¿Cómo? ¿Desprecias el amor de un noble como yo? ¡Mujerzuela campesina! Sólo debe gustarte la miseria en la que naciste, ¿eh? ¡Cogedla por la fuerza!

(Lilla y Ghita cogen las espadas mientras entra gente)

22 Acto II, Escena 14.

LILLA

¡Fuera, holgazanes, o te apuñalo, malvado!

GHITA

¡Y yo te agujoneo entero!

CORRADO

¿Tú también estás en mi contra, Ghita?

GHITA

No cambio a sinvergüenzas como tú por el honor de mi género.

Como puede observarse, Dmitrevskiy trató de aumentar la dignidad de la campesina confrontándola con la infamia del noble seductor, dignificando la imagen de Lilla y convirtiendo la de Ghita, junto con lo que también acentúa las protestas en contra de la injusticia del enamorado de Lilla, Lubim –Lubino en el original vienés–.

En consonancia con el espíritu de la ópera cómica rusa, Dmitrevskiy diseminó por toda la ópera ataques satíricos dirigidos contra los nobles, pero junto a esto, también incrementó la importancia de otro personaje de alta alcurnia, la Reina, que toma partido por la campesina agraviada, hecho en el que se percibe claramente la intención de complacer a Catalina II, y asimismo tener la ocasión de reflejar la injusticia con los campesinos a manos los personajes de alta extracción social –el Príncipe y Corrado–. Por supuesto, como señala Gozenpud, “no se debe exagerar el grado revolucionario del texto de Dmitrevskiy, pues la protesta de los campesinos no va mas allá de la resistencia al despotismo de los señores y la apelación a la bondad de la reina”²³, que les protege casi de forma maternal. Pero el grado de replanteamiento del libreto de Da Ponte y la música de Martín y Soler muestra que en el teatro ruso las obras de autores extranjeros se reinterpretaban en consonancia con el espíritu de la ópera cómica rusa.

4.1.2. LA PARTITURA

²³ Gozenpud A.: *Музыкальный театр в России (с истоков до Глинки)* [*Muzikalniy teatr v Rossii*, El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)], Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdanie, Leningrado, 1959, p. 369.

A lo largo de nuestra investigación, hemos tenido acceso a la partitura rusificada de *Cosa rara* conservada en la biblioteca del Museo Glinka de Moscú, cuyo análisis nos permite aportar nuevos datos sobre el trabajo realizado por Martín y Soler en la adaptación musical de esta ópera. Se trata de una partitura manuscrita en buen estado de conservación, que contiene 297 páginas encuadernadas con tapa dura, en cuyo título figura:

COSA RARA [Реткая вещь]
Ópera cómica. Traducida del idioma italiano.
Compuesta por Martini²⁴

En la partitura figura también, en la última página del manuscrito, el nombre del copista, tal y como era habitual en las fuentes contemporáneas: “Copie par Zanini, copiste de S. M. I. a St. Petersburg”²⁵.

El texto de los números cantados está en idioma ruso, pero los personajes siguen denominándose en idioma italiano, caso de *Regina* o *Cacciatori*. Aparecen nombrados de manera análoga a la del original vienés, manteniendo la grafía en letras latinas y los nombres originario, caso de Lubino, transformado en Lubim en la versión rusificada, pero que figura con su apelativo original en la partitura rusa. Mientras que, por el contrario, en el libreto de Dmitrevskiy los nombres de los personajes aparecen traducidos-adaptados al idioma ruso, discordancia llamativa que tiene como posible explicación que para el compositor resultara más cómodo trabajar con este alfabeto y esta nomenclatura en lugar de hacerlo en lengua rusa. Destaca la falta de consenso entre el libretista y el copista en cuanto a la denominación del hijo de la Reina, ya que mientras que en el libreto rusificado Dmitrevskiy le nombra como *Infante*, en la partitura manuscrita consultada figura como *Principe*.

Analizando las claves de escritura elegidas para los personajes de la obra, podemos aventurar que sus tesituras vocales son fieles a las del original vienés:

24 Según figura en la contraportada, este ejemplar procede de la Biblioteca personal de Mijail Semionovich Vorontsov (1782-1856), militar y estadista perteneciente a la familia condal de los Vorontsov, aficionado a la cultura y recopilador de una importante biblioteca.

25 El nombre de este copista ya apareció en la partitura de *Gorebogatir' Kosometovich* depositada en la sección de manuscritos de la BNR.

<i>REGINA</i> – soprano (Do en 1ª)
<i>PRINCIPE</i> Tenor [Do en 4ª]
<i>CORRADO</i> – Tenor [Do en 4ª]
<i>LILLA</i> y <i>GHITA</i> – Tiples [Do en 1ª]
<i>LUBIM</i> y <i>TITA</i> – Voces grave [Fa en 4ª]
<i>CORREGIDOR</i> – Bajo [Fa en 4ª]
Coro de cazadores – voces graves
Coro general – voces mixtas

Siguiendo la habitual tradición retórica, los personajes de mayor nivel social tiene voces más agudas, caso del Príncipe y Corrado, vinculados a la Reina; mientras que los enamorados Lubim y Tita, así como el Corregidor, al ser todos ellos personajes del pueblo, tienen tesituras graves.

La partitura rusa presenta los números musicales cantables que en su mayoría se corresponden con la versión italiana original de la ópera. Los recitativos han sido eliminados en la partitura rusa durante su rusificación y sustituidos por diálogos hablados. La estructura del primer acto de la versión rusificada revela el mantenimiento de las estructuras italianas de la *Introduzione* y el *Finale* para abrir y cerrar el acto. Abundan los números a solo, que presentan vocalmente a todos los personajes principales, de hecho todos ellos tienen un aria o una cavatina, llegando Lubino a tener dos [7 y 8b]. Aparecen dos coros [4 y 12] y Martín y Soler sólo recurre al concertante en los dos *terzetti* [2 y 11], el primero, cuando la Regina regresa de caza junto con su hijo y Corrado, victoriosa tras matar a la bestia que asustaba a los campesinos, y el segundo, cuando es la soberana la que media entre las campesinas Lilla y Ghita; y en el dúo entre Ghita y Tita del número 6. El aria de Tita, nº 10, no es la misma que aparece en la versión vienesa de la partitura, sino que el compositor escribió otra diferente para la versión rusificada de la obra. Resulta todavía un misterio sin respuesta la existencia de un Aria de Lilla entre los números 2 y 3, cuyo texto figura en la versión rusificada del libreto, pero no en la partitura de Martín y Soler.

La estructura musical de ese primer acto de la versión rusificada es:

SINFONÍA
1. Introduzione. Сого, «Ах спаси богиня рошей королеву от напасти...» у Regina Isabella, «Будь веселый мой народ, победу я свершила...»
2. Terzetto de la Regina, el Principe y Corrado, «Ах на что в опасность стремясь милая...»
[Aria de Lilla, presente en libreto, no en partitura] ²⁶
3. Cavatina de la Regina, «Не плачь несчастна нимфа прекрасна...»
4. Coro de cazadores, «Наша радость изясняйся, глас на всюду раздавайся...»
5. Cavatina del Principe, «Лилии белея и розы нежнее, все нимфы богини...»
6. Dúo de Ghitta y Tita, «Я мошенника таль злобна, не хочу уж быть женой...»
7. Cavatina de Lubino, «Где ты Лилла дорогая, где ты свет очей моих...»
8. Recitativo y Aria de Lubino, «Где сокрылась Лилла, где о сель убегли варвары...» / «Пойду искать злодеев сих, сердца исторгну их...»
9. Aria de Ghita, «Лишь будь мне верен, не лицемерен...»
10. Aria de Tita, «Дерским ты меня бранила, плутом ты меня честила...»
11. Terzetto de Lilla, Ghita y Regina, «Скажу что другом ты мне не бывала, что лесь коварство.»
12. Coro, «Королеву зреть дела я детеля поле окрестных...»
13. Cavatina de Lilla, «Жизнь мне тогда мила когда Любим со мной...»
14. Finale I, «Рветесь варвары напрасно проч от сель меня прогнать...»

La partitura rusa consultada presenta en el acto II gran cantidad de cortes e inserciones de números modificados o de nueva creación, junto con cambios de orden de los números. En realidad, tan solo mantiene en común con la versión italiana de la ópera la *Introduzione*; el *Sestetto* “Dammi la cara mano”, nº 17 de la versión rusa y el 7 de la italiana siguiendo la edición de Kriazheva²⁷; el aria de Tita, nº 19 de la versión rusa y 9 de la italiana; las cavatinas del Principe números 21-22 correspondientes a los números 11-12 de la italiana; el *Settimetto* “Zitto” que sigue a las anteriores y el *Finale*.

²⁶ Kriazheva señala en su edición crítica de la partitura que este número aparece en la partitura conservada en el Museo Glinka, idéntica a la que alberga el Teatro Mariinsky, pero podemos constatar que al menos en la primera de estas partituras este número no aparece. Por el contrario, sí está presente en el libreto, por lo que suponemos se haya perdido antes de su encuadernación en este ejemplar.

²⁷ *Una cosa rara ossia Bellezza e onestà*. I. Kriazheva ed. Madrid, ICCMU, Música Hispana, Música Lírica, Vol. 35, 2001.

15. <i>Introduzione</i> , [Tita y Lubino], «Побегнем скорее! Побегнем быстрее!...»
16. <i>Aria de Ghita</i> , «Престаньте льстится ложно и мыслить так безбожно...»
17. <i>Sestetto</i> [Lilla, Ghita, Principe, Corrado, Lubino, Tita], «Ах дай мне милу руку и обоймись со мной...»
18. <i>Recitativo accompagnato y Aria del Príncipe</i> , «Для чего рок к моей напасти Лиллу создал...»
19. <i>Aria de Tita</i> , «Оплеуха в день нашей свадьбы, оплеуха во всю ланиту...»
20. <i>Duetto de Ghita y Tita</i> , «Помиримся любезной. Помиримся драгая...» [Número nuevo]
21. <i>Cavatina del Príncipe</i> , «По что мой свет меня ты ненавидишь...»
22. <i>Cavatina del Príncipe</i> , «На плач мой тверды камни умягчались...»
23. <i>Settimetto</i> , [Lilla, Ghita, Príncipe e Corrado, Lubino, Tita e Podesta] [Nº 24.] Aria de Lubino «Тише, я слышу дверь отворилась...»
24. <i>Aria de Lubino</i> , «Нет, при красоте такой, нет...»
25. <i>Finale II</i> , «В леса и долины я ехать готова...»

La observación detenida de los números musicales de la versión rusifica permite observar el cambio de lugar de algunos números que aparecen en otro orden en la versión italiana primigenia. Así, el Recitativo y Rondó de la Reina de la Escena 6 del Acto II, en la que la soberana se asombra de que en el campo haya tanta belleza, honor y bondad, ensalzando lo rural en comparación con lo urbano con un espíritu rouseauniano, se desplaza en la versión rusificada a la Escena 4 del Acto I, justo después de la súplica de auxilio de Lilla a la soberana. De la misma forma, la Escena 5 del Acto II del original vienés, en la que los campesinos ofrecen obsequios y cantos de alabanza a la reina, regalos que ésta cede a las parejas de novios, se traslada en la versión rusificada a la Escena 13 del Acto I, a modo de conclusión de la escena tras actuar la Reina de mediadora en la discusión entre Lilla y Ghita.

Para valorar los cambios que produjo la rusificación llevaremos a cabo diversos análisis comparativos de la estructura de la partitura rusa frente a manuscritos diferentes de la versión italiana. Y es que, como afirma Waisman, refiriéndose a la ingente cantidad de fuentes conservadas de esta ópera en sus distintas versiones,

Los estudios de D. Link²⁸ y C. Martín²⁹ han comenzado a desentrañar la maraña de versiones, y la partitura publicada por Kriajeva³⁰ agrega algunos datos con respecto a las puestas de la ópera en Rusia, bajo la probable supervisión del compositor. Sin embargo, a pesar de que existen dos ediciones completas de la obra, ambas rotuladas como «críticas» –además de la de Kriajeva, la anterior de Allroggen³¹–, sería necesaria la publicación de una nueva (o quizás, como sugiere Platoff³², de un amplio suplemento a alguna de las dos) que desenredara la embrollada madeja de variantes y publicara los más importantes trozos excluidos de las dos ediciones previas³³.

Presentamos primero un análisis comparativo de la partitura rusa y la partitura de una de las versiones italianas, a través de la consulta de un manuscrito contemporáneo conservado en la Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella de Nápoles, que parece haber sido utilizado para su puesta en escena en la el Teatro de la Corte de la Real Villa de Portici en 1789³⁴. Acudimos así primero a una fuente italiana

²⁸ Se refiere Waisman a la tesis doctoral de Link, *The Da Ponte Operas of Vicente Martín y Soler*, University of Toronto, 1991., pp. 70-74 y 295-299.

²⁹ *Vicente Martín y Solers Oper 'Una cosa rara', Geschichte eines Opernerfolgs im 18 Jahrhundert*, Musikwissenschaftliche Publikationen, ed. Herbert Schneider, 15, Hildesheim: Georg Olms, 2001, pp. 130-149.

³⁰ Madrid, ICCMU, 2001, pp. XIV-XVIII.

³¹ *Die Oper*, vol. 5, ed. Gerhard Allroggen. Munich: G. Henle, 1990.

³² “A New History for Martín’s ‘Una cosa rara’ (reseña de Vicente Martín y Soler, *Una cosa rara*, ed. Gerhard Allroggen, Munich: Henle, 1990, y Vicente Martín y Soler. *Una cosa rara*, dirigido por Jordi Savall, CD Astrée / Audivis, 1991). *Journal of Musicology*, 12, 1 (1994), pp. 85-115; 113.

³³ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler...*, pp. 277-278.

³⁴ “Rappresentata nella Real Villa di Portici nel Teatro di Corte l'anno 1789”. El manuscrito tiene la signatura NA0059 28.3.23-24. La partitura presenta una orquestación: 2 flautas; 2 oboes; 2 clarinetes; 2 fagotes; 2 trompas; 2 trompetas; timbales; mandolina y cuerda. En el siguiente enlace puede verse la ficha en el catálogo de archivos italianos:

http://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?db=solr_iccu&rpnquery=%2540attrset%2Bbib-1%2B%2B%2540attr%2B1%253D1016%2B%2540attr%2B4%253D6%2B%2522Cosa%2BRara%2Bmart%25C3%25ADn%2BSoler%2522&totalResult=48&select_db=solr_iccu&nentries=1&rpnlabel=+Tutti+i+campi+%3D+Cosa+Rara+mart%25C3%25ADn+y+Soler+%28parole+in+AND%29+&format=xml&resultForward=opac%2Fficcu%2Ffull.jsp&searchForm=opac%2Fficcu%2Ffree.jsp&do_cmd=search_show_cmd&refine=100%7C%7C%7Cd%7C%7C%7Cmusica+manoscritta%7C%7C%7CTipo+di+documento&saveparams=false&&fname=none&from=14

Esta partitura está escaneada y dispuesta para la consulta en el proyecto IMSLP, en el siguiente enlace:

contemporánea de la partitura rusa, estrenada también en 1789, consultada para trazar un primer cuadro comparativo, tras el cual plantearemos una comparación a gran escala con las otras fuentes relevantes. En el apartado denominado como “Partitura italiana”, señalamos sólo aquello que no coincide con lo que figura en la partitura rusificada. Los números entre corchetes han sido añadidos por nosotros para facilitar el comentario sobre la partitura.

Partitura rusificada [fuente ms moscovita]	Partitura italiana [fuente ms. napolitano]
ACTO I	
Sinfonía <i>Allegro non molto</i>	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe, clarinetti, corni, trombe, viole, fagotti, timpani, basso.</i> [Idéntico]
[Nº 1] <i>Introduzione</i> <i>Allegro</i> [compás de 3/8] «Ах спаси богиня рошей королеву от напасти...» [p. 14] // «Будь веселый мой народ, победу я свершыла...» [p. 20]	<i>Introduzione</i> Coro “Salva”. Recit. Coro, “Suoni pur” <i>Corni in C.</i> [Compás 3/4] Voces: soprani e tenori.
[2] <i>Terzetto</i> <i>Allegro / Larghetto / Allegro</i> [p. 26] «Ах на что в опасность стремясь милая мать на всякой час трепетать мы должны для вас».	<i>Terzetto</i> “Perché mai nel sen” Diferencias en las indicaciones de <i>tempo</i> (<i>Allegretto/Largo/Allegretto</i>)
[Aria de Lilla: aparece en el libreto rusificado, pero no en la partitura]	CAVATINA DI LILLA , “Ah!, pietade”
[3] <i>Cavatina de la Regina</i> <i>Andante</i> «Не плачь нещастна нимфа прекрасна, прерву конечно твою напасть, будь столькож честна как	<i>Cavatina</i> “Calma l’affano”. Diferencia en la indicación de <i>tempo</i> : <i>Andante poco moto</i> .

[http://imslp.org/wiki/Una_cosa_rara_\(Mart%C3%ADn_y_Soler,_Vicente\)](http://imslp.org/wiki/Una_cosa_rara_(Mart%C3%ADn_y_Soler,_Vicente))

ты прелестна...»	Al término: <i>Segue coro.</i>	
[4] Coro <i>Allegro</i> [p. 38 vuelta] «Наша радость изясняйся, глас на всюду раздавайся...»	<i>Violini 1 y 2, oboe e clarinetti, trombe 1 y 2, viole, fagotti, timpani, cacciatori</i> [Do y Fa en 4ª], <i>basso.</i>	Coro, “Suoni pur di grati” [Idéntico]
[5] <i>Cavatina</i> del Príncipe <i>Andantino amoroso</i> [p. 41] «Лилии белея и розы нежня, все нимфы богини. Ничто перед нею не дам красотою такую Любиму владеть»	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, clarinetti 1 y 2, viole 1 y 2, fagotti 1 y 2, Principe</i> [Do en 4ª], <i>basso.</i>	Aria “Piú bianca” [Idéntico]
[6. Dúo] Ghita, Tita <i>Allegro con brio</i> [p. 45] «Я мошенника таль злобна, не хочу уж быть женой...»	<i>Violini 1 y 2, oboe e clarinetti, corni in efaut 1 y 2, viole, fagotti 1 y 2, Ghita</i> [Do en 1ª], <i>Tita</i> [Fa en 4ª], <i>basso.</i> Al término: <i>Segue cavatina.</i>	<i>Duetto</i> “Un briccone” <i>Flauti 1 y 2</i> en lugar de <i>oboe e clarinetti.</i>
[7] <i>Cavatina</i> de Lubino <i>Andantino</i> «Где ты Лилла дорогая, где ты свет очей моих...»	<i>Violini 1 y 2, clarinetti 1 y 2, flauti 1 y 2, corni, viole, fagotti 1 y 2, Lubino</i> [Fa en 4ª], <i>basso.</i> Al término: <i>Segue recitativo.</i>	<i>Cavatina</i> “Lilla mia” [Idéntico]
		ARIA DE PODESTA , “Or se pericolo”
[8a] Lubino <i>Allegro assai</i> [p. 64 vuelta] «Где сокрылась Лилла, где о сель убегли варвары...»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe e clarinetti, corni in elafa, viole, fagotti, timpani, Lubino, basso.</i> Al término: <i>Segue l’Aria</i>	<i>Recit accompagnato</i> , “Dov’è dunque” <i>Allegro</i>
[8b] <i>Aria</i> de Lubino [No consta <i>Tempo</i>] [p. 72] «Пойду искать злодеев сих, сердца исторгну их»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, corni, viole, fagotti, timpani, Lubino, basso.</i> Al término: <i>Segue l’Aria di</i>	Aria “Vo’ dall’infami” <i>Allegro assai.</i> 1 parte de <i>oboe</i> y 1 de <i>clarinetti</i> , en vez de 2 de <i>oboi.</i>

	<i>Ghita</i>	
[9] <i>Aria</i> de Ghita <i>Allegretto</i> [p. 76] «Лишь будь мне верен, не лицемерен, тебя как душу хочу любить»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, corni in G, viole, fagotti 1 y 2, Ghita [Do en 1ª], basso.</i>	<i>Aria</i> “Purché tu m’ami” <i>Allegro</i> Un corno in <i>Gesolre</i> , 2 partes de viola.
[10] <i>Aria</i> de Tita <i>Andantino sostenuto / Allegro con spirito</i> [p. 83] «Дерским ты меня бранила, плутом ты меня честила»	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in D 1 y 2, viole, fagotti, Tita [Fa en 4ª], basso.</i>	<i>Aria</i> “In quegli anni” <i>Allegro moderato</i> Distinta tonalidad y armadura. <i>Flauti 1 y 2. Una parte de corni in D y otra en Gesolre.</i>
[11] <i>Terzetto</i> <i>Allegro</i> [p. 93] <i>Largo / Piu allegretto</i> [p. 100 vuelta 102] «Скажу что другом ты мне не бывала, что лесь крварство»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, clarinetti e oboi, corni e trombe, viole, fagotti, Lilla, Ghita, Regina, basso.</i>	<i>Terzetto</i> “Dirò che pérfida” <i>Sin trombe.</i>
[12] <i>Coro</i> <i>Allegro</i> [p. 108] «Королеву зреть дела я детеля поле окрестных...»	<i>Violini 1 y 2, oboe, clarinetti 1 y 2, corni in F, viole, fagotti, Soprani, Alti, Tenori, Basso, basso</i>	Aparece en el Acto II, Escena 2, tras Recitativo de Regina, Príncipe y Corrado.
[13] <i>Cavatina</i> de Lilla <i>Andante sostenuto</i> [p. 111] «Жизнь мне тогда мила когда Любим со мной»	<i>Violini 1 y 2, oboe e clarinetti, corni in a lamire, viole, fagotti, violoncello, Lilla, basso.</i> <i>Al término: Segue Finale.</i>	<i>Cavatina</i> “Dolce mi parve” <i>Clarinetti 1 y 2, sin oboe.</i>
		ARIA DEL PRÍNCIPE
[14] <i>Finale</i> <i>Allegro/Largo/Allegro/Larghetto/Allegro giusto</i> [p. 116] [Lilla y Ghita; Regina; Príncipe y Corrado; Lubino, Podesta, Tita] «Рветесь варвары напрасно проч от сель меня прогнать, всю неправость вашу ясно королева будет знать»	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, trombe in D, viole, fagotti, Lilla, Príncipe, Lubino, Podesta, basso.</i> <i>Al término: Fin dell’Atto Primo</i>	<i>Finale</i> “Traditori, invan sperate” Diferencias en cambios de tonalidad, indicaciones de <i>tempo</i> y personajes.

En este Acto 1, la partitura napolitana de la versión italiana original, presenta diversas diferencias con la estructura musical de la partitura rusa. La más evidente es la inclusión de tres números que no aparecen en la ópera rusa: el **Aria de Lilla** que aparece entre los números que hemos numerado como 2 y 3 de la fuente rusa, que sí aparece en el libreto rusificado de Dmitrevskiy así como en las partituras conservadas en la Biblioteca de Música del Teatro Mariinsky³⁵; el **Aria de Podesta [el Corregidor]** “Or se pericolo” que aparece entre los números 7 y 8 de la ópera rusificada; y el **Aria del Príncipe**³⁶ que precedería al *Finale I*, que hemos numerado como 14 en la fuente rusa. Además, el coro que figura como número 12 –según nuestra numeración– en la versión rusificada, aparece en la fuente italiana en el Acto II, Escena 2, tras un recitativo entre la Regina, el Príncipe y Corrado.

Dejando aparte de sutiles diferencias de *tempo* que aparecen reseñadas en el cuadro anterior, lo más reseñable son los detalles instrumentales que diferencian ambas partituras. Así, en el dúo entre Ghita y Tita [6], la fuente napolitana de la versión italiana de *Una cosa rara*, sustituye oboes y clarinetes por dos flautas. En el aria de Lubino [8b] sustituye los dos oboes por una parte de oboe y otra de clarinete. En el aria de Ghita [9], a diferencia de la partitura rusificada, incluye una parte de *Gesolrem* y violas en *divisi*. El aria siguiente de Tita [10] incluye dos flautas, que no figuran en la fuente rusificada, y sustituye las dos trompas en Re por una en Re y otra en Gesolre. El *terzetto* siguiente [11], en la fuente napolitana no incluye trompetas, que sí aparecen en la versión rusificada. Y en la *Cavatina* de Lilla [13], la fuente napolitana no incluye oboes, que sí aparecen en la versión rusificada. Ante todos estos cambios, siempre vinculados a la sección de viento –fundamentalmente a viento madera–, parece probable pensar que Martín y Soler mejoró ciertos detalles de orquestación tras haber madurado la partitura al rusificarla, y que además contaría con una orquesta amplia para la interpretación de su adaptación al ruso de *Una Cosa rara*.

³⁵ Véase la introducción a la edición crítica de I. Kriazheva de *Una cosa rara* para el ICCMU, Madrid, 2001, p. XV

³⁶ Este aria no aparece en ninguna de las fuentes vienesas ni rusas consultadas por Kriazheva ni por nosotros, y no figura en la edición crítica de esta autora.

АКТО II		
[N° 15] <i>Introduzione</i> <i>Allegretto con spirito</i> [p. 165] [Tita y Lubino] «Побегнем скорее! Побегнем быстрее!»	<i>Violini 1 y 2, viole, Tita, Lubino, basso.</i>	Introduzione “Andiamo” <i>Allegro con spirito</i>
		Coro “Di campagne” (en la rusificación aparece en el acto I, p. 108)
		Regina, Recitativo “Chi mai diría” y Aria “Ch’io travoi”
		Principe, Recitativo “Oh ciel” y Aria “Seguir”
		Lilla y Ghita, Recitativo y Dúo “Villanelle” ³⁷
[N° 16] Aria de Ghita <i>Allegretto con moto</i> [p. 169] «Престаньте льститса ложно и мыслить так безбожно...»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, corni 1 y 2, viole, fagotti, Ghita, basso.</i> Al término: <i>Segue Sestetto</i>	(Orden diferente de un aria de Ghita equivalente: Acto II, tras Aria de Tita y Cavatina y Aria de Lilla [N° 19])
[N° 17] <i>Sestetto</i> [Lilla, Ghita, Principe, Corrado, Lubino, Tita] <i>Larghetto</i> [p. 179] «Ах дай мне милу руку и обоймись со мной...»	<i>Violini 1 y 2, clarinetti, viole, fagotti, Lilla, Ghita, Príncipe, Corrado, Lubino, Tita, basso.</i> Al término: <i>Segue recitativo</i>	Sestetto “Dammi la cara mano” [Idéntico]
[N° 18] <i>Recitativo accompagnato</i> [Principe] <i>Allegro giusto</i> «Не сердце камень носит твердый...»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, viole 1 y 2, fagotti 1 y 2, Príncipe, basso.</i>	(No aparece aquí) Número diferente ³⁸
Y [Aria del] Principe <i>Larghetto / Allegro amoroso</i> [p. 192]	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2,</i>	Número diferente ³⁹

³⁷ Dúo suprimido en algunas fuentes originales. Véase la monografía de WAISMAN, p. 278.

³⁸ La monografía de Waisman [p. 278] relata cambios en el orden de este recitativo y el aria que lo sigue en las distintas fuentes de la ópera original.

³⁹ En la edición crítica de Kriazheva, se asocia al recitativo “Di qual rigido marmo” y aria “Perche farla” [n° 8].

vuelta] «Для чего рок к моей напасти Лиллу создал...»	<i>clarinetti 1 y 2, corni in elami, trombe in C, viole, fagotti, Príncipe, basso.</i>	
[Nº 19] Aria de Tita <i>Allegro maestoso / Allegro</i> [p. 201] «Оплеуха в день нашей свадьбы, оплеуха во всю ланиту...»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, corni, trombe, viole, fagotti, Tita, basso</i>	Aria “Qua la cappa” <i>Andantino maestoso / Allegro</i>
		RECIT. Y ARIA LILLA Rec. Ac. “Ah no, mio dolce amore” Aria “Consola le pene”
		ARIA DE GHITA “Basta cosi” [En la rusificación, un aria de Ghita aparece entre la introducción y el <i>Sestetto</i> , p. 169]
[Nº 20] <i>Duetto</i> de Ghita y Tita <i>Andantino</i> [p. 214] «Помиримся любезной. Помиримся драгая» [Número de nueva creación]	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, corni, viole, fagotti, Ghita, Tita, basso.</i> Al término: <i>Segue Cavatina dal Principe</i>	[No aparece]
[Nº 21.] Cavatina del Príncipe <i>Andantino un poco sostenuto</i> [p. 219] «По что мой свет меня ты ненавидишь. Ах дай мне видеть образ твой...»	<i>Violini 1 y 2, flauto solo, oboe solo, clarinetti, corni in B, viole, fagotti, Príncipe, basso.</i> Al término: <i>Segue Cavatina</i>	Cavatina “Non farmi” <i>Andante</i> <i>Mandolino solo, Principe.</i>
[Nº 22.] Cavatina del Príncipe <i>Andantino un poco sostenuto</i> [p. 222] «На плач мой тверды камни умягчались, а ты не склонностью мне смерть наводишь»	<i>Violini 1 y 2, flauto solo, oboe solo, clarinetti, corni in B, viole, fagotti, Príncipe, basso.</i> Al término: <i>Segue a Settimetto</i>	Cavatina “Ho visto” <i>Andantino sostenuto</i> <i>Mandolino solo, Principe.</i>

<p>[N° 23.] <i>Settimetto</i>⁴⁰ [Lilla, Ghita, Príncipe e Corrado, Lubino, Tita e Podesta] <i>Larghetto/ Allegretto/ Allegro</i> [p. 225] «Тише, я слышу дверь открылась. Кто то вышел иль тень пометилась»</p>	<p><i>Violini 1 y 2, flauti e clarinetti, corni in Eb, trombe, viole, fagotti</i>, Lilla, Ghita, Príncipe e Corrado, Lubino, Tita e Podesta, <i>basso</i>.</p> <p>Al término: <i>Segue Lubino</i></p>	<p><i>Settimetto</i> “Zitto” <i>Larghetto / Allegro</i> en $\frac{3}{4}$ [En la rusificación, el <i>Allegretto</i> está en $\frac{3}{8}$] <i>Corni in C</i></p>
		<p>DUETTO LILLA Y LUBINO “Pace, caro mio sposo”</p>
<p>[N° 24.] Aria de Lubino <i>Andantino amoroso</i> [p. 246] «Нет, при красоте такой, нет, душе нельзя быть злой» Número diferente al original vienés⁴¹</p>	<p><i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, corni in G 1 y 2, viole, fagotti</i>, Lubino, <i>basso</i>.</p> <p>Al término: <i>Segue il Finale</i>.</p>	<p>Aria de Lubino “Costume, genio amore...” Diferente de la rusificación: - <i>Andante</i>, Re M (Sol M en rusific) - Orquestación: <i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, Clarinetti 1 y 2, trombe, corni in D, viole, fagotti</i>, Lubino, <i>basso</i>.</p> <p>Texto: “Costume, genio, Amore! Due pastori unisce, e di due cori un core” La temática es diferente: sospechas y celos.</p>
<p>[N° 25.] <i>Finale II</i> <i>Allegretto</i> [p. 250] «В леса и долины я ехать готова, зверей еще снова травить здесь хочу»</p>	<p><i>Violini 1 y 2, oboe e clarinetti, corni e trombe, viole, fagotti</i>, Regina, Coro, <i>timpani, basso</i>.</p>	<p>Finale “Su cacciatori” Participa Podesta, antes del coro. Todo el <i>Finale</i> en una escena, con algunas diferencias respecto a la rusificación.</p>
<p>Coro</p>		

⁴⁰ Esta palabra que hoy no se suele utilizar en el idioma italiano, figura también en la partitura napolitana de la obra vienesa.

⁴¹ Leonardo Waisman en su monografía lamenta la no inclusión de este aria de sustitución en la edición crítica de la partitura realizada por I. Kriazheva y señala que en las distintas fuentes de la ópera original consultadas por él, se encontró con la sustitución del aria originaria “Costume, genio, amore” por dos alternativas, “Per la vaga mia doncella” y “Ahuf che caldo”. Véanse las pp. 277-278 de su monografía.

<p><i>Allegretto</i> [p. 269] Lilla, Ghita [p. 271 vuelta] «Королеву прославляем что отмстила нашу честь, в ней защиту обретаем...»</p>	<p><i>Violini 1 y 2, oboe e clarinetti, trombe in B, viole, fagotti, Lilla y Ghita, Mandolino, Regina y Príncipe, Lubino y Tita, Podesta, basso.</i></p>	
<p>Los mismos. <i>Andante con moto/Allegro/Andante con moto/Allegro</i> [p. 282 vuelta] «Как заря зрак багряный, кажет во эфир луча...»</p>	<p><i>Violini 1 y 2, flauti, corni, viole, fagotti, Lilla y Ghita, Mandolino, Regina y Príncipe, Lubino y Tita, Podesta, basso.</i></p>	<i>Seguidilla di Ghita</i>
<p>Regina, Lilla, Ghita, Lubino, Tita, Podesta <i>Allegro assai/Allegro/Allegro assai</i> [p. 290 vuelta] «Ну, мои любезны дети, пришло уж время с вами здесь растатся»</p>	<p><i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, clarinetti, corni e trombe in C, viole, fagotti, Regina Lilla Ghita, Lubino, Tita Podesta, basso.</i></p>	

La estructura del Acto 2 de la versión rusa varía considerablemente en relación con la partitura italiana original. Sin lugar a dudas, la partitura italiana se asemeja más a otras fuentes conservadas de la ópera italiana original, a pesar de presentar también divergencias con éstas a causa de las modificaciones realizadas pocas semanas después del estreno vienés de *Una cosa rara*, tal y como relata Waisman en su monografía⁴².

Tras analizar los diferentes textos de esta ópera, hemos hallado una mayor similitud del libreto rusificado de Dmitrevskiy con el manuscrito denominado por Waisman **Viena 2**⁴³, cuya estructura se corresponde mucho más con la versión rusa. Así, los números alterados de esta versión encuentran una mayor correspondencia con el nuevo planteamiento de Dmitrevskiy. Así, el aria de Ghita “Colla flemma” (II/2) sustituida en Viena 2 por “Cavatevi padroni” (II/3) se correspondería con el aria “Perestante Istitsa lozno”, nº 16; el aria del Príncipe “Seguir degg’io chi fugge” (II/7) reemplazado por “Perché farla” (II/8) se corresponde con el recitativo y aria “Ne

⁴² WAISMAN: *Op. cit.*..., pp. 277-278.

⁴³ *Ibid.*, p. 278.

sertse kamen' nosit tverdiy”, nº 18; el aria de Lubino “Costume, genio, amore” (II/15), ya reemplazado por otras dos alternativas, “Per la vaga mia doncella” y “Ahuf che caldo”, también sufre una sustitución en la versión rusificada por “Net, pri krasote takoy”, nº 24. Tanto en Viena 2 como en la rusificación se suprimió el dúo de Lilla y Ghita “Villanelle che volgete” (II/8). Todo ello acerca la ópera rusificada a la versión de Viena 2, tanto en estructura como en la sinopsis del argumento.

Adjuntamos un cuadro en el que confrontamos la estructura de las versiones rusas y occidentales revisadas por Kriazheva a la hora de realizar la edición crítica de la partitura para el ICCMU con las utilizadas por nosotros para la elaboración de este estudio comparativo.

Mariinsky	M. Glinka y 2º ejemplar Mariinsky	Nápoles	Nationalbibliothek	Kriazheva
ACTO 1				
Sinfonía	Sinfonía	Sinfonía	Sinfonía	Sinfonía
[1]Introduzione. Coro “Salva” Recita ac. “Allegri” Coro”Se di lugubri”	[1]. <i>Introduzione.</i> Coro y Regina	1. <i>Introduzione</i> Coro “Salva”. Recit. Coro, “Suoni pur”	Introduzione. Coro “Salva” Recita ac. “Allegri” Coro”Se di lugubri”	Introduzione. Coro “Salva” Recita ac. “Allegri” Se di lugubri”
[2] Terzetto “Perche mai nel sen”	[2]. <i>Terzetto</i> de la Regina, el Principe y Corrado	2. <i>Terzetto</i> “Perché mai nel sen”	2. Terzetto “Perche mai nel sen”	2. Terzetto “Perche mai nel sen”
[3]Cavatina “Ah pietade”	[Número presente en libreto, no en partitura] ⁴⁵	3. <i>Cavatina</i> , “¡Ah, pietade”	3. Cavatina “Ah pietade” Rec. Ac. “E chi potrebbe”	3. Cavatina “Ah pietade” Rec. Ac. “E chi

⁴⁵ Kriazheva señala en su edición crítica de la partitura que este número aparece en la partitura conservada en el Museo Glinka, idéntica a la que alberga el Teatro Mariinsky, pero podemos constatar que al menos en la primera de estas partituras este número no aparece. Por el contrario, sí está presente en el libreto, por lo que suponemos se haya perdido antes de su encuadernación en este ejemplar.

[4] Cavatina “Calma l’affano” Coro “Suoni pur”	[3]. <i>Cavatina</i> de la Regina [4]. Coro de cazadores	4a. <i>Cavatina</i> “Calma l’affano”. 4b. Coro, “Suoni pur di grati” (repetición) ⁴⁶	4. Cavatina “Calma l’affano” Coro “Suoni pur”	potrebbe” 4. Cavatina “Calma l’affano” Coro “Suoni pur”
[5] Aria “Piu bianca”	[5]. <i>Cavatina</i> del Principe	5. Aria “Piú bianca”	5. Aria “Piu bianca”	5. Aria “Piu bianca”
[6] Duetto “Un briccone”	[6]. Dúo de Ghitta y Tita	6. <i>Duetto</i> “Un briccone”	6. Duetto “Un briccone”	6. Duetto “Un briccone”
[7] Cavatina “Lilla mia”	[7]. <i>Cavatina</i> de Lubino	7. <i>Cavatina</i> “Lilla mia”	7. Cavatina “Lilla mia”	7. Cavatina “Lilla mia”
[8]Aria (apéndice) “Or se pericolo”	[8 ^a]. Recitativo de Lubino [8b]. Aria de Lubino	8. Aria “Or se pericolo”	8. Aria “Or se pericolo”	8. Aria “Or se pericolo”
[9]Rec. Ac. “Dov’è dunque”. Aria “Vo’dall’infami” ⁴⁴ Aria “Purche tu m’ami”	[9]. Aria de Ghita	9a. <i>Recit</i> <i>accompagnato</i> , “Dov’è dunque” 9b. Aria “Vo’dall’infami”	9. Rec. Ac. “Dov’è dunque”. 10. Aria “Vo’dall’infami”	9. Rec. Ac. “Dov’è dunque”. Aria “Vo’dall’ infami”
[10]Aria (otra en Re M, tachado)	[10]. Aria de Tita (diferente)	10. Aria “Purché tu m’ami”		10. Aria “Purché tu m’ami”
	[11]. <i>Terzetto</i> de Lilla, Ghita y Regina	11.Aria “In quegli anni”	11. Aria “Purché tu m’ami”	11. Aria “In quegli anni”
[12] Terzetto “Diro che pérfida”	[12]. Coro	12. <i>Terzetto</i> “Dirò che pérfida”	12. Aria “In quegli anni”	
[13] Cavatina “Dolce mi pave”	[13]. <i>Cavatina</i> de Lilla	13. <i>Cavatina</i> “Dolce mi parve”	13. Terzetto “Diro che pérfida”	13. Terzetto “Diro che pérfida”
[14] Finale “Traditori,	[14]. <i>Finale I</i>	14. Aria “Mi gela il		

⁴⁴ Aria acortada en el manuscrito denominado por Waisman **Viena** ².

⁴⁶ Repetición suprimida en Viena 2

invan sperate”		cor” (Príncipe) 14. <i>Finale</i> “Traditori, invan sperate”	14. <i>Cavatina</i> “Dolce mi parve” 15. <i>Finale</i> “Traditori, invan sperate”	14. <i>Cavatina</i> “Dolce mi parve” 15. <i>Finale</i> “Traditori, invan sperate”
----------------	--	--	--	---

ACTO 2				
[1]Duetto “Andiamo, caro Tita”	[15]. Introduzione. Duo Tita y Lubino	1. Duetto “Andiamo, caro Tita”	1. Duetto “Andiamo, caro Tita”	1. “Andiamo, caro Tita”
[2]Aria (apéndice) “Osserva questo”			2. Aria “Colla flemma”	Apéndice nº1ª Aria “Colla flemma”
[3]Aria “Cavatevi padroni” ⁴⁷	[16]. Aria Ghita (diferente)		3. Aria “Osserva questo”	2. Aria “Osserva questo”
[4]Coro “Di campagne”		2. Coro “Di campagne” ⁴⁹	4. Coro “Di campagne”	3. Aria “Cavatevi padroni”
[5]Coro da cappel			5. Coro da capo	4. Coro “Di campagne”
		3. Recitativo “Chi mai diría”. Aria “Ch’io travoi”	6. Rec. Ac. “Chi mai diría”	5. Coro da capo
[6]Rondo (apéndice) “Ah perché”		4. Recitativo “Oh ciel”.	7. Rondo “Ah perché”	6. Rec. Ac. “Chi mai diría”
				Rondo “Ah perché”
				Apéndice N°6ª

⁴⁷ Aria original “Colla flemma (II/2).

⁴⁹ Correspondiente a nº12 M. Glinka, II/4 Mariinsky.

		Aria "Seguir" ⁵⁰	8. Rec. Ac. "O ciel"	Rec. Ac. "O ciel"
			9. Aria "Seguir"	Aria "Seguir"
		5. Duetto "Villanelle" ⁵¹		
			10. Duettino "Villanelle"	
[7]Sestetto "Dammi la cara mano"	[17]. Sestetto	6. Sestetto "Dammi la cara mano"		7. Sexteto "Dammi la cara mano"
[8] Rec. Ac. "Di qual rigido marmo" Aria "Perche farla"	[18]. Rec. Ac. Principe. Aria Principe (diferente)		11. Sestetto "Dammi la cara mano"	8. Rec. Ac. "Di qual rigido marmo" Aria "Perche farla"
[9]Rec. Ac. "Ah mal aya" Aria "Qua la cappa"	[19]. Aria Tita	7. Rec. Ac. "Ah mal aya" Aria "Qua la cappa"		
	[20]. Duo Ghita y Tita		12. Rec. Ac. "Ah mal aya" Aria "Qua la cappa"	9. Rec. Ac. "Ah mal aya" Aria "Qua la cappa"
[10]Aria (apéndice) "Consola le pene"		8. Rec. Ac. "Ah no, mio dolce amore" Aria "Consola le pene"		
		9. Aria "Basta cosi" (Ghita)	13. Rec. Ac. "Ah nom mio dolce" Aria "Consola le pene"	10. Rec. Ac. "Ah no, mio dolce" Aria "Consola le pene"
[11] Cavatina "Non farmi"	[21].Cavatina Principe	10. Cavatina "Non farmi"		
[12]Cavatina "Ho visto"	[22]. Cavatina Principe	11. Cavatina "Ho visto"	14. Cavatina "Non farmi"	11. Cavatina "Non farmi"
[13]Settetto "Zitto"	[23]. Settimetto	12. Settimetto "Zitto"	15. Cavatina "Ho visto"	12. Cavatina "Ho visto"
[14]Duetto "Pace, caro mio sposo" ⁴⁸ Aria (otra en Sol M) (tachado)	[24]. Aria (otra en Sol M)	Duetto "Pace, caro mio sposo" Aria Lubino "Costume, genio,	16. Settetto "Zitto"	13. Sexteto "Zitto"
			17. Duetto "Pace, caro	14. Dúo "Pace, caro mio sposo"

⁴⁸ Dúo acertado en **Viena 2**, segunda sección suprimida.

⁵⁰ Recitativo acompañado y aria reemplazados por "Perche farla" y desplazada su ubicación.

⁵¹ *Duettino* suprimido en **Viena 2**.

[15] Finale “Su cacciatori”	[25]. Finale	amore” ⁵² 15. Finale “Su cacciatori”	mio sposo” 18. Aria “Costume, genio, amore” Finale “Su cacciatori”	Apéndice N°14 ^a Aria “Costumo, genio, amore” 15. Final “Su cacciatori”
-----------------------------	--------------	--	--	---

Como puede apreciarse, hay cuantiosas diferencias entre las partituras analizadas para este trabajo, tanto en la orquestación como en las diferentes indicaciones de *tempo* y carácter, modificaciones en el orden de los números musicales, omisiones e introducción de números nuevos y/o diferentes a los creados para la ópera original vienesa y sus diferentes versiones. Estas tareas en cierta forma no fueron una novedad para el compositor valenciano, que tan sólo un año después del estreno de la *Cosa rara* en Viena tuvo que realizar algunas adaptaciones para su reposición de agosto de 1787. Pero en el caso de la rusificación de esta ópera, estas labores fueron un paso mas allá de la mera creación de números de sustitución, pues Martín se vio ante la necesidad de revisar toda la obra, incluso las escenas que se ciñeron al original, a causa de su adaptación a la fonética, la articulación y la acentuación de la lengua rusa. Por otra parte, a la hora de realizar los cambios musicales, Martín y Soler tuvo que ajustarse tanto a la adaptación libre del texto de Dmitrevskiy como a los efectivos con los que contaba la orquesta de la corte que iba a representar en primera instancia el éxito vienés. El resultado fue asombroso, pues lejos de restarle interés dramático y musical al original, obtuvo un éxito de mayor envergadura y longevidad que el alcanzado por la creación de Da Ponte y Martín en los escenarios europeos.

4.2. LA RUSIFICACIÓN DE *L'ARBORE DI DIANA*

La segunda ópera vienesa de Martín y Soler que sufrió un proceso de rusificación fue el *dramma giocoso L'arbore di Diana*, ópera mágica de tema mitológico estrenada en el Burgtheater de Viena el 1 de octubre de 1787, cuyo éxito fue

⁵² Dos alternativas para esta aria: “Per la vaga mia doncella” y “Ahuf che caldo”.

comparable al de su ópera precedente. Dado que la obra original ha sido exhaustivamente estudiada y descrita en la monografía de Leonardo Waisman, no entraremos en este campo, remitiendo a este escrito para una profundización⁵³; por el contrario, nos ceñiremos a la exposición de datos relativos a las adaptaciones rusas de esta ópera, tema de sumo interés al que se prestó escasa atención hasta la fecha.

4.2.1. LIBRETOS RUSIFICADOS

Al estudiar las fuentes rusas nos encontramos con un panorama más complejo a la hora de abordar su estudio, a causa de la existencia de dos adaptaciones al ruso de esta obra, una realizada por la pluma de Dmitrevskiy y otra diferente creada por un autor por el momento desconocido, señalado en las fuentes tan solo por sus iniciales, “I. S.”. Como hemos indicado, ambos literatos realizaron una rusificación de la aclamada ópera, pero cada uno de ellos aportó matices diferentes tanto en el tratamiento de los personajes como en la acción dramática. Ambas versiones fueron publicadas en el transcurso de un año – entre 1791y 1792 –, ediciones que se conservan en la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo⁵⁴. A continuación presentamos un análisis comparativo de ambas adaptaciones para reflejar las cuantiosas divergencias que presentan.

АРИИ ИЗ КОМИЧЕСКОЙ	Arias de la ópera cómica	<i>ДИЯНИНО ДРЕВО</i>	<i>El árbol de Diana</i>
ОПЕРЫ	<i>El árbol de Diana</i>	<i>ИЛИ</i>	<i>o</i>
<i>ДИЯНИНО ДРЕВО</i>	en dos actos.	<i>ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ ЛЮБОВЬ,</i>	<i>El amor triunfante,</i>
<i>В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ.</i>	Versos	КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА В ДВУХ	Ópera cómica en dos
ПЕРЕВЕДЕНЫ	traducidos	ДЕЙСТВИЯХ,	actos,
СТИХИ	por I. S.	ПЕРЕДЕЛАННАЯ	Reelaborada
И. С.		С ИТАЛЬЯНСКОГО НА	del idioma italiano
		РОССИЙСКИЙ ЯЗЫК И ПОД	al ruso y
В САНКТПЕТЕРБУРГЕ	En San Petersburgo	МУЗЫКУ Г. МАРТИНИ	adaptada a la música del Sr.

⁵³ WAISMAN, L. J.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*, Colección Música Hispana, Biografías, ICCMU, Madrid, 2007.

⁵⁴ En la misma biblioteca se conservan tres ediciones del libreto completo de esta ópera, dos de ellos como publicaciones independientes y el tercero, dentro de una compilación de varios libretos, probablemente encuadernados juntos con posterioridad y sin indicaciones complementarias.

1791 ГОДА	Año 1791	<p>ПОДВЕДЕННАЯ. ПРЕДСТАВЛЕННАЯ В САНКТПЕТЕРБУРГЕ РОССИЙСКИМИ ПРИДВОРНЫМИ АКТЕРАМИ МНОГОКРАТНО.</p> <p>В САНКТПЕТЕРБУРГЕ, 1792 ГОДА. ПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ И. КРЫЛОВА С ТОВАРИЩИ.</p>	<p>Martini.</p> <p>Representada en San Petersburgo en numerosas ocasiones por los actores rusos de la corte.</p> <p>En San Petersburgo, año 1792.</p> <p>Editado en la tipográfica de I. Krilov y compañía.</p>
Действующие лица	Personajes	Действующие лица	Personajes
<p>Дияня</p> <p>Амур</p> <p>Дорист, пастух и страж Диянина древа.</p> <p>Сильвий, охотник.</p> <p>Ендимион, пастух.</p> <p>Бритомарта,</p> <p>Клиция,</p> <p>Хлоя, главные нимфы Дияны.</p> <p>Гении, нимфы, жрецы.</p>	<p>Diana</p> <p>Amor</p> <p>Doristo, pastor y guardián del árbol de Diana</p> <p>- Silvio, cazador</p> <p>- Endimión, pastor</p> <p>- Britomarta,</p> <p>- Clizia,</p> <p>- Cloe, ninfas principales de diana</p> <p>- Genios, ninfas, sacerdotes</p>	<p>Дияня, богиня непорочности, охоты, лесов, полей и проч.</p> <p>Амур, бог любви.</p> <p>Дорист, пастух и страж дерева.</p> <p>Сильвий, охотник.</p> <p>Ендимион, нежный пастух.</p> <p>Бризея,</p> <p>Клиция,</p> <p>Хлоя, главные нимфы Дианы.</p> <p>Хор нимф</p> <p>Хор гениев.</p>	<p>- Diana, diosa de la castidad, la caza, los bosques, campos y demás.</p> <p>- Amor, dios del amor</p> <p>- Doristo, pastor y guardián del árbol</p> <p>-</p> <p>- Silvio, cazador</p> <p>- Endimión, tierno pastor</p> <p>- Brizeia,</p> <p>- Clizia,</p> <p>- Cloe, ninfas principales de diana</p> <p>- Coro de ninfas</p> <p>- Coro de genios</p>
Свидетельствовал и подписал Коллежский Советник и отправляющий должность Санпетербургского Полицмейстера Андрей Жандр.	Testimonió y firmó el Consejero Colegiado y encargado del cargo de Policía de San Petersburgo Andrey Zhandr	Напечатать позволено от Управы благочиния февраля 13 дня 1792 года. Коллежский Советник и отправляющий должность Санктпетербургского Полицмейстера	Publicación permitida por el consejo de la policía municipal, a febrero 13 de 1792. Consejero colegiado y encargado del cargo de policía de San Petersburgo Andrey Zhandr

		Андрей Жандр.	
--	--	---------------	--

El texto consultado de la versión de 1791, obra del desconocido I. S., consta de números sueltos de la ópera, probablemente los de mayor difusión y reconocimiento entre el público ruso. El texto rusificado por Dmitrevskiy, en cambio, engloba el texto completo de la ópera. Ambos presentan diferencias tanto en el contenido literario como en el nombre de algunos personajes. A este respecto, no puede dejar de llamar nuestra atención la transformación realizada por Dmitrevskiy del nombre de la ninfa Britomarte , a la que pasa a denominar Brizeia (posiblemente tomando como referencia al personaje mitológico de Briseida), alejándose a este respecto tanto del texto de Da Ponte como de la traducción de I. S., fiel a este original.

Los textos de ambos libretos rusificados presentan diferencias, siendo la versión de Dmitrevskiy la más cercana al libreto original de Da Ponte, de tintes mas mordaces que la primera rusificación, más libre y de carácter más “culto” y poético. Asimismo, la versión de 1791 se ciñe en menor medida a las dimensiones de ciertos números musicales, aumentando considerablemente la cantidad de material literario y por tanto también del musical. Por otra parte, determinados fragmentos de esta versión parecen una traducción casi literal del original, configurando así una interesante combinación de texto adaptado y mantenido. Al figurar en esta edición tan solo algunos números de la ópera, carecemos del texto completo creado por I. S., aunque el material literario presente en las “Arias de óperas cómicas” proporciona abundantes datos para el estudio comparativo de ambas versiones con el original vienés.

A continuación mostramos en un cuadro comparativo las escenas coincidentes de ambas versiones junto con el texto correspondiente del libreto vienés de la edición crítica realizada para la ICCMU por L. Waisman⁵⁵:

⁵⁵ MARTÍN Y SOLER, V., *L'arbore di Diana*. L. J. Waisman ed. Música Hispana, Madrid, ICCMU, 2001.

SAN PETERSBURGO, 1791	SAN PETERSBURGO, 1792	VIENA, 1787
Acto I		
Terceto Las tres ninfas principales	Escena 1. Briseia, Clizia y Cloe, con otras ninfas.	Escena I (nº1) Britomarte, Clizia y Cloe, y demás ninfas.
Recitativo de Doristo, luego con Amor. Aria de Amor. Recitativo inicial de Doristo mucho más largo. Mayores dimensiones del aria de Amor (uso de verso diferente: trisílabo, 14 versos).	Escena 2. Recitativo de Doristo. Recitativo de Doristo y Amor. Aria de Amor (verso tetrasílabo, dimensiones semejantes al original, 8 versos).	Escena II (nº2) Recitativo de Doristo, luego con Amor, Aria de Amor (verso tetrasílabo, 8 versos).
Aria. Diana y el coro de ninfas. (Diana 6 versos de traducción mas libre. Coro 10 versos)	Escena 3. Diana y coro de ninfas.(Diana 8 versos, texto similar al original. Coro 8 versos	Escena III (nº3) Diana, coro de 3 ninfas. Diana 8 versos. Coro 8 versos
Terceto. Endimión, Silvio, Amor. [DIFERENTE]56	Escena 8. Endimión, Silvio, Amor. Distribución y contenido del texto muy fiel al original vienés.	Escena IV (Nº6) Endimión, Silvio, Amor. (Hasta A 3 , inclusive)
Finale. Coro de genios, Doristo, Diana, ninfas. Bastante coincidencia con versión de 1792 y libreto vienés, salvo la omisión de la última intervención de las ninfas.	Escena 18. Genios, Doristo, Diana, ninfas. Gran similitud con el original vienés.	Escena X (Nº16) Finale. Coro de genios, Doristo. Escena XI (al completo). Los anteriores, Diana y sus ninfas.
Acto 2		
Cuarteto. Britomarta, Doristo, Silvio, Endimión. 3 entradas mas que en las otras dos versiones (al final)	Escena 19. Cuarteto. Briseia, Silvio, Endimión, Doristo. Bastante similitud con original vienés, salvo 6ª entrada (despedida de los tres hombres de la ninfa, que no aparece)	Escena I (Nº1) Britomarte, Silvio, Endimión, Doristo.
Cuarteto. Diana, Silvio, Endimión, Doristo. 4 versos coro, 4 versos Diana (los 4	Escena 21. Cuarteto. Diana, Silvio, Endimión, Doristo. 4 versos coro y 4 Diana.	Escena II (Nº3) A 4. Diana, Silvio, Doristo, Endimión.

56 Véase texto comparativo de ambas versiones en Anexo 4.

primeros del original).		4 versos coro. 9 versos Diana.
Aria. Endimión. 10 versos. Traducción un poco mas libre.	Escena 23. Aria de Endimión. 10 versos. Gran similitud en contenido con original.	Escena V (Nº5) Aria de Endimión. 10 versos
Aria. Amor y coro. 8 versos Amor, 8 versos coro	Escena 29. Aria de Amor y coro. 8 y 8 versos. Mayor fidelidad en contenido.	Escena IX (Nº11) Amor, Coro. 8 y 8 versos
Dúo. Diana, Endimión. Cambios en nº versos, diferente estructura de entrada de los personajes, sin A 2, alarga un poco mas el diálogo de ambos al final. Argumento = que en libreto de 1792.	Escena 31. Dúo de Diana y Endimión. Estructura igual al original vienés. Cambio argumental: él reconoce a Diana (en original, ella se hace pasar por Cintia)	Escena IX (Nº12, la segunda mitad, hasta el final de la escena)
Finale. Amor.	Finale. Amor.	Escena XV. Final. (Nº 16) Escena XVI Escena XVII (hasta final de ópera)

4.2.2. FUENTES MUSICALES

El material musical consultado de esta ópera, hemos tenido acceso por un lado a la partitura manuscrita conservada en la Biblioteca del Museo Glinka de Moscú y por otro a las partes orquestales albergadas en los fondos de la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky de San Petersburgo. Además, tenemos constancia de otro ejemplar de la partitura conservado que en los archivos de San Petersburgo, aunque no hemos tenido la posibilidad de consultarlo.

4.2.2.1. PARTITURA MANUSCRITA

La partitura albergada en los fondos del Museo Glinka de Moscú se compone de 298 folios encuadernados en tapa dura, todo ello en bastante buen estado de conservación. La portada permite observar la siguiente inscripción titular:

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА

КОМПОЗИТОР М. КАПЕЛЬМЕЙСТЕР МАРТИНИ

ПРИ ДВОРЕ ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА⁵⁷

El análisis del texto permite determinar que se trata de la versión rusificada por Dmitrevskiy, cuyo libreto fue editado en 1792, y que tuvo la mayor difusión en los escenarios rusos.

El cuadro que sigue detalla los números musicales de esta partitura, los cuales hemos considerado importante relacionar a la partitura crítica realizada por Waisman con el fin de reflejar las similitudes y diferencias entre el original vienés y la adaptación llevada a los escenarios rusos en 1789.

Partitura Museo Glinka		Edición ICCMU
ACTO I		
1. Sinfonía <i>Allegro assai</i>	<i>Violini 1 y 2, Oboe 1 y 2, Flauti, Clarinetti, Corni in A, Trombe, Viole, Fagotti, Timpani, violoncello.</i>	Sinfonía [Una parte de oboe. Flauta sola]
2. Britomarte, Clizia y Cloe <i>Andantino un poco sostenuto</i> «Тише, тише, не шумите...»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe, corni, viole, fagotti, 3 voces [en Do en 1ª], basso.</i>	nº 1. Introducción “Zitto, zitto, non parlare...” [Flautas en un solo pentagrama]
3. Doristo «Что за черт!Куда я преселился!»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, viole 1 y 2, fagotti 1 y 2, Doristo [Fa en 4ª], basso.</i>	nº 2. Recitativo instrumentado “Dove diavolo son?” [Flautas en un solo pentagrama, igual que en el caso de los fagotes]
Amore <i>Andantino</i> «Коль хочеш знать, я Купидон, вселенна вся чтит мой закон»	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in E/la 1 y 2, viole 1 y 2, fagotti 1 y 2, Amore [Do en 1ª], basso</i>	Aria “Se il vuol saper” [Flautas. Este número aparece unido con el anterior por un pequeño nexo]
4. Diana <i>Larghetto</i> «Жилищи блаженства...»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, clarinetti, corni in B, viole, fagotti, Diana [Do en 1ª], basso</i>	nº 3. Aria “Tranquilli soggiorni...” [Flautas en un pentagrama, al igual que oboes. Trompas en Do]
		Trio y 3 ninfas “Intrecciamo, sorelle vezzose...”; Rec. instr. Diana “Ecco, amiche compagne...”

⁵⁷ Ópera cómica / Compositor Sr. Maestro de capilla Martini/ Ante la corte de Su Majestad Imperial.

5. Doristo <i>Allegretto con moto</i> «Не кстати мать спесива, к чему так брыклива»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in Efa 1 y 2, viole, fagotti, Doristo [Fa en 4ª], basso.</i>	nº 4. Aria “Da parte gli scherzi”. [Flautas en un solo pentagrama, también oboes y trompas en Fa]
6. Britomarte, Clizia, Cloe <i>Allegretto</i> «Соплетем мы венцы, о други... »	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, clarinetti 1 y 2, trombe, viole, fagotti, Ninfas [Do en 1ª], basso.</i>	nº 5. Trio “Intrecciamno, sorelli vezzose...” [Oboes en un solo pentagrama, al igual que clarinetes]
7. Amore, Silvio, Endimione <i>Allegro agitato</i> «Люди, люди, помогите, смерть приходит, защитите» ⁵⁸	<i>Violines 1 y 2, oboe 1 y 2, clarinetti, corni in B, viole, fagotti, 3 voces (Do en 1ª, en 4ª, en 4ª), basso.</i>	nº 6. Trio “Dove vado, dove fuggo?...” [Oboes en un solo pentagrama]
8. Amore <i>Allegretto</i> «По моему мы зрелым летам... » [Número nuevo, creado para la versión rusa]	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, clarinetti 1 y 2, corni in D 1 y 2, viole, fagotti, Amore [Do en 1ª], basso.</i>	[No existe en la versión italiana]
9. Cavatina de Doristo <i>Andantino sostenuto</i> «В конуре сей ночу, есть пастух... »	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, corni in C 1 y 2, viole, fagotti, Doristo [Fa en 4ª], basso.</i>	nº 7. Cavatina “Un galant’ uom son io...” [Flautas en un pentagrama, igual que trompetas, que están afinadas en Do]
		nº 8. Aria de Endimione “Lieti e amorosi i rai...”
10. <i>Quartetto</i> . Amore, Endimione, Silvio, Doristo <i>Allegro assai</i> «Знать здесь водятся все черти, поскорее проч уйти»	<i>Violini 1 y 2, clarinetti 1 y 2, corni in Delasolre, viole, fagotti, voces (Do en 1ª, en 4ª, en 4ª, Fa en 4ª), basso</i>	nº 9. Cuarteto “Qualche diavol qui s’asconde...” [Clarinetes en un pentagrama. Trompas en Mi b]
		nº 10. Aria de Britomarte “Di Cintia seguace...”
11. Amore <i>Andantino</i> «Хоть бредят сим и там, любовь есть злой мучитель, спокойствия нарушитель»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, clarinetti, corni in A, viole, fagotti, Amore [Do en 1ª], basso.</i>	nº 11. Aria “Si dice qua e là...” [Flautas en un pentagrama, igual que oboes]
12. <i>Quintetto</i> . Diana, Amore, Endimione, Silvio y Doristo (<i>Larghetto</i> «Боги, что за приключенье. Зрю мужчин здесь. Я в изумлень. »	<i>Violini 1 y 2, oboe, clarinetti, viole, fagotti, voces [Do en 1ª, en 1ª, en 4ª, en 4ª, Fa en 4ª], basso.</i>	nº 12. Quinteto “Che sorpresa è questa mai?...” [Incluye Flautas]
		nº 13. Rec. Instr. Diana “Perfidi! In questa guisa...” Aria de Diana “Sento che dea son

58 En relación a las diferencias de traducción y modificaciones de texto realizadas por ambos traductores rusos en este Terceto, Véase Anexo 4.

		io...”
13. Silvio <i>Allegretto</i> «Сердце все тает в миг, зрите я взглядом один дух пленит речь одна жизнь дает...»	<i>Violini 1 y 2, flautii 1 y 2, oboe 1 y 2, clarinetti 1 y 2, corni in D, viole, fagotti, Silvio [Do en 4ª], basso.</i>	nº 14. Aria “Qual piacer prova il cor...” [Flautas en un pentagrama, al igual que clarinetes]
14. Amore, Doristo <i>Andantino</i> «Лукаво сердечко, какое словечко сказал ты теперь»	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, clarinetti 1 y 2, corni in A, viole, fagotti, Amore, Doristo [Do en 1ª y Fa en 4ª], basso.</i> Al término: <i>Segue finale</i>	nº 15. Dúo “Occhietto furbetto...” [Oboes en un pentagrama, al igual que clarinetes]
15. <i>Finale</i> . Britomarte, Clizia, Cloe y Doristo <i>Andantino</i> «О юноша премудрой, что во младыя лета...»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe, clarinetti, corni in Elafa, viole, fagotti, voces [Do en 1ª (3) y Fa en 4ª], basso.</i>	nº 16. <i>Finale</i> “O, saggio giovinetto...” También participa un Coro de Genios [Flautas en un pentagrama]
Los anteriores con Diana <i>Presto</i> «Скоро, скоро, поспешите, мне в желании помогите»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe, trombe in B, viole, fagotti, voces [4 en Do en 1ª, 1 en Fa en 4ª], basso.</i>	También participan Amor, Endimión y Silvio [Flautas en un pentagrama]
Diana, Amore, Silvio, Endimione, Doristo <i>Allegretto amoroso</i> «Смелея разите ваш лук...»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe 1 y 2, viole, fagotti, voces [2 en Do en 1ª, 2 en Do en 4ª, 1 en Fa en 4ª], basso.</i>	Escenas 12 – 14. También participan las tres Ninfas. [Flautas en un pentagrama, igual que oboes; Trompetas]
Diana, Amore, Britomarte, Clizia, Cloe, Silvio, Endimione, Doristo <i>Larghetto //Largo</i> «О боги, о боги! Я вся в волненьи...»	<i>Violini 1 y 2, oboe e clarinetti, corni in D, viole, fagotti, voces, basso.</i>	<i>Tempo</i> de la segunda parte: <i>Allegretto</i> . [Oboes y clarinetes en pentagramas separados]
Los mismos <i>Allegro assai</i> «Ах где тот дерзкий поразитель...»	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe e clarinetti, corni in Elafa, viole, timpani, voces, basso (fagotto col basso)</i> Al término: <i>Fine dell’ atto primo</i>	[Oboes y clarinetes en pentagramas diferentes]

ACTO II		
1. <i>Introduzione</i> . Britomarte, Endimione,		nº 1. Introducción “Or che ho

Silvio, Doristo <i>Andante con moto</i> «Я от уз вас освободила. Проч скорей от сель бегите»	<i>Violini 1 y 2, oboe, clarinetti, trombe, viole, fagotti, voces, basso.</i>	sciolto...”
2. Diana <i>Allegro assai</i> «Тщетно злобна я, убегаешь. Тщетно гнусный твой зрак скрываешь, всю твою измену... »	<i>Violini 1 y 2, viole, Diana [Do en 1ª], basso.</i>	nº 2. Cavatina “Impudica, indarno fuggi...”
3. <i>Quartetto</i> . Diana, Silvio, Endimione, Doristo <i>Andante con moto</i> «Ах, сжался, ах сжался»	<i>Violini 1 y 2, oboe, clarinetti, corni in Elafa, viole, fagotti, voces, basso.</i>	nº 3. Cuarteto “Pietà, pietà di noi...” [Difiere el orden de entrada de las voces, cantando primero Endimión, cuando en la versión rusa lo hace Silvio]
4. Amore <i>Andantino</i> «Вот прекрасна картина здесь... »	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, viole 1 y 2, fagotti 1 y 2, Amore [Do en 1ª], basso.</i>	nº 4. Cavatina de Amore “Il bel quadro in verità...” [Flautas en vez de oboes]
5. Endimione <i>Allegretto con moto</i> «Ах сколько ты жестоких смертей даешь, несчастну»	<i>Violini 1 y 2, oboe, clarinetti, corni in elafa, viole, fagotti, Endimione [Do en 4ª], basso.</i>	nº 5. Aria “Ah, quante volte mai...”
		nº 6. Aria de Clizia “Come farò?...”
		nº 7. Aria de Cloe “Da un nume ignoto...”
6. <i>Terzetto</i> . Amore, Endimione y Silvio <i>Allegretto con moto</i> «Убеянем скорей из адских мест, всегда здесь крушится, всегда здесь боишься»	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in D, Viole, fagotti, timpani, voces (Do en 1ª, 2 en Do en 4ª), basso.</i>	nº 8. Trio, “Ah, presto, fuggiamo...” [Oboes en un pentagrama]
7. Amore <i>Allegretto</i> «Лучь ясный щастье, прогнав ненастье... »	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, corni in C 1 y 2, viole, fagotti, Amore [Do en 1ª], basso.</i>	nº 9. Aria “Serenio raggio di bella calma...” <i>Tempo: Allegretto non troppo.</i> [Trompas en Do, en un pentagrama]
8. Doristo <i>Allegretto</i> «Есть ли ты глаза и нежня к Дористу повернешь... »	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, corni in D, Viole, fagotti 1 y 2, Doristo [Fa en 4ª], basso.</i>	nº 10. Dúo Amore y Doristo “Se una occhiatina tenera...”
9. Clizia, Amore, Britomarte, Cloe, Endimione, Silvio y Doristo <i>Andante con moto</i> «Все в свете мучение, все грусть, суета, пустое прельщение, иль тень иль мечта»	<i>Violini 1 y 2, oboe solo, clarinetti, viole, fagotti, voces, basso.</i>	nº 11. Himno septeto “Cessate di spargere...”
		nº 12. Rec. Instr. Diana y Endimione, “Miseri!” Dove

		son?...”
10. <i>Duetto</i> . Diana y Endimione <i>Andantino un po` sostenuto</i> «Разкличу нежно, нарушу сон, пускай очнется»	<i>Violini 1 y 2, oboe 1 y 2, corni in C, viole, fagotti, voces, basso.</i>	Dúo Diana y Endimione “Pianin pianino lo chiamerò...” [Oboes en un pentagrama. Trompas en Do]
		nº 13. Rec. Instr. Amore y Silvio “Ferma, ferma!...” Aria de Silvio “Ah, invendicato, oh barbara!...”
11. <i>Quartetto</i> . Britomarte e Clizia, Cloe, Doristo <i>Allegro</i> «Плут любить меня в век клялся»	<i>Violini 1 y 2, oboe, corni in G, viole, fagotti, voces, basso.</i>	nº 14. Cuarteto “Non ti lascio, traditore...”
		Rec. Instr. Diana “Cessa, mio core...”
12. <i>Rondo</i> de Diana <i>Largo</i> «Сидь прелестной моих желаний»	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe, clarinetti, corni in F, viole, fagotti, Diana, basso.</i> Al término: <i>Segue Finale</i>	nº 15. Rondó de Diana, “Teco porta, o mia speranza...”
13. <i>Finale</i> . Amore, Britomarte Clizia e Cloe, Doristo <i>Allegro moderato</i> «Зберайтесь нинфы прекрасны»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe, corni in Efauf e trombe in C, Viole, fagotti, voces, basso.</i>	nº 16. <i>Finale</i> “Venite, amiche belle” También Diana, Silvio y Endimión. [Clarinetes en Do. Flautas en un pentagrama. Trompas en Fa y trompetas en Do, en pentagramas diferentes]
Diana, Silvio <i>Larghetto</i> «Сладко здесь уединение, множит лишь мое мучение»	<i>Violini 1 y 2, flauti 1 y 2, oboe, clarinetti, corni in Elafa, viole, fagotti, voces, basso.</i>	[Escena fusionada con la anterior en un solo número]
Diana, Amore, Britomarte, Clizia, Cloe, Endimione e Silvio, Doristo <i>Allegro</i> «Быв виновны у ног просим о прощенье»	<i>Violini 1 y 2, oboe, clarinetti 1 y 2, corni in Elafa, trombe in C, viole, fagotti, voces, basso.</i>	<i>Tempo: Andantino poco sostenuto</i> en entrada de Amor. [Trompas en Do]
Diana, Britomate, Clizia, Cloe, Endimione e Silvio, Doristo e coro <i>Allegro</i> «Счастье жизнь даны судьбами»	<i>Violini 1 y 2, flauti, oboe e clarinetti, corni in Efauf, viole, fagotti, voces, basso.</i>	Sin coro aparte: todos personajes cantan a la vez, luego Diana, luego tutti. [Oboes y clarinetes en pentagramas diferentes]

Como puede concluirse de lo expuesto en el cuadro anterior, a pesar de conservar la estructura original de la ópera en dos actos, ambos con una introducción y un *finale*, la versión rusificada sufrió una serie de modificaciones entre las que debe destacarse la supresión de un número considerable de escenas, caso del aria de

Endimione [I/8], aria de Britomarte [I/10], el recitativo instrumentado y aria de Diana [I/13], las arias de Clizia y Cloe del Acto II [números 6 y 7 respectivamente], al igual que el recitativo instrumentado y aria de Silvio [II/13] junto con el último recitativo instrumentado de Diana [segunda parte de II/14]. Asimismo, se prescindió de la primera repetición del trío de las tres ninfas posterior al primer aria de Diana del Acto 1. Junto a este sustancial número de elementos omitidos, destaca la inclusión de un número de nueva creación, el aria de Amore del Acto 1 que antecede a la cavatina de Doristo [nº 8 en la partitura rusa]. Otra modificación introducida en la ópera rusificada es la sustitución del dúo de Amore y Doristo del Acto II, nº10, por un aria de Doristo en solitario, señalada con el nº 8 en la partitura rusificada. A nuestro modo de ver, los numerosos cortes realizados revelan la voluntad de abreviar la ópera, preservando tan sólo las escenas imprescindibles para el desarrollo de la acción escénica.

Junto a las modificaciones estructurales señaladas, se dan otras de índole instrumental y de carácter. De forma análoga a lo revelado en *Una cosa rara*, se dan algunos sutiles cambios de *tempo*, aunque el aspecto mas notable son los cambios en la orquestación, vinculados principalmente a los instrumentos de viento madera [Sinfonía, I/12, fragmentos del *Finale I* y II/4], así como ciertas modificaciones en el orden de entrada de las voces en el cuarteto del número II/3 de ambas versiones. Da la sensación de que durante la reelaboración de la ópera para su rusificación, Martín y Soler haya realizado una labor de síntesis y maduración de la obra, aspecto reflejado tanto en los cambios vocales como los instrumentales de la nueva versión de la ópera.

Ya hemos mencionado la existencia de otra partitura de esta ópera conservada en los archivos petersburgueses, concretamente en la Biblioteca Nacional Rusa [BNR], a la cual no hemos tenido acceso, pero sí algunos datos de interés proporcionados por el profesor Waisman en un apéndice elaborado para su monografía, que finalmente no fue incluido en la edición final de la obra, gracias a cuya generosa ayuda podemos establecer un cuadro comparativo entre ambas partituras rusificadas.

ACTO I

BNR	M. Glinka
Sinfonía	I/1 Sinfonía
I/1 [nº borrado]	I/6
I/2 [nº 1]	I/7

I/3 [nº borrado]	I/8 [nº de nueva creación]
I/4 [nº 9]	I/9
I/5a [nº 2]	I/3a
I/5b [s/n]	II/8
I/6 [nº 9]	II/9
I/7 [nº borrado]	I/13
I/8 [nº 7]	I/15 [parte del <i>Finale I</i>]
I/9 [s/n]	I/3b
I/10a [nº 4]	I/4
I/10b	I/6 ⁵⁹
I/11 [nº 10]	I/10
I/12 [nº 12]	I/11
I/13 [nº 12 borrado]	I/12
I/14 [nº 5]	II/5
I/15 [nº 6]	II/6

ACTO II

BNR	M. Glinka
II/1 [nº 1]	II/1
II/2 [nº 2]	II/2
II/3 [nº 3]	II/3
II/4 [nº 4]	II/4
II/5 [nº 5]	II/5
II/6 [nº10]	II/10
II/7 [nº 11]	II/11
II/8 [nº 12]	II/12
II/9 [nº 13]	II/13

Según estos datos, y a pesar de numerosas coincidencias con el manuscrito analizado anteriormente, se echan en falta varios números presentes en la partitura de Museo Glinka, como es el caso del primer terceto de las Ninfas correspondiente al original “Zitto, zitto, non parlare–”, I/2 en la partitura rusificada; el dúo entre Amore y Doristo correspondiente al original “Occhietto furbetto–” [I/14], el aria de Amore correspondiente al original “Serenio raggio...” [II/7], así como la parte inicial del *Finale I*, “O, saggio giovinetto...” [I/15]. Esto puede ser debido a que se trate de una serie de cuadernillos, cada uno de los cuales engloba un número musical, lo que permitía una alteración en el orden de las escenas a la hora de interpretar la ópera, tal y como sugiere el propio Waisman en sus notas, pudiendo ser la causa de la inexistencia de los números señalados.

59 En la partitura del Museo Glinka este trío es presentado tan sólo en una ocasión, a diferencia de la opera original y del ejemplar de la BNR.

4.2.2.2. PARTES ORQUESTALES

En los fondos de la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky de San Petersburgo se conservan las partes orquestales de la rusificación de *L'arbore di Diana*, que hemos podido consultar brevemente. Por desgracia, las limitaciones de tiempo nos han impedido hacer un estudio detallado de estos materiales, aunque sí hemos podido hacer algunas observaciones de interés que expondremos a continuación.

Esta biblioteca alberga 25 partes orquestales relativas a esta ópera, conservadas en una carpeta antigua en la que figura la inscripción:

MARTINI
DIANINO DEREVO
ИИ13.18218

En su interior hemos podido observar

- 3 partes de *violin primo*, todos ellos en diferente estado de conservación y distinto formato, con anotaciones de sus intérpretes; en la primera de ellas aparece el nombre de su intérprete, Alexander Ivanovich Shetikovio.
- 4 partes de *violin secondo*, en mal estado de conservación, con numerosas huellas, tachaduras, manchas de humedad, etc.
- 3 partes de *Basso*. En las partes 1 y 3 por momentos aparece la indicación de Violonchelos.
- 1 de *Basso et contrabasso*
- 2 partes de *flauto primo*, en estado lamentable, corroídas por la humedad y páginas sueltas
- 1 de *flauto secondo*

- 2 partes de *oboe primo*, incompletas.
- 2 partes de *oboe secondo*, en mal estado de conservación.
- 1 parte de *clarinetto primo*
- 1 parte de *clarinetto secondo*, sin portada.
- 2 partes de *fagotto primo et secondo*
- 2 partes de *corno primo*, una de ellas en estado lamentable, con numerosas manchas y desprendimientos de páginas.
- 1 parte de *corno secondo*, en un estado parecido a los anteriores.
- 1 parte de *trombe primo*
- 1 parte de *trombe secondo*. Consiste en 3 carillas con música. En la última, falta la mitad de la página.
- 1 parte de *timpani in D*. Consta de 2 carillas, con la obertura en la primera y el *finale* en la segunda.
- 1 parte de *timpano*. Su estado de conservación es lamentable y consiste en la sinfonía, el número 19 y el *Finale* del acto I, y los números 6 y 19 del acto II.

Es interesante señalar que las tres partes de violines primeros presentan llamativas diferencias entre ellos. Así, el nº 4 del acto I contiene una indicación de *tempo* de *Allegro con moto*, mientras que en las restantes partes se trata de un *Allegretto con moto*. También aparecen números musicales omitidos: el nº 5 no aparece en una de las partes de estos violines, así como el quinteto nº 11, que aparece tachado.

Otra peculiaridad destacable es que en el acto II la numeración no coincide entre las diferentes partes de violines. Si junto a estos datos añadimos que la escritura de las partes estudiadas obviamente no pertenece a la mano de un solo copista, podemos concluir que estas partes no pertenecen a la misma puesta en escena de la ópera,

siendo casi con toda seguridad partes orquestales sueltas conservadas a lo largo de medio siglo de vida de *L'arbore di Diana* en los escenarios rusos, con las consiguientes diferencias en sus puestas en escena, cortes, supresiones y cambios hechos en función de los efectivos de la orquesta que los iba a representar.

4.3. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LAS RUSIFICACIONES

El estudio de la parte musical rusificada de las óperas vienesas de Martín y Soler *Una Cosa rara* y *L'arbore di Diana* ha sido un trabajo de gran interés dentro de nuestra investigación. A pesar de que fueran conservados varios ejemplares de las versiones rusas de estas óperas, ningún investigador se había adentrado en su análisis exhaustivo, con la excepción de I. Kriazheva, aunque su aportación no profundiza en todos los aspectos literarios y musicales de ambas óperas, ciñéndose a esbozar unas líneas generales de la labor realizada por Dmitrevskiy y Martín y Soler. Sabemos por la bibliografía y las fuentes rusas consultadas que al realizar estas traducciones, el dramaturgo Dmitrevskiy introdujo cambios notables tanto en la estructura como en los diálogos de estas obras, tratando de adaptarlas al carácter ruso de la época y a la vez acentuando su mensaje moral a través de elementos satíricos, algo muy común para la época y elemento al que la emperatriz otorgaba gran importancia.

Como ya hemos mencionado, la ópera rusa de este período rechazaba el uso de los recitativos, que eran sustituidos por diálogos hablados, mezclando los elementos de la ópera y el drama teatral, de acuerdo con el espíritu de las óperas nacionales que prosperaban durante este período en los distintos países europeos y ya no solo en Rusia. Este hecho fue muy comentado por diferentes críticos y estudiosos del arte de la época, quedando plasmado de forma magistral en la cita del dramaturgo ruso coetáneo P. Plavilshikov que escribió en la revista *Zritel'* [Espectador] el siguiente planteamiento:

La ópera o espectáculo cantado, a mi parecer, debe regirse por las mismas normas [...] pero como aseguran los italianos que en la ópera no hay necesidad de un sentido coherente, ni de un

nudo, ni de una disposición apropiada, y toda la fuerza reside en la música, cantan sus óperas de principio a fin. Pero aquí, en Rusia, gracias al sentido común aún no se han introducido estos agotadores recitativos, por lo que me aseguran que en Rusia aún no hay ópera auténtica aunque hayamos entregado nuestra música a los italianos; los espectadores rusos quieren ver en la ópera un drama correcto y atractivo, no quieren conversaciones en música y escuchan con placer los cantos introducidos coherentemente entre unos diálogos naturales⁶⁰.

En contraposición a lo que ocurría con la ópera italiana, en las óperas francesas primaban los diálogos hablados en prosa con números musicales insertados entre ellos, de forma análoga a las óperas cómicas rusas, lo que a su vez explicaría que la primera ópera de Mozart presentada en la escena rusa fuera *Die Zauberflöte* (1791) cercana por su forma a la *opéra comique* y a la ópera cómica rusa, mientras que *Le nozze di Figaro* (1786) o *Don Giovanni* (1787) entraran en el repertorio ruso tan solo a partir del siglo XIX. De ahí que las versiones rusificadas de las óperas vienesas de nuestro compositor sufrieran importantes alteraciones respecto a su estructura original, y más si se tiene en cuenta la introducción de algunas nuevas escenas. Pero el hecho crucial en estas modificaciones es que fuera el propio Martín y Soler el autor de los arreglos y adaptaciones de sus propias óperas, lo que otorga a estas versiones el carácter de un nuevo original, pues conservan la frescura y estilo propios de su música, sin elementos musicales externos introducidos por la pluma de otro maestro.

Las partituras consultadas en los archivos rusos nos permiten hacer una serie de observaciones generales al compararlas con partituras coetáneas originales y con las ediciones críticas publicadas por el ICCMU. Hemos llevado a cabo la comparación de los datos registrados de la partitura manuscrita rusa con la edición crítica de Leonardo Waisman de *L'arbore di Diana*⁶¹, y la partitura rusa de *Cosa rara* con la edición crítica de Irina Kriazheva (Kriajeva)⁶². Al comparar ambos manuscritos con estas ediciones críticas, hemos observado notables diferencias entre ambas, entre las que destacan:

60 *Зритель* [Zritel, Espectador], diciembre de 1792, vol. III, pp. 254-255.

61 Vicente MARTÍN Y SOLER. *L'arbore di Diana*. Edición crítica de L. Waisman. Música Hispana, ICCMU, 2001.

62 Vicente Martín y Soler / Lorenzo Da Ponte. *Una cosa rara*. Edición crítica de Irina Kriazheva (Kriazheva), ICCMU, 2003.

La omisión y/o inclusión de algunos instrumentos en determinados números de la partitura rusificada: la inclusión de flautas en el quinteto del acto I de *L'arbore di Diana*, que no aparecen en la partitura rusificada; y el uso de clarinetes en el número primero del *Finale II* de la misma ópera que aparecen en la edición del ICCMU pero no en la partitura rusificada.

Las trompas mantienen la nomenclatura de transposición antigua, encontrando “Corni in Efa”, “Corni in C”, “Corni en G”, y “Corni en Efa”.

La discordancia entre algunas señalizaciones de *tempo*: por ejemplo, el aria de Amore del acto I de *L'arbore di Diana* aparece con una indicación de *Andantino* en la partitura rusificada, mientras que en la edición del ICCMU figura como *Andante un poco sostenuto*.

La omisión de la totalidad de los recitativos en *L'arbore di Diana* en la partitura rusificada, y casi todos los de *Cosa rara*; tan sólo aparece como tal un recitativo *accompagnato* de Lubino del acto I.

La omisión de escenas en las partituras rusificadas, buscando aligerar el libreto de la obra.

La introducción de números nuevos

Un *Allegretto* de Amore que figura como nº 8 del acto I de *L'arbore di Diana* –en Sol Mayor, y 2/4–

Un dúo de Ghita y Tita en el acto II de *Cosa rara*, que antecede la *cavatina* del Príncipe

Y una nuevo aria de sustitución de Lubino como número anterior al *Finale II* de *Una cosa rara*.

El cambio en la disposición de algunos números, como el coro del acto II, escena 2 de *Una cosa rara*, que sigue al recitativo del Príncipe, la Reina y Corrado, que en la partitura rusificada es trasladado al acto I –p. 108–; y el aria de Ghita del acto II, que en la versión rusificada se

adelanta, antecediendo al *sestetto*.

Cambios sustanciales en cuanto a los personajes, su orden de entrada y la música que interpretan, elementos claramente apreciables al comienzo del *Finale II* de *Una cosa rara*.

Alteraciones sustanciales en algunos números, de tonalidad, compás, *tempo* y orquestación, como se observa en el Aria de Tita del acto I de *Una cosa rara*, número anterior al terceto de Lilla, Ghita y la Reina –p. 83 de la partitura rusificada–; otro ejemplo destacado es el recitativo *accompagnatto* y el aria del Príncipe del acto II.

Éstas son sólo algunas de las transformaciones introducidas Martín y Soler en la nueva versión rusa de ambos éxitos vieneses, expuestas en mayor detalle en este capítulo. Por último pero no menos importante, debe tenerse en cuenta que la fonética y acentuación rusa se diferencian considerablemente de las italianas, por lo que incluso en los números que coinciden en el aspecto literario con los originales vieneses, probablemente se hayan introducido modificaciones para adaptar la música a las palabras rusas.

Todos los cambios señalados introducidos en el texto y la música de las óperas vienesas de Vicente Martín y Soler *Una Cosa rara* y *L'arbore di Diana* para adaptarlas a los gustos del público ruso tuvieron un profundo impacto en la popularidad y pervivencia de éstas, pudiendo calificar la labor arriba señalada de Dmitrevskiy y Martín y Soler como rotundo éxito, que quedó reflejado tanto en las recaudaciones de taquilla de la época como en las reseñas de prensa y de la bibliografía posterior, que refleja la larga vida que estas obras tuvieron en los escenarios rusos.

Por su parte, los listados de repertorio del Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales muestran el gran número de representaciones tanto de *Cosa rara* como de *L'arbore di Diana* que tuvieron lugar durante los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. A través de éstos pudimos observar que *Una Cosa rara* fue interpretada 26 veces entre 1789 y 1800 en San Petersburgo y 19 entre 1795 y 1799 en Moscú, siendo aún más numerosas las representaciones de *L'arbore di Diana*, que

fue llevada a escena 27 veces en San Petersburgo y 20 veces en Moscú entre 1792 y 1799⁶³. Se trata sin duda de un número elevado de funciones, teniendo en cuenta que la media de puestas en escena de una misma ópera de un compositor foráneo era de ocho o nueve representaciones en San Petersburgo y quince en Moscú a lo largo de estos años, con las excepciones de algunas óperas de compositores extranjeros de gran repercusión que tuvieron lugar en Moscú, como *Zémire et Azor*, “comédie-ballet mêlée de chants et de danses”, estrenada en Fontainebleau en 1770, y *Le tableau parlant, comédie-parade* estrenada en París en 1769) de André E. M. Grétry (1741-1813). Cabe destacar que ninguna de las óperas representadas durante este período en los escenarios de San Petersburgo ha superado la cantidad de funciones de las óperas rusificadas de Martín y Soler, hecho muy notable que pone de manifiesto el triunfo de éstas entre el público de la capital norteña de Catalina II.

Al hablar de la versión rusificada de *Una cosa rara*, Gozenpud señala que “la música hedonista de Martín y Soler, similar en estilo a la de Paisiello, sobre el hábil, aunque banal libreto de Da Ponte, no podían garantizarle a esta ópera una existencia tan larga”⁶⁴, comentario que ratifica la historia de esta ópera, cuyo estreno en Viena (1786) supuso un acontecimiento sensacional, superando incluso *Le nozze di Figaro* (1786) de Mozart, pero pronto desapareció de los escenarios europeos, siendo recordada tan sólo gracias a la cita de Mozart incluida en la escena de la cena de Don Juan, *Finale* del Acto II de *Don Giovanni* (1787). Pero a pesar de este olvido, extensible también a Rusia, la *Cosa rara* rusificada tuvo una vida más larga en los escenarios rusos, ocupando un lugar destacado en los corazones del público y los artistas. Así, gracias al estudio de G. Mordison centrado en el Archivo de los Teatros Imperiales, sabemos que en la última representación que tuvo lugar en el Teatro Derevanniý de San Petersburgo antes de que fuera arrasado por un incendio el 4 de noviembre de 1796 se representó esta ópera, estando la sala medio llena debido a que era la quinta vez que se ponía en escena la *Cosa rara* a lo largo de ese año⁶⁵. El mismo autor señala que las óperas rusas más interpretadas por la compañía de ópera

⁶³ Datos extraídos de la obra de N. FINDEYZEN: *Ensayo sobre la historia de la música en Rusia*, Tomo 2, Moscú / San Petersburgo, 1928-29.

⁶⁴ GOZEPUD A.: *Музыкальный театр в России...*, p. 116.

⁶⁵ MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [*Istoriya teatralnogo dela v Rossii*, Historia de la res teatral en Rusia]. San Petersburgo, Peterburgskaya Gos. Akademia Teatralnij Iskusstv, 1994. Vol. 2, p. 277.

rusa durante los últimos años del siglo XVIII fueron *Melnik koldun* [El molinero mago] de B. Sokolovskiy y *L'arbore di Diana o El amor triunfante* de Martín y Soler⁶⁶, con 34 representaciones cada una, seguidas por *Una cosa rara* y *Trubochist kniaz ili kniaz trubochist* de M. A. Portogallo⁶⁷, con 27 y 21 representaciones respectivamente. Resulta evidente que la adaptación realizada por Dmitrevskiy gozó del reconocimiento del público ruso, gracias en gran medida a la traducción libre al idioma ruso y el talento de los intérpretes de la escuela rusa como E. Sandunova, S. Sandunov, A. Krutitskiy entre otros, pero también a las melodías de carácter sencillo, natural y pegadizo que definieron las óperas de Martín.

Asimismo, este éxito quedó reflejado en las elevadas recaudaciones de taquilla de ambas óperas, con las que se ingresaron entre 500 y 600 rublos por representación, ante unas cantidades medias de entre 200 y 300 rublos para otras óperas⁶⁸. Estos datos denotan el marcado interés del público ruso en asistir una y otra vez a las puestas en escena de estas obras maestras del teatro lírico, que encandilaron al público ruso que llegó a tararear sus arias más conocidas de memoria, de forma análoga a lo ocurrido en Viena y otras capitales europeas tras el “efecto *Cosa rara*”, tal y como relata Waisman en su monografía, llegando incluso a adaptarse el tema de la *Cosa rara* citado por Mozart en su *Don Giovanni* en la base del romance urbano *Kak ya uvidel teba* [En cuanto yo te vi], muy popular en su tiempo, entrando así a formar parte de la vida musical popular rusa⁶⁹. Así pues, puede concluirse que las versiones rusificadas de las óperas vienesas de Martín y Soler no fueron meras traducciones al idioma ruso, sino un trabajo de adaptación en todos los aspectos al gusto y la mentalidad del público ruso, implicando también una reelaboración del material musical original hecho por el compositor español. Esta labor llevó ambas óperas a un gran éxito en los teatros rusos, alargando considerablemente su vida en los escenarios en comparación con los europeos y llevándolas a ser consideradas óperas auténticamente rusas, apareciendo como tales dentro de los listados del repertorio de los Teatros Imperiales.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 361.

⁶⁷ *Commedia per musica* de Marco Antonio de Portugal (1762-1830), sobre un texto de Giuseppe Maria Foppa, titulada en italiano *Lo spazzacamino principe* (1794), en una adaptación libre al idioma ruso realizada por I. Dmitrevskiy. Esta obra ha sido ya citada en la nota al pie número 12.

⁶⁸ LINK y WAISMAN (eds.): *Los siete mundos de Martín y Soler. Actas del Congreso internacional*. Valencia, 2010, p. 440, nota a pie nº 19.

⁶⁹ Este detalle fue ya expuesto por I. KRIAZHEVA en su artículo “El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler en San Petersburgo”, *Starimaya Muzika*, nº 1, 1998.

Por otra parte, y como ya se ha señalado arriba, la rusificación de estas óperas alargó considerablemente su vida en los escenarios rusos, hecho que demuestran algunos artículos de prensa del primer cuarto del siglo XIX, momento en el que ambas óperas ya habían desaparecido del recuerdo del público europeo. Así, el *Noticiero de Europa* de 1811, nº 23, comenta la puesta en escena de *L'arbore di Diana*, haciendo la siguiente observación:

Esta ópera fue antaño muy querida, y ahora se reanudan sus representaciones ante el contento de muchos aficionados a la música. Sus gratas arias hace mucho que se han transcrito para instrumentos de viento y tuvieron el honor de servir para la diversión de las ciudades lejanas de Rusia⁷⁰.

I. Kriazheva confirma la existencia de tales transcripciones que aparecen en la antología manuscrita *Harmonie 4* de la colección de los Príncipes Yusupov, que contiene las partes instrumentales de fragmentos simplificados de diferentes óperas, entre ellas *L'arbore di Diana*, *El barbero de Sevilla* de Paisiello y *La flauta mágica* de Mozart⁷¹.

Por su parte, *El Boletín de Ucrania* de 1816 habla de la puesta en escena de *Cosa rara* en la ciudad de Jarkov, afirmando:

¡Con qué placer solíamos ir al teatro para repetir de memoria una y otra vez todas las arias de esta obra incomparable! No ha desaparecido su encanto; en mi opinión, *Una cosa rara* está bien representada aquí también... en una palabra, ¡estoy cada vez más contento de esta obra! ¡Qué música tan celestial! Es una prueba más de que lo nuevo, lo que está de moda, no siempre es fino, y lo viejo, no siempre es malo. La vieja *Una cosa rara* varios siglos más va a embellecer los teatros de ópera... eso si éstos no desaparecen algún día a causa de una plaga⁷².

70 N. FINDEYZEN: *Ensayo sobre la historia de la música en Rusia...*, p. 228.

71 Véase KRIAZHEVA, I.: "El Teatro musical en Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII". *Relaciones Musicales entre España y Rusia*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999, pp. 29-38.

72 Esta cita ha sido extraída del arriba señalado artículo de Kriazheva, pp. 32 y 33.

En verdad, esta última observación hecha ya hace casi dos siglos podría haber sido escrita a día de hoy, ya que es en la actualidad cuando la obra de Vicente Martín y Soler está siendo mas estudiada y representada, volviendo a retomar paulatinamente el lugar que le pertenece tanto dentro de la historia de la música occidental como en el repertorio del teatro lírico internacional.

CAPÍTULO 5

CONTEXTO DE

LA SEGUNDA ESTANCIA DE

MARTÍN Y SOLER EN RUSIA

Durante los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, la corte rusa fue un lugar de profundas transformaciones relacionados con los cambios de monarca, que repercutieron tanto en la sociedad y la política como en la cultura en general y las artes escénicas en particular. Desde Catalina II, símbolo de la monarquía ilustrada, cuyo uso del teatro lírico con fines políticos y moralizantes conllevó un fuerte desarrollo del lenguaje compositivo nacional, hasta Alejandro I, cuyo ascenso al trono trajo el renacimiento y auge de la actividad teatral rusa, pasando por el autoritario, controlador y burocratizado reinado de Pablo I, que no solo frenó la vida escénica petersburguesa sino que marcó la actividad musical de todas las compañías de la capital rusa, se sucedieron permutaciones rápidas en una franja cronológica de apenas seis años.

5.1. EL REINADO DE PABLO I (1797-1801)

La muerte de Catalina II el 6 de noviembre de 1796 marcó un drástico cambio en la política social y cultural del país. Como cabría esperar, se impuso un duelo oficial por el que se interrumpió la vida teatral a lo largo de un año, pero cuyo final fue adelantado tres meses por el nuevo emperador. Tal y como revelan los historiadores rusos², el ascenso al trono de Pablo I no estaba dentro del plan de Catalina II, que pretendía ser sustituida al frente del imperio ruso por su nieto Alejandro. Catalina no amaba a su hijo, sentimiento conocido por Pablo, al que la emperatriz no tenía en

¹ “Amigo mío, así fue el recio siglo...” A. Pushkin.

² Los datos citados a continuación han sido tomados de numerosas obras historiográficas publicadas en Rusia sobre el reinado de Pablo I, entre las que cabe destacar entre otras: BALIAZIN, Voldemar: *Неофициальная история России. Эпоха Павла I* [Historia no oficial de Rusia. La época de Pablo I], OLMA-PRESS, Moscú, 2006; VALISHEVSKY, Kazimir: *Сын Екатерины Великой. (Павел I)* [El hijo de Catalina la Grande. (Pablo I)], Astrel, Moscú, 2003. (Original de 1910); y SHILDER, Nikolay: *Император Павел I. (Романовы. Династии великой России)* [El Emperador Pablo I. (Los Romanov. Dinastías de la Gran Rusia)], Montreal, “Accent graphics communications”, “Literary heritage”, 2014.

cuenta en absoluto ni en público ni en privado. El sentimiento de inferioridad respecto a los favoritos de su madre, ostentadores de un alto grado de influencia y poder, marcó el carácter de Pablo, llenándolo de celos y aprensiones hacia todo el entorno cortesano. De ahí también que el nuevo emperador sintiera rechazo por todo lo que rodeaba a su madre, siendo característico de su reinado el distanciamiento de todo aquello que persiguió Catalina. Cabe decir que gran parte de la desconfianza del nuevo soberano ruso era alimentada por sus favoritos, entre los que destacó el conde Alexander Ivanovich Kutaysov (1784-1812) -General-Mayor y favorito de Pablo I-, que trataron de salvaguardar así su propio poder e influencia en el emperador.



Imagen: Retrato de Pablo I, de V. Borovikovsky, 1800.

Al describir la personalidad del nuevo monarca ruso, el historiador ruso K. Valishavsky³ afirma que el rasgo distintivo del reinado de Pablo fue su tendencia a la imitación de otros eminentes monarcas absolutos, especialmente a Federico II de Prusia –que reinó entre 1740 y 1786–, monarca que prescindió casi por completo de sus ministros en el gobierno de su reino, relegándolos a una función de meros secretarios. Pablo I aspiraba a desempeñar una línea de gobierno autocrática

³ Véase VALISHAVSKY, K.: *Сын Екатерины Великой (Павел I)* [*Sin Ekaterini Velikoy (Pavel I)*, El hijo de Catalina la Grande (Pablo I)], Astrel, Moscú, 2003 (Original de 1910), p. 69.

semejante, pero la enorme carga que ello suponía resultaba superior a las fuerzas de este monarca, convirtiéndolo en un déspota controlador. Así quedo reflejado en unos versos satíricos anónimos escritos por un contemporáneo suyo:

“Нет, Павлуша, не тягайся
Ты за Фридрихом Вторым:
Как ты хочешь умудряйся –
Дон-Кихот лишь перед ним”⁴.

Acostumbrado a levantarse antes del alba, quiso obligar a sus súbditos a seguir su ejemplo. Sintiéndose continuamente “en escena”, le acompañaba una perpetua ansiedad por las apariencias y la imagen que de él se hacía su entorno. Precisamente, durante su coronación, Pablo preguntó al conde N. Repnin: “Cumpló bien mi papel?”, mientras que el conde A. Chartoriysky escribió:

En cuanto aparecía en público, su andar se hacía medido, como si actuara en una tragedia; hacía esfuerzos por aparentar una estatura mayor, y cuando volvía a sus aposentos y retomaba sus maneras burguesas, se apreciaba el cansancio por los esfuerzos realizados para comportarse con majestuosidad y elegancia⁵.

Junto a Federico II de Prusia, Pablo emulaba con mayor frecuencia a Luis XIV de Francia, el “Rey Sol”, principalmente en su faceta de creador de la opulencia de Versalles. Para él, el gobierno representaba un espectáculo público, donde él era tanto el director como el protagonista. De acuerdo con ello, la mitad de su tiempo la gastaba en exagerados y vanos ceremoniales, mientras que la otra mitad se dirigía hacia la apariencia de una reorganización militar con abundantes e inútiles desfiles.

⁴ “No, Pablito, no te compares / a ti con Federico II: / Ingenia como quieras. / Eres un Don Quijote ante él”. Citado por EIDELMAN, N.: *Грань веков: Политическая борьба в России. Конец XVIII- начало XIX столетия* [*Gran' vekov: Politicheskaya bor'ba v Rossii*, La frontera de los siglos: la lucha política en Rusia. Final del siglo XVII – inicio del siglo XIX], Ed. Misl, Moscú, 1982, p. 109.

⁵ VALISHAVSKY, K.: *Сын Екатерины Великой...*, p. 69.



Imagen: Desfile militar ante Pablo I. G. Schwartz (1845)

Como hemos manifestado, el reinado de Pablo supuso una ruptura con las políticas ilustradas que caracterizaron el gobierno de su progenitora. Su pasión por la disciplina militar, el reglamentarismo minucioso y la burocratización excesiva marcaron la vida cultural rusa durante los años en los que presidió la administración rusa. Junto con ello, el carácter impulsivo y explosivo del nuevo monarca le llevó a ser recordado por la historia como un déspota cruel, bajo cuyo reinado se deportó a Siberia o se encarceló a un gran número de personajes provenientes de las familias nobiliarias rusas así como de los círculos intelectuales extranjeros residentes en el país. Ferviente admirador de todo lo prusiano, Pablo recelaba de todo lo francés a causa de un profundo temor a las ideas liberales revolucionarias, motivo por el que prohibió incluso los elementos de vestuario impuestos por la moda francesa, como los sombreros redondos, los fracs, los chalecos y los zapatos con cintas. V. Baliazin relata en su libro dedicado a este monarca⁶ que algunas de las primeras medidas tomadas por Pablo al ocupar el trono fueron designarse a sí mismo como “Comandante y Jefe de todas las tropas” y dictar una serie de prohibiciones relativas al aspecto de los

⁶ BALIAZIN, Voldemar: *Неофициальная история России. Эпоха Павла I* [*Neofitsialnaya Istoriya Rossii. Epoha Pavla I*, Historia no oficial de Rusia. La época de Pablo I], OLMA-PRESS, Moscú, 2006.

militares rusos, entre los que podemos citar la “Prohibición de llevar uniformes de color a los militares”; el mismo autor relata que el 7 de noviembre de 1797, unos doscientos policías comenzaron a arrancar los sombreros redondos y los fracs de los habitantes petersburgueses que transitaban por las calles, promulgándose también un decreto por el que todas las puertas de la ciudad debían ser pintadas de cuadros blancos y negros, de acuerdo con la práctica prusiana. Los cambios de modas impuestos por el nuevo soberano afectaron igualmente a la vida escénica: los actores y músicos recibieron la orden de vestir uniforme militar, se prohibieron los *atrezzos* con insignias militares, estrellas y cintas. Entre los múltiples decretos también destacan los que prohibían cabalgar a galope, bailar el vals, llevar patillas, etc. Un decreto seguía a otro, contando con más de dos mil durante los cinco años que duró el reinado de Pablo. Además, gran parte de ellos eran totalmente infructuosos ya que contradecían lo impuesto con anterioridad por él mismo, realidad reflejada en una caricatura de la época en la que se representaba al monarca con dos escritos en papel en las manos en los que se podía leer la inscripción: “Order! – Countre-order! – Disorder!”.

El despotismo y autoritarismo de Pablo quedó plasmado en una anécdota relatada por Baliazin, relativa al edificio del teatro de la ópera construido en Tsaritsin Lug⁷ [El Prado de la Zarina]: “Pablo rodeó tres veces el teatro que allí se erguía, y colocándose ante el acceso principal gritó al gobernador Arjarov que le acompañaba: «Nikolay Petrovich! Que no haya, señor, teatro!»». Por la noche, quinientos trabajadores allanaban el terreno sobre el que por la mañana se erguía el teatro de la ópera”⁸.

Viendo esto, podría pensarse que el hijo de Catalina II no sintiera ninguna afinidad por las artes escénicas, aunque esta suposición distaría mucho de la realidad. Pablo recibió una educación esmerada en el ámbito artístico y musical, siendo un gran amante de la ópera, género escénico que se representaba semanalmente en el teatro de

⁷ Se trataba del Teatro Derevanniy o Maliy, destinado a las representaciones de las compañías extranjeras y mantenido hasta 1783 por K. Knipper y I. Dmitrevskiy, tras lo que pasó a formar parte de la Dirección Teatral. Fue construido en 1779 y derribado en 1797.

⁸ BALIAZIN, Voldemar: *Неофициальная история России...*, pp. 4-5.

su palacio de Gatchina⁹, en el que siendo príncipe se aislaba del adverso ambiente cortesano. Asimismo, el futuro emperador participó personalmente en la puesta en escena de algunos espectáculos cortesanos junto con otras personalidades de la corte especialmente dotadas para el teatro, por ejemplo en el ballet *Acis y Galatea* de Pierre Granger¹⁰ y Franz Hilverding¹¹, representado en el Teatro del Palacio de Invierno en 1764, en el que el jovencísimo príncipe, de 10 años, interpretó el papel de Himeneo¹². Las opiniones sobre su talento escénico fueron variadas: unos contemporáneos señalaban que el futuro emperador “asombró al público por sus nobles danzas”, mientras que su tutor Panin¹³ encontró “demasiado militarismo” en su actuación¹⁴. Sea como fuere, ya en sus años de juventud se hizo notar su afición por la ópera y el ballet, interés que perduró a lo largo de toda su vida, aun cuando estuviese subordinado a las peculiaridades del carácter del soberano ruso.

Una vez en el trono imperial, el anteriormente mencionado temor de Pablo a las ideas revolucionarias provocó la consiguiente imposición de una férrea censura que afectaba tanto a la literatura extranjera como al teatro. El 22 de diciembre de 1796 el emperador entregó a Yusupov una ordenanza relativa a la reorganización de los teatros cuyo fin era su “puesta en orden”¹⁵, pero que en la práctica no se alejaba en lo esencial de la reorganización llevada a cabo por Catalina en 1783¹⁶.

⁹ Palacio adyacente a una población de la región de San Petersburgo, cedido por Catalina II a su hijo en 1783, momento a partir del cual se llevó a cabo una remodelación del palacio a manos del arquitecto Vincenzo Brenna.

¹⁰ Pierre Granger fue un bailarín y coreógrafo italiano de mediados del siglo XVIII, que trabajó en Rusia desde 1762 en colaboración con la compañía teatral italiana de G.-B. Locatelli.

¹¹ Franz Hilverding (1710-1768), destacado maestro de baile austríaco, fue uno de los reformadores del ballet de la época ilustrada.

¹² PLESHEEV, Alexandr: *Наш балет (1673-1896)* [*Nash balet*, Nuestro ballet (1673-1896)]. Tipográfica de A. Benke, San Petersburgo, 1896, pp. 87-88.

¹³ Nikita Ivanovich Panin (1718-1783), conde, diplomático y activista estatal ruso, era el tutor del príncipe Pavel Petrovich. Encabezó la política exterior rusa durante la primera mitad del reinado de Catalina II y fue autor de uno de los primeros proyectos de Constitución rusa.

¹⁴ JUDEKOV, S.: *История танцев* [*Istoriya tantsev*, La Historia de las danzas], Vol. IV, Lamartis, Moscú, 2012, pp. 24-25.

¹⁵ Es interesante que en esta ordenanza se establece el cese de la actividad de la compañía francesa, algo que como será relatado, fue una medida tan solo temporal.

¹⁶ Véase MORDISON, Grigory: *История театрального дела в России. Основание и развитие*

Los esfuerzos de Yusupov tuvieron buenos resultados en lo administrativo, aun cuando sus esmeros en el ámbito económico no sólo no consiguieron reducir la cuantiosa deuda de la Dirección Teatral sino que ésta siguió incrementándose durante el reinado de Pablo I. Por este motivo, el 14 de febrero de 1799 Yusupov renunció a su cargo al frente de los Teatros Imperiales, siendo sustituido por el conde N. Sheremetev, noble de educación europea y gran conocedor de la música¹⁷, poseedor de uno de los teatros serviles mas importantes de Rusia. Gracias a su amplia formación musical, este noble parecía el mejor candidato para ocuparse de la dirección de los Teatros Imperiales, pero a pesar de ello la duración de su gestión fue brevísima –tan sólo de 42 días–, tras la cual Pablo le sustituyó por uno de sus favoritos, A. Narishkin, responsable de la organización de todos los festejos de la corte. Se trataba de una persona de amplios conocimientos artísticos, bajo cuya dirección entre 1799 y 1819, los Teatros Imperiales vivieron una de las etapas mas brillantes de la historia teatral rusa, aunque la causa de este auge no fue tanto mérito personal suyo como producto del profundo interés de la sociedad rusa hacia el teatro, así como la promoción de numerosos intérpretes y dramaturgos de indudable talento.

5.1.1. TRIUNFO DEL GALICISMO

Entre las corrientes culturales que influyeron trascendentalmente en la cultura rusa del último tercio del siglo XVIII, destaca la procedente de la **cultura francesa**, especialmente en el ámbito de la literatura y la filosofía, que dejaron una huella decisiva en la vida artística rusa. Bajo la influencia de la filosofía ilustrada francesa se fueron desarrollando tanto el periodismo como las instituciones educativas rusas. Este influjo fue asimilándose de forma dispareja entre los diferentes estratos de la sociedad. Así, desde la década de 1760 el idioma del país galo recibió un reconocimiento casi oficial por parte de las altas capas de la sociedad rusa hasta el punto en el que el libre dominio de éste se convirtió en una especie de diploma

государственного театра в России (XVI-XVIII века) [Istoriya teatralnogo dela v Rossii. Osnovanie i razvitie gosudarstvennogo teatra v Rossii (XVI-XVIII veka), Historia de la res teatral en Rusia. Formación y desarrollo del teatro estatal en Rusia (siglos XVI-XVIII)]. Vol. II, San Petersburgo, Peterburgskaya Gos. Akademia Teatralnij Iskusstv, 1994, p. 300.

¹⁷ Sabía tocar el violonchelo y había estudiado dirección.

educativo superior, reflejo del refinamiento y la formación aristocrática. El deseo de imitar a la clases nobiliaria motivó a su vez una desbocada “galomanía” entre la incipiente burguesía rusa, influencia que perduró incluso mas allá de la guerra contra Napoleón. Es interesante señalar que en algunos casos esta excesiva propensión por lo francés llegó a adoptar formas grotescas que rayaron en el total rechazo del idioma y las costumbres natales. En este aspecto puede establecerse un paralelismo entre esta galomanía con el italianismo reinante en el ámbito musical durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, tanto en Rusia como en otros centros culturales europeos. Lo francés y lo italiano determinaron las modas de las grandes cortes europeas y por ende de los gustos de sus ciudades mas importantes, imponiendo los modelos a seguir en las artes y la cultura en general. Así pues, resulta indudable que el influjo de la cultura y las ideas pre-revolucionarias francesas marcaron profundamente la cultura rusa del siglo XVIII, siendo una de las influencias mas destacadas y fructíferas que recibió el país en este período y cuya herencia ideológica perduró, dejando una profunda huella en las clases cultas.

El ámbito musical no fue una excepción, adoptando a su vez, las influencias del género musical mas en boga de aquel período: la *opera-comique* francesa. Cabe destacar que el momento en el que la ópera francesa dejó su marca en la cultura musical rusa coincide con el periodo más relevante y decisivo para la música rusa: la formación de su escuela compositiva nacional. Junto a la ópera italiana, el teatro lírico francés marcó profundamente este proceso, que culminó en el surgimiento de la ópera nacional rusa en el último cuarto del siglo XVIII. Las relaciones entre ambas –la ópera francesa y la incipiente música propiamente rusa– se fueron enlazando de forma más estrecha en la rama más fructífera y rica de ambas: la de la ópera cómica. Y es que la influencia de los compositores coetáneos –Dalayrac, Monsigny, Grétry, Boïeldieu, Philidor...– resultó decisiva en diversos centros culturales europeos – Viena, Berlín, Dresde...– en estos años de cambios sociales, políticos y artísticos, de furor revolucionario, bélico y prerromántico.

No cabe duda de que el papel de la música italiana fue decisivo en la formación de la ópera rusa, pero la influencia de la escuela compositiva gala se reflejó claramente en la creación de la ópera cómica rusa. En realidad, los compositores franceses de la segunda mitad del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX llevaron a cabo una actividad tan amplia y fructífera en Rusia como los italianos, y los mejores ejemplos

de su producción operística fueron acogidos con un gran entusiasmo por el público de la capital imperial. Su tradicional temática “progresista” resultó muy atractiva para los jóvenes compositores rusos, que fueron asimilando sus modelos con unos resultados excelentes, caso de las óperas cómicas rusas de Bortnianskiy y Pashkevich. A este respecto, no puede dejar de indicarse la importancia de las tendencias ideológicas “democráticas” de este período histórico vividas en ambos estados, de forma distinta pero vinculante, que establecieron una proximidad entre ambas culturas, favoreciendo que el modelo musical francés fuera tomado por los compositores y dramaturgos “progresistas” rusos, deseosos de reflejar la realidad social y la cotidianidad imperante en su entorno. Rusia, al igual que sucedió en las cortes de Berlín y Dresde, o en la misma Viena tras la muerte de Mozart, se sintió atraída por las óperas de rescate, las *opéras-comiques mêlée d'ariettes* añadidas, que habían triunfado en París desde la década de los setenta del siglo XVIII.

Como se ha indicado, Pablo I persiguió todo lo francés a causa de su temor al calado de las ideas de la Revolución Francesa en Rusia, pero paradójicamente su entretenimiento favorito fueron los espectáculos representados en la corte por la compañía francesa. Su gusto por el género teatral, compartido por su esposa Maria Fiodorovna, comenzó años atrás en su palacio de Gatchina, donde había mandado construir un pequeño pero excelente teatro entre cuyos muros se realizaban representaciones diarias ejecutadas por la compañía alemana –la rusa, francesa e italiana se encontraban ocupadas de continuo en los Teatros de la Ciudad y de la corte– y también obras interpretadas por *amateurs*, una de las diversiones de moda en las casas nobles de la capital. El repertorio interpretado en este teatro era compuesto principalmente por comedias francesas con canto y baile. Tras el ascenso al trono de Pablo, las representaciones en el palacio de Gatchina continuaron con la participación de todas las compañías dependientes de la Dirección Teatral, y con la contribución de los compositores de la corte. Entre tanto, en la corte de San Petersburgo el principal entretenimiento pasó a ser la ópera francesa interpretada por una nueva compañía importada desde París por el Director de los Teatros, Yusupov, por orden del nuevo monarca. La estrella de la recién contratada *troupe* era la *primadonna* Mme. **Chevalier**¹⁸, cuya estancia en la corte de Pablo I dejó una profunda huella, no tanto en

¹⁸ Mme. Chevalier, de soltera Poireau, (1774-¿), era una destacada cantante francesa, esposa de Pierre Chevalier-Peicam (Brissol), hermana del bailarín y coreógrafo Auguste Poireau.

lo musical como en lo político. Su contemporáneo A. Kotzebue (1761-1819)¹⁹ señala que la actitud interesada y avariciosa de esta diva fue la que ocasionó la mayor mácula al reinado de Pablo. En palabras del dramaturgo alemán,

Esta mujer era la hija de un maestro de baile de Lyon, ciudad en la que conoció al bailarín Chevalier, que presumía de bailar «pas de cinq» con Vestris²⁰ y Gardel²¹, mientras sus detractores aseguraban que era demasiado modesto y debía jactarse de bailar «pas de seize» en calidad de figurante. Se casó con esta joven y pobre cantante, que con el tiempo lo convirtió en millonario, mientras la madre de ella mendigaba ayuda desde su patria, recibiendo tan sólo 200 rublos²².

Según los datos conservados en Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales, el contrato de *Madame Chevalier* comenzó el 1 de abril de 1798, junto con el de su esposo Pierre Chevalier y su hermano Auguste Poireau, ambos bailarines contratados por exigencia de la diva francesa. En un primer momento, su llegada provocó en la capital rusa un notable revuelo debido a las noticias relativas a la participación del matrimonio en actividades revolucionarias en París²³. Afortunadamente para los Chevalier, estos rumores no tuvieron posteriores consecuencias, por lo que, habiendo olvidado por completo los ideales revolucionarios, se dedicaron al lucro personal. Como relata G. Mordison, la diva debutó el 17 de junio en la escena del Teatro Pavlovskiy con la ópera de Dalayrac *Renaud d'Ast* (1787), provocando la exaltación del público²⁴. Sus cualidades escénicas fueron descritas por el contemporáneo F.

¹⁹ August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761-1819) fue un célebre dramaturgo, historiador y escritor político alemán que residió en Rusia varios años, tanto bajo el reinado de Catalina II como de Pablo I.

²⁰ Marie Jean Augustin Vestris, (1760-1842) coreógrafo y bailarín francés.

²¹ Pierre-Gabriel Gardel (1758-1840), maestro de baile y bailarín francés.

²² KOTZEBUE, August: *Записки Августа Коцебу. Неизданное сочинение Августа Коцебу об императоре Павле I* [Zapiski Avgusta Kotzebue. Neizdannoe sochinenie Avgusta Kotzebue ob imperatore Pavle I, Memorias de Augusto Kozebue. Obra inédita sobre el emperador Pablo I]. San Petersburgo, Ed. De A. S. Suvorin, 1908, p. 324.

²³ MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [Historia de la res teatral en Rusia...], p. 305.

²⁴ *Ibid.*

Vigel, que la vio por primera vez en la ópera cómica de Monsigny *La belle Arsène* (1773):

La orquesta, los ricos trajes, los decorados, las transformaciones, todo le encandilaba. Pero sobre todo Mme. Chevalier, una belleza y tan buena cantante como actriz. Cuando comenzó a cantar «...et je regnai dans les cieux», me pareció que me elevaba hacia allí, a los cielos consigo²⁵.



Imagen: Madame Chevalier en escena, de James Ward (1792).

Nada mas llegar a la capital rusa, la diva conquistó el corazón del favorito del emperador, el Conde I. Kutaysov, y después el del propio emperador, que asistía a todas y cada una de sus actuaciones, tras las que la colmaba de regalos. Dado que la

²⁵ VIGEL, F.: *Zanucku* [Zapiski, Memorias y anotaciones]. Moscú, Ed. Artel Pisateley Krug, 1928, T. I, pp. 101-102.

relación de Mme. Chevalier con Pablo I no era en absoluto platónica, la diva adquirió una gran influencia en la corte, tomando parte activa en la vida política rusa. Asimismo, fue un personaje de gran influjo en asuntos de favor y patrocinio, que la cantante dispensaba a cambio de una generosa retribución; a ese respecto N. Grech escribió:

A ella acudían en busca de protección, que obtenían a cambio de un pago acorde [...] Su marido permanecía en la antecámara y anunciaba a los recién llegados. Ella los recibía como una reina. Una sola palabra suya a Kutaysov, una nota de éste al procurador general u otro alto funcionario y el asunto se resolvía a favor del generoso pagador²⁶.

La actitud de la caprichosa actriz desató un sinfín de críticas encubiertas, una de las cuales corresponde al antes mencionado Kotzebue:

Me fue encomendado escribir una ópera con ballet para esta pareja artística [los Chevalier], lo que me obligó a ser testigo en dos ocasiones de la soberbia que Mme. Chevalier mostraba, aunque siempre menor que la de su marido. [...] En escena ella era realmente maravillosa gracias a su belleza y su interpretación; pero no debía involucrarse en la ópera seria, ya que por ejemplo en *Iphigenia* tan solo era admirable su hermosura²⁷. Entre tanto no faltaron aduladores rastreros que dieron a sus cumplidos las vueltas mas refinadas. Recuerdo algunos versos:

*On loue tant la belle Chevalier,
Son talent, son air, son maintien, sa decence,
Qu'enfin moi, je perd patience,
Et je vais la critiquer.
D'abord, on vante sa beaute;

Ce n'est pas sur quoi je porte querelle,.*

²⁶ GRECH, N.: *Воспоминания о моей жизни* [*Vospominaniya o moyey zhisni*, Memorias sobre mi vida]. Moscú, Ed. Zajarov, 2000, p. 156.

²⁷ Kotzebue señala que en esta ópera Mme. Chevalier apareció ataviada con un vestido rojo para lisonjear al emperador, y que antes de eso ordenó pintar de ese color el Castillo de Mijaylovsk.

*Mais, par exemple, la jeune Hebe
No serait-elle pas aussi belle?
Enfin, on dit de son sublime talent
Que de la belle Nature elle suit les traces;
J'en conviens; mais, si l'on faisait venir les Graces,
N'en feraient-elles pas autant?"*²⁸.

Tras el asesinato de Pablo el 23 de marzo de 1801, la situación cambió drásticamente para la diva, a pesar del tratamiento benévolo recibido del nuevo emperador Alejandro, que ante su solicitud de un permiso para abandonar Rusia le respondió que lamentaba su partida y le ofreció volver cuando deseara. Se sabe que Mme. Chevalier se marchó de Rusia con una gran fortuna en joyas y dinero, y una hija fruto de su relación con Kutaysov.

La opinión popular reflejó su desprecio hacia la diva de la forma mas ruda: en la Plaza de San Isaac, un hombre mostraba a una perra a la que puso por nombre *Madame Chevalier*. El arte de esa perra consistía en que cuando le preguntaban cómo hacía *Madame Chevalier*, ella se tumbaba panza arriba... Es difícil imaginarse el público que se reunía para verla, incluso personas respetables atravesaba a empujones la multitud para preguntar a la perra: “Qué hace *madame Chevalier*?”²⁹.

En lo escénico, durante el reinado de Pablo, la influencia de Mme. Chevalier se hizo sentir en el presupuesto de la compañía francesa, que fue multiplicado por cinco, pasando de 21.000 a 102.100 rublos³⁰, gracias a lo cual el lujo y la suntuosidad acompañaron los numerosos estrenos de *opéras comique* recién estrenadas en París de los compositores galos mas aclamados del momento. De esta manera, con Pablo I el teatro francés, cuya señora era la actriz Chevalier, en el dueño absoluto de la escena de la capital norteña al relegar a las compañías italiana y alemana. Pero allí donde el teatro francés no disponía del apoyo económico de la corte, era derrotado al no gozar del mismo reconocimiento entre las capas mas amplias de la población rusa, amante del género lírico nacional.

²⁸ КОТЗЕБУЕ, А.: *Записки Августа Коцебу...* [Memorias de Augusto Kozebue...], p. 332.

²⁹ *Ibid*, p. 333.

³⁰ МОРДИСОН, Г.: *История театрального дела в России...* [Historia de la Res teatral en Rusia...], p. 395.

El asesinato de Pablo y la partida de la diva francesa no supusieron el fin de la ópera francesa en Rusia, que se estableció como género predilecto del público petersburgués. Findeyzen señala que los primeros años de reinado de Alejandro I, concretamente entre 1801 y 1812, constituyeron la etapa “mas brillante de la ópera francesa en San Petersburgo”³¹, bajo la dirección de Alexandre Paris entre 1799 y 1804 y A. Boieldieu entre 1804 y 1810. Alexandre Paris fue un gran promotor del teatro francés en Rusia y gracias a sus esfuerzos, al excelente elenco de actores traídos de París y a la lujosa puesta en escena de sus espectáculos, las representaciones de la ópera francesa en el Teatro Kamenniy se convirtieron en las mas populares de San Petersburgo, hecho reflejado por numerosos contemporáneos como las obras ya citadas de Grech y Vigel³². Así pues, la muerte de Pablo y la llegada al poder de Alejandro I no sólo no supusieron el ocaso a la primacía del teatro francés, sino que la incrementaron, por ser éste uno de los géneros predilectos del nuevo monarca.

5.1.2. ACTIVIDAD DE LAS COMPAÑÍAS TEATRALES

Desde la muerte de Catalina II, la **compañía rusa** vio reducida su actividad en San Petersburgo a causa de la dificultad para competir con la compañía francesa, que copaba casi todo el presupuesto dispuesto a las compañías teatrales de la ciudad, así como a la falta de interés de Pablo I por el género nacional. A pesar de esta decreciente actividad de la compañía rusa, E. Bronfin indica que durante los últimos años del siglo XVIII entre su repertorio destacan algunas óperas francesas fuertemente arraigadas dentro del repertorio anterior, que no podían de ninguna manera hacer sombra a la brillante compañía gala, a la que le fueron encomendados los nuevos estrenos de *opéra-comique*³³. Un dato a tener en cuenta es la situación del teatro ruso en Moscú, ciudad mas alejada de la influencia despótica y controladora de

³¹ FINDEYZEN, N.: “Boieldieu y la ópera francesa en la corte de San Petersburgo a principios del siglo XIX”. MOLCHANOV, A. (ed.): *Ежегодник Императорских Театров* [Anuario de los teatros imperiales], San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1910, p. 17.

³² VIGEL, F.: *Записки* [*Zapiski*, Memorias y anotaciones]. Moscú, Ed. Artel Pisateley Krug, 1928; y GRECH, N.: *Воспоминания о моей жизни* [*Vospominaniya o moyey zhisni*, Memorias sobre mi vida]. Moscú, Ed. Zajarov, 2000.

³³ BRONFIN, Elena: *Французская опера в России XVIII века* [*Frantsuzskaya opera v Rossii XVIII veka*, La ópera francesa en la Rusia del siglo XVIII]. Leningrado, LOLGK, 1984, pp. 31-32.

Pablo I, donde durante estos años se impuso con fuerza la moda de la rusificación de las óperas francesas, en contraste con la imposición de las versiones originales en el idioma galo realizada en San Petersburgo. Así, en los escenarios del Teatro Petrovsky y la Voksale –filial veraniego al aire libre de este teatro– fue aumentando ininterrumpidamente el número de estrenos de este tipo de adaptaciones a la manera nacional, entre cuyos traductores se contaba con algunos de los literatos más destacados del período, como fue el caso de S. Glinka³⁴.

Al inicio del reinado de Pablo I, éste ordenó la contratación de una **compañía italiana** de ópera compuesta de un grupo reducido de excelentes actores capaces de interpretar tanto papeles *buffos* como serios. Cumpliendo con este mandato, Yusupov contrató nuevos intérpretes y un nuevo maestro de capilla para la compañía del empresario de la compañía italiana asentada en San Petersburgo Astaritta, vinculada con la Dirección Teatral mediante un contrato. En consecuencia, el 1 de septiembre de 1798 fue contratado para este puesto el compositor italiano Caterino Cavos (1775-1840), cuya actividad artística y organizativa tuvo un fuerte impacto en el desarrollo del teatro musical ruso. Pero a pesar de estos esfuerzos de Yusupov, la compañía de Astaritta no consiguió salir del declive en el que se encontraba sumida, por lo que el empresario resolvió cederla a un rico comerciante de San Petersburgo, decisión vetada por Yusupov, por lo que el 1 de abril de 1799 Astaritta se retiró de la actividad teatral, traspasando su compañía a la Dirección Teatral. Para dirigir la compañía italiana, el sucesor de Yusupov al frente de los Teatros Imperiales, Narishkin, recuperó el cargo de inspector, que debía recibir la ayuda de un secretario. El primero en ocupar este cargo fue el libretista Ferdinando Moretti, sucedido en 1800 por Martín y Soler, persona más cualificada para este puesto por sus cualidades musicales y compositivas³⁵. De esta forma, el valenciano volvió a ocupar el cargo al frente de la compañía italiana tras permanecer contractualmente desvinculado de la actividad de los Teatros Imperiales desde 1794.

Según los datos citados por Mordison en base al Archivo de los Teatros Imperiales, la compañía italiana contaba en su repertorio anual con un número reducido de óperas

³⁴ Sergey Nikolaevich Glinka (1776-1847), historiador, periodista y escritor ruso.

³⁵ Dato señalado en MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [Historia de la res teatral en Rusia...], p. 322.

—entre seis y nueve títulos—, con la excepción de la temporada de 1798, en la que este número fue elevado a trece. De ellos, tan sólo dos o tres títulos eran retomados durante la temporada siguiente. Junto a estos datos, el mismo autor indica que cada ópera se ponía en escena como máximo cinco-seis veces, a veces a lo largo de varios años, lo que refleja una actividad mermada en comparación con la desarrollada en las décadas precedentes. Tan solo dos óperas italianas rompieron esta tendencia observada a lo largo de este período: se trata de *La festa del villaggio* de Martín y Soler (San Petersburgo, 1796) y *Didonne abbandonata* de Paisiello (Nápoles, 1794) fueron representadas en los teatros petersburgueses veintidós y quince veces respectivamente durante las temporadas de 1796-1800, lo que evidencia el enorme interés despertado en el público ruso por estas óperas, que supieron hacer frente a la supremacía del teatro francés en el San Petersburgo de finales del siglo XVIII. A pesar de ello, el escaso interés por la actividad de la compañía italiana llevó a su sustitución definitiva en 1804 por la compañía francesa, a cuyo frente se situó en este año el eminente compositor A. Boieldieu.

5.2. REINADO DE ALEJANDRO I

El sucesor de Pablo I, su primogénito Alejandro, no guardaba parecido ideológico alguno con su progenitor, siendo un digno heredero de Catalina II, ya que la emperatriz rusa había lo tomado bajo su tutela para dirigir su educación. Con este fin, incluso llegó a escribir una serie de recomendaciones para la correcta educación de sus nietos, dictadas por las ideas ilustradas de J.-J. Rousseau.

La principal virtud en la educación de los niños —afirmaba la emperatriz— debe ser el amor al prójimo, la benevolencia hacia el género humano, la buena disposición hacia todas las personas, el trato cordial y condescendiente, las buenas costumbres, la pureza de corazón, así como la eliminación de los arrebatos altaneros, los miedos y la vana suspicacia³⁶.

El futuro emperador contrajo matrimonio en 1792 con la princesa Luisa Marie

³⁶ *Los Romanov, retrato de una dinastía. Alejandro I.* <http://culture.ru/project/alexandr1> (Última consulta el 29/07/2014)

Augusta de Baden, que tomó el nombre de Elisabetha Alexeevna; recordemos que el ballet de Martín y Soler y Charles Le Picq, *Amour et Psyche*, fue encargado para los festejos celebrados con motivo de este enlace³⁷.

Tras el asesinato de Pablo I en 1801, el joven Alejandro, que contaba con 24 años de edad, se convirtió en “Emperador de Todas las Rusias”, tras lo que manifestó públicamente ser el continuador de la política de talante ilustrado iniciada por Catalina II³⁸. De acuerdo con ello, durante la primera parte de su reinado llevó a cabo una serie de reformas de carácter liberal cuyo fin era mejorar y perfeccionar del gobierno: fue establecido el Comité de los Ministros (1802) y se procedió a la creación de algunos nuevos ministerios, se recuperó la función del Senado como órgano supremo de control y justicia (1802), se dieron los primeros pasos para la liberación de los siervos, se instauró un reglamento general para los centros educativos, etc. Si comparamos estas reformas con los procesos que tenían lugar en Europa durante este período, parecería que se trata de cambios mínimos, pero debe tenerse en cuenta el poder y las tendencias fuertemente conservadoras de la nobleza rusa, así como el arraigo de la burocratización y el poder nobiliario en el ejército, por lo que el joven monarca estaba corriendo el riesgo de ser víctima de un nuevo complot, mostrando una gran valentía al abordar desde el inicio de su reinado enmiendas de tal trascendencia.

Junto a todo ello, con el ascenso al trono imperial de Alejandro I, la vida cultural rusa retomó ciertos cauces de normalidad tras la represión que caracterizó el gobierno de su predecesor, con un nuevo auge de la actividad teatral. A. Gozenpud señala que en los años anteriores a la guerra de 1812 con Napoleón

el teatro era uno de los entretenimientos mas esplendorosos de San Petersburgo. Sus representaciones tenían lugar a lo largo de todo el año, y los teatros cerraban tan sólo durante el gran ayuno y la Semana Santa, o durante el luto cortesano, y asimismo en

³⁷ Véase el capítulo dedicado a los ballets.

³⁸ Los datos referidos en este apartado se basan en las monografías de SHILDER, N.: *Император Александр Первый: его жизнь и царствование* [*Imperator Alexandr Perviy: ego zhisn' i tsarstvovanie*, El emperador Alejandro I: su vida y su reinado]. Moscú, Ed. Ripol Klassik, 1898; *Los Romanov, retrato de una dinastía. Alejandro I.* <http://culture.ru/project/alexandr1>; GOZENPUD, A.: *Музыкальный театр в России* [*Muzikalniy teatr v Rossii*, El teatro musical en Rusia]. Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1959, entre otras.

invierno, cuando el frío supera los 17 grados”³⁹.

De esta manera, el nuevo emperador puso fin a la política autoritaria y prohibitiva de su padre, impulsando la libertad de ideología y de movimiento de sus súbditos, en los que incentivaba el gusto por las artes liberales y la cultura, cuya consecuencia fue uno de los períodos mas brillantes del teatro ruso, que a su vez creó un caldo de cultivo fértil para el desarrollo del Romanticismo ruso a partir de la década de 1840.



Imagen: Retrato de Alejandro I, de V. Borovikovsky, 1802.

5.2.1. ACTIVIDAD TEATRAL DURANTE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XIX

Las dimensiones de los Teatros Imperiales aumentaron considerablemente gracias a la incorporación de nuevas compañías, entre ellas una compañía italiana dirigida por el empresario Antonio Casassi, que en 1803 pasó a ocupar el Teatro Anichkov, posteriormente reformado y convertido en el Teatro Alexandrinsky. Casassi fue el promotor de la invitación a Rusia del compositor italiano Caterino Cavos (1775-

³⁹ GOZENPUD, A.: *Музыкальный театр в России* [Muzikalniy teatr v Rossii, El teatro musical en Rusia]... , p. 334.

1840), cuya labor fue fundamental en el posterior desarrollo de la ópera rusa, responsable de la división de las compañías dramáticas. Cavo fue nombrado en 1803 maestro de capilla de las compañías operísticas italiana y rusa, mientras que la compañía de ballet fue encabezada desde 1802 por el aclamado coreógrafo francés Charles Didelot (1767-1837).

En los años iniciales del siglo XIX en San Petersburgo existían cuatro teatros públicos: el ruso, el alemán, el francés y el dedicado a la ópera italiana, cuyo coste para la corona oscilaba entre 400 y 500 mil rublos anuales⁴⁰. Tan sólo en los traslados de los artistas de óperas y ballets desde sus casas al teatro y viceversa, en una carroza especial se gastaban 26.000 rublos, y eso sin contar los transportes a los palacios imperiales del extrarradio. Junto a ello, la Dirección del teatro francés y ruso debía mantener una orquesta y un ballet como parte imprescindible de sus efectivos. Según los datos aportados por Gozenpud, la compañía francesa suponía a la corona un coste medio de 90.000 rublos anuales y la rusa 35.000, mientras que los gastos ocasionados por la orquesta y el ballet ascendían a 60.000 y 40.000 rublos anuales respectivamente⁴¹. Entre los efectivos del ballet se contaba con once solistas masculinos, siete solistas femeninas, diecinueve figurantes masculinos y dieciocho figurantes femeninas. Desde 1804, en los efectivos de la compañía alemana se contaba con veinte bailarines⁴². Gozenpud señala que los decorados, los trajes y el ballet eran mejores en el teatro francés, gracias a la atención mayoritaria de la corte hacia esta compañía. En otoño e invierno los franceses actuaban dos veces cada semana en el Teatro Hermitage, mientras que las representaciones de las restantes compañías –la rusa, alemana e italiana– se daban con menor frecuencia en el teatro de la corte.

A pesar de esta situación aventajada del teatro francés, el teatro nacional ruso fue ganando en calidad, gracias a lo que durante estos primeros años del siglo XIX, el gran Teatro Kamenniy fue cedido para las representaciones de las compañías francesa y rusa, mientras que la ópera italiana fue trasladada al nuevo Teatro Maliy [Pequeño]

⁴⁰ Cifras y datos indicados por MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [*Istoriya teatralnogo dela v Rossii*, Historia de la *res* teatral en Rusia...], p. 399.

⁴¹ GOZENPUD, A.: *Музыкальный театр в России...* [*Muzikalniy teatr v Rossii*, El teatro musical en Rusia]..., p. 156.

⁴² *Ibid.*

y los espectáculos de la compañía alemana se daban en el recinto del Palacio Kushelevskiy, situado en la plaza de Palacio, ambos escenarios de carácter menor debido a su limitado aforo. Y puesto que la población de la capital iba aumentando anualmente, se espera una pronta construcción de un cuarto teatro de mayores dimensiones⁴³.

En consecuencia, y de forma análoga a lo ocurrido en el siglo XVIII, el teatro musical ruso tuvo que competir con tres compañías extranjeras que no sólo disponían de recursos considerablemente mayores que el teatro nacional sino también mejores efectivos artísticos. De esta manera, se debe entender el desarrollo del teatro musical ruso de este periodo solamente a través del contexto de la actividad de las principales compañías extranjeras: la francesa y la alemana. Por su parte, durante los años que antecedieron la guerra contra Napoleón, la ópera italiana en Rusia perdió temporalmente el papel protagonista, que recuperó tan solo desde la década de 1830.

Como se ha señalado anteriormente, el teatro de ópera francés gozaba de un favor especial en la corte imperial rusa. Según palabras de H. Muller, a finales del siglo XVIII a la escena francesa le fue concedido “un nuevo y lujoso teatro y el guardarropas real, infinitamente mejor que el de París y Viena”⁴⁴.

Para inicios del siglo XIX el elenco principal de la compañía de ópera francesa de San Petersburgo incluía a algunos de los artistas más reconocidos a nivel europeo, entre ellos las cantantes Phillis-Andreux, Phillis-Berten, los cantantes Mongotieu, Bonne, Mees, Dalmas, Andrieu, Saint-Leon, Bourgoise, Clapared, Ducroisy y Gentío. Parte de estos artistas trabajaba en San Petersburgo desde tiempos de Pablo I, aunque la plantilla principal llegó durante el nuevo reinado. Se considera que el periodo de actividad más relevante de la compañía francesa en la capital rusa fue entre 1804 y 1808, momento en el que a la cabeza de esta compañía se situó el ilustre compositor y director A. Boieldieu (1775-1834).

Los gustos del auditorio cortesano y esencialmente los del emperador Alejandro I, se inclinaban hacia la *opéra-comique* y el *vaudeville*, mientras que otro tipo de obras

⁴³ Dato mencionado en la revista alemana *Konstantinopel und St. Peterburg*. St Petersburg, F. Dienemann edit., 1805, pp. 36-39.

⁴⁴ MULLER, Chr. M.: *St. Peterburg' ein Beitrag Zur Geschichte Unseren Zeit'*. Mainz, 1813, p. 238.

eran representadas con escasa asiduidad. Una gran parte de las composiciones de Cherubini, Boieldieu, Méhul, Dalayrac, que entraban en el repertorio de la compañía francesa, fueron adaptados al idioma y las maneras rusas durante los siguientes años, convirtiéndose en rusificaciones análogas a las realizadas en base a las óperas bufas italianas durante el último tercio del siglo XVIII. Al igual que las rusificaciones de las óperas italianas, estas adaptaciones y traducciones libres al ruso fueron realizadas por literatos nacionales de alto nivel. Sin duda, a la hora de decantarse por la puesta en escena de una u otra ópera por parte de la compañía rusa, la Dirección no se guiaba tanto por las características artísticas de la obra en sí como por su éxito en taquilla en la escena francesa. Pero los gustos de los espectadores de ambas compañías –la francesa y la rusa– se diferenciaban considerablemente, motivo por el cual las óperas que se encontraban en el repertorio estable del teatro francés frecuentemente desaparecían sin dejar huella del repertorio de la compañía rusa, y viceversa. Así, por ejemplo, las operas que tuvieron poco éxito entre los franceses como *Camille ou le souterrain* (París, 1791) de N. Dalayrac –reelaborada en 1796 con una nueva música de Martín y Soler, según revela la monografía de L. Waisman–, o *Joseph* (París, 1807) de Méhul, se asentaron fuertemente en el repertorio de la compañía rusa. Por el contrario, la orientación general del repertorio de la compañía francesa estaba en buena parte determinada por la actividad artística de la artista francesa mas importante de esta compañía, la cantante Phillis-Andreux (1780-1838)⁴⁵.

Por su parte, la compañía alemana, subordinada a iniciativas empresariales privadas durante la mayor parte del reinado de Pablo, desde 1800 pasó a depender de la Dirección de los Teatros Imperiales⁴⁶. El repertorio del teatro alemán estaba conformado por géneros escénicos heterogéneos como dramas, tragedias, comedias, farsas, óperas sencillas, *singspiels* y *vaudevilles*. Junto con los cantantes profesionales, en las óperas actuaban también intérpretes dramáticos que poseían cualidades vocales. Una parte importante de las obras que se interpretaban en la escena alemana también entraba en el repertorio de la compañía rusa, entre las que

⁴⁵ Véase capítulo dedicado a las *operas-comique*.

⁴⁶ Los datos señalados se basan en la obra de MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [*Istoriya teatralnogo dela v Rossii, Historia de la res teatral en Rusia.*]..., p. 310.

cabe destacar *Rusalka* (1803)⁴⁷ de F. Kauer, con añadidos de S. Davidov; *Oberon*⁴⁸ de la compositora Frederike Sophie Seyler (1737-1789); *Die Zauberflöte* (Viena, 1791) de Mozart; *Le déserteur* (París, 1767) de Monsigny; *Les deux petits savoyards* (París, 1789) de Dalayrac; y *L'arbore di Diana* de Martín y Soler⁴⁹.

Éste es el panorama cultural y escénico que se encontró Martín y Soler durante su segunda estancia en San Petersburgo, período en el que pueden apreciarse algunas notables diferencias respecto a la primera etapa del valenciano al servicio de la corte rusa. Es, por tanto, un período complejo, lleno de cambios políticos y culturales, mas dificultoso para el compositor español en relación a su adaptación y pervivencia dentro del ámbito teatral de la capital imperial. En los epígrafes siguientes mostraremos cómo Martín y Soler hizo alarde de sus numerosos recursos artísticos para perpetuar su actividad compositiva en San Petersburgo, consiguiendo algunos destacables méritos, que iremos detallando a continuación.

5.3. ACTIVIDAD DE MARTÍN Y SOLER DURANTE SU SEGUNDA ESTANCIA EN SAN PETERSBURGO (1795-1806)

El **regreso de Martín y Soler a San Petersburgo** tras su breve estancia en Londres tuvo lugar en agosto de 1795, basándonos en los datos aportados por una carta de Lorenzo Da Ponte a Giacomo Casanova, citada por Waisman en su

⁴⁷ Gerald Abraham afirma que esta ópera es una versión rusa del *singspiel* *Donauweibchen* (1798) de Ferdinand Kauer (1751-1831), con algunos añadidos de Stepan I. Davidov (1775-1825), y con ballets de I. Walberg; tuvo una segunda parte, *Dnepropetrovskaya rusalka*, estrenada al año siguiente (1804), en el que colaboró el veneciano Caterino Cavos. Finalmente, en 1805 y 1824, Davidov solo fue responsable de las partes tercera y cuarta, *Lesta, dneprovskaya rusalka*. Véase el epígrafe titulado “Russian Opera”, del capítulo XI, “Opera in other countries”, Volumen III, coordinado por Gerald Abraham, y titulado *The Age of Beethoven (1790-1830)*, de *The New Oxford History of Music*, 2007, p. 259.

⁴⁸ *Oberon oder König der Elfen* es un *singspiel* en cinco actos, publicado en Flensburg, Schleswig y Leipzig, en 1789, año de fallecimiento de su compositora.

⁴⁹ Títulos señalados en los listados de Gozenpud.

monografía⁵⁰. El mismo autor también señala varios sucesos que pudieron ser la causa del regreso del valenciano a la capital de los Zares, entre ellos la disputa con Da Ponte, la marcha de la Anna Morichelli a Italia, o la creación de una nueva compañía italiana en San Petersburgo⁵¹. Lo que queda claro es que la permanencia en Londres tras los acontecimientos relatados en la monografía editada por el ICCMU se hacía insostenible, por lo que Martín y Soler regresó junto a su esposa Carolina a San Petersburgo, probablemente con la intención de labrarse un porvenir al servicio de la Dirección Teatral, regida en estos momentos por el conde N. Yusupov. Gracias a los escasos datos conservados, sabemos que sus esperanzas se vieron frustradas, y durante varios años se vio obligado a desarrollar su actividad compositiva al margen de los Teatros Imperiales.

Como hemos relatado, a su regreso a Rusia se encontró con un **panorama diferente** del que presenció en su primera llegada a San Petersburgo, tanto en lo referente a las condiciones brindadas a su persona, como por la situación política y cultural del imperio. El desencanto de Catalina II por la ópera italiana, ya evidente durante su primera etapa rusa, persistía, a lo que cabe sumar el fallecimiento de la emperatriz en 1796, con los consiguientes cambios políticos y sociales supeditados al ascenso al trono imperial de Pablo I.

Retomando nuestra hipótesis de una potencial desavenencia entre el valenciano y la soberana rusa, creemos posible que Catalina no depositara su confianza en Martín y Soler para la realización de encargos compositivos, de los cuales seguía ocupándose Giuseppe Sarti. Por tanto, al valenciano solo le quedaba sobrevivir adaptándose lo mejor posible a la nueva situación. A ello contribuyó la puesta en escena del ballet *La bella Arsene*, representado en el Teatro Hermitage el 9 de abril de 1795⁵², antes del regreso de Martín a San Petersburgo, por iniciativa de su colaborador artístico y suegro, Charles Le Picq (1744-1806). Asimismo, la ópera *Il burbero di buon cuore* entró dentro del repertorio de la recién recuperada compañía italiana, que llevó esta obra a los escenarios de los teatros petersburgueses en mayo de 1796. Junto a estas obras, las óperas rusificadas *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana* continuaban

⁵⁰ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*, Colección Música Hispana, Biografías. Madrid, ICCMU, 2007, pp. 114-115.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 113-115.

⁵² Véase el capítulo dedicado a los ballets de Vicente Martín y Soler.

formando parte del repertorio de la compañía rusa, siendo interpretadas tanto durante la ausencia del valenciano como a su regreso en los Teatros de la Ciudad, Kamenniy y Derevanniy⁵³. Como puede apreciarse, se trataba de pobres actividades que en poco paliaban la difícil situación enfrentada por el valenciano a su regreso a Rusia, en ausencia de un contrato que le reportara unas rentas fijas y en la necesidad de adaptarse a unas circunstancias nada favorables. Parecería mas lógico pensar que un compositor de su talla y fama europea podía retornar a Viena o Italia, donde encontraría una ocupación mas acorde a su talento, pero lejos de tomar este camino, Martín y Soler permaneció en San Petersburgo haciendo frente a las transformaciones políticas y culturales que se irían produciendo los siguientes años hasta su muerte en 1806. La causa de esta decisión no queda clara, y tan sólo podemos conjeturar que su regreso y permanencia en Rusia fueran debidos a factores de tipo personal.

Leonardo Waisman es el primero en revelar una faceta desconocida hasta entonces de Martín y Soler, que permite vincularlo a un género operístico distanciado del lenguaje compositivo acostumbrado para el valenciano: la *opéra-comique francesa*, que el español cultivaría desde esas fechas en adelante, con *Camille ou Le Souterrain* como primer título. Waisman expone como motivos para la incursión de Martín y Soler en este terreno el favor de la nobleza rusa por la ópera francesa, la implicación del valenciano en la actividad docente del Instituto de Smolna y los anteriores acercamientos del compositor a este género en Viena⁵⁴.

Camille ou Le Souterrain fue estrenada el 1 de marzo de 1796 en el palacio de la princesa Dolgorukiy en Alexandrovsk, cerca de San Petersburgo, representada por *amateurs* y profesionales, siguiendo una práctica muy popular entre la nobleza y la burguesía adinerada de este período. Dado su argumento de carácter sentimental y temible, permiten calificarla como “ópera de rescate”, tal y como señala Waisman⁵⁵,

⁵³ Datos indicados por FINDEYZEN, Nikolay: *Очерки по истории музыки в России [Ocherki po istorii muziki v Rossii]*, Ensayo sobre la historia de la música en Rusia], Tomo 2, Moscú – San Petersburgo, 1928-29; y WAISMAN, Leonardo J.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*, Colección Música Hispana, Biografías. Madrid, ICCMU, 2007.

⁵⁴ Waisman se refiere a los *couplets* de Martín y Soler interpretados en una *soirée* del príncipe Kaunitz. Véase la monografía de Waisman, p. 117.

⁵⁵ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*, Colección Música Hispana, Biografías. Madrid, ICCMU, 2007, p. 440.

que revela cómo los contrastes violentos que contiene sirven de señuelo para un público poco sofisticado, deseoso de emociones intensas. La música de *Camille* es totalmente diferente a todo cuanto Martín y Soler había creado hasta el momento, con la excepción de algunos números que permiten ver el estilo acostumbrado del valenciano⁵⁶.

Dado que Waisman hace un profundo estudio de esta ópera, exponiendo su argumento y elaborando un profundo análisis de su música, junto con lo que relata el problema de su autoría⁵⁷, no profundizaremos, por ello, en este terreno, señalando tan sólo que se trataría de una ópera basada o reelaborada en base a un original homónimo del compositor francés Nicolas Marie Dalayrac (1753-1809)⁵⁸, con el que, tal y como narraremos en posteriores capítulos, el valenciano quedará musicalmente unido a partir de entonces hasta el final de su vida.

Junto a la incursión del valenciano en este nuevo género, su actividad parece haber estado vinculada al **Instituto de Smolna o Smolny** de jóvenes nobles, primer centro educativo femenino ruso creado por Catalina II en 1764, pensado para la formación de las jóvenes con un programa multidisciplinar: lengua rusa, geografía, aritmética, historia, idiomas extranjeros -principalmente francés-, y con un especial énfasis en las artes, la música y la danza. Tal fue la atención prestada a la música y el canto, que entre los docentes que de estas disciplinas se ocupaban se encontraban algunos de los representantes más destacados que trabajaron en la corte petersburguesa, como es el caso de G. Luini, M. Buini, G. Francisconi, A. Sapienza, C. Cavos y el propio Martín y Soler⁵⁹. El valenciano ejerció de docente en esta institución, incorporándose casi de inmediato a su regreso de Londres, como señala Waisman en su monografía⁶⁰, lo que probablemente influiría en su acercamiento a la *opéra-comique* francesa, género predilecto y prácticamente interpretado en exclusiva por las pupilas del Instituto,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 443.

⁵⁷ Véase la monografía de WAISMAN, pp. 116-117, 438-453 y el excursus 1-5 sobre la autoría de esta ópera.

⁵⁸ *Camille ou Le Souterrain, Comédie mêlée de musique* en 3 actos, con música de Nicolas Marie Dalayrac y libreto de Benoit Joseph Marsollier des Vivetières, estrenada el 19 de marzo de 1791 en la Comédie-Italienne de Paris.

⁵⁹ MOOSER: *Annales...* Vol. II, p. 800.

⁶⁰ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español...*, p. 117.

cuyas frecuentes representaciones teatrales eran criticadas “por la atmósfera licenciosa a que daba lugar la asistencia de un público masculino y los argumentos, no aptos para menores, de las piezas representadas”⁶¹.

Desconocemos por cuántos años Martín y Soler se vio involucrado en la docencia musical de este centro educativo, dadas las discrepancias al respecto en las diferentes fuentes consultadas. Mooser señala la franja de 1796-97 para el inicio de este empleo, basándose en el *Indice de' spettacoli* de 1796-1797⁶², junto a lo que relaciona sus labores en este cargo como principal motivo de su nombramiento como Consejero de la Corte. El historiador suizo no aclara el año de finalización de los cometidos del valenciano en el Instituto, aunque a juzgar por su actividad de conducción en dos conciertos en este centro en el año 1800⁶³, podemos suponer que en ese año seguía ejerciendo de docente allí. I. Kriazheva aporta una nota del Archivo de la Dirección de los Teatro Imperiales fechada entre 1799-1800 sobre la celebración de un concierto en el Instituto, probablemente uno de los referidos por Mooser dada la cronología:

El Sr. Martini tiene el honor de comunicarle a la Oficina de la Dirección Teatral que el Domingo próximo, día 29 del corriente mes, en el Palacio de Smolny (Novodevichi) Su Majestad Imperial la Emperatriz celebrará un concierto, por lo cual pide que la Oficina mande a todos los músicos cuyos nombres se han dado al maestro de orquesta, que se presenten en dicho Monasterio Novodevichi, el Domingo a las 3 horas en punto de la tarde⁶⁴.

La carta no lleva fecha, aunque se encuentra entre dos documentos datados el 30 de diciembre de 1799 y el 2 de enero de 1800, por lo que podemos establecer la fecha

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Véase MOOSER: *Annales...* Vol. II, p. 458.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Citado por KRIAZHEVA, I.: “El teatro musical en Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII: Nuevos materiales sobre la vida y producción de V. Martín y Soler en San Petersburgo”, *Relaciones musicales entre España y Rusia*, ed. P. Gutiérrez Dorado, C. Marcos Patiño y A. Álvarez Cañibano, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, Madrid, 1999, p. 37. Cita extraída de: POGOZHEV, P. V.: АДИТ [Arjiv Direktsii Imperatorskij Teatrov, Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales]. San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1892, Vol. II, p. 571.

exacta del concierto como el 29 de diciembre de 1799. Otros datos hallados en las fuentes rusas no distan de los arriba señalados, por lo que podemos afirmar que la labor del valenciano en el Instituto de Smolna se extendió al menos hasta 1800.

Findeyzen también indica que el valenciano desarrolló una intensa actividad docente impartiendo clases privadas a miembros de la nobleza petersburguesa, algo que resulta muy plausible dada su experiencia y su reputación en este campo –tanto en la Escuela Teatral como en el Instituto Smolnii–, aunque por el carácter privado de esta actividad no se conserven indicios documentales que nos permitan aportar detalles sobre sus alumnos y la influencia del español en su formación musical.

5.3.1. ESTRENO DE *LA FESTA DEL VILLAGIO*

En 1797 en la vida de Martín y Soler se produjo un acontecimiento destacado: recibió un encargo compositivo del emperador Pablo I para *poner en música* la ópera italiana *La festa del villaggio*. La autoría del libreto sobre el que se basó esta ópera no queda clara, tal y como advierte Waisman⁶⁵. Algunas fuentes señalan a Ferdinando Moretti⁶⁶ como su autor, pues a pesar de que su contrato con los Teatros Imperiales concluyera en 1793, el libretista continuó en sus labores creativas en estrecha vinculación con la corte, lo que demuestra su autoría de algunas obras escénicas de relevancia durante esos años, caso del libreto del ballet *Tancrede* (1799) con música de Martín y Soler y coreografía de Charles Le Picq, y su contratación para el cargo de inspector de la compañía italiana en 1800, precediendo al valenciano. Por su parte, Mooser plantea la posibilidad de que esta ópera sea una traducción al italiano de una obra homónima francesa de L. Dorvigny, estrenada en París en 1775 con música de L.

⁶⁵ Véase: WAISMAN, pp. 199 y pp. 380-383.

⁶⁶ Era un libretista de ópera que desarrolló una extraordinaria actividad en gran parte de Europa, desde Portugal a Rusia, y especialmente en todos los estados italianos. Según Carpintero, trabajó con Zingarelli, Cherubini, Martín y Soler, y Cimarosa. Parece que acompañó a Sarti en su viaje a San Petersburgo, con motivo de la invitación hecha por la Zarina Catalina II la Grande al compositor italiano, según comenta Marina RITZAREV [*Eighteenth Century Russian Music*. UK, Ashgate Publishing, 2006], permaneciendo Ferdinando en Rusia hasta 1807 como preceptor de los nietos de la emperatriz según recoge años después su sobrino, el compositor español Federico Moretti. Véase: Carpintero Fernández, Ana. “Federico Moretti, un enigma descifrado”. *Anuario Musical*, nº 65, enero-diciembre 2010, pp. 79-110.

B. Desormery⁶⁷.

En la revisión de la bibliografía rusa que hemos presentado al inicio de esta tesis, hemos señalado que tanto Findeyzen como Svetlov apuntan a V. Maykov como el autor del libreto de esta ópera, estrenada según estos historiadores en 1777 en Moscú y en 1798 en San Petersburgo. Es evidente que tanto la autoría del libreto como la fecha del estreno en Moscú son erróneas, pues tal y como determina Mooser, Maikov falleció en 1778, y además su *Festa del Villagio* era una obra rusa original en un acto, con música de M. Kerzelli⁶⁸. Hemos hallado algunas discrepancias respecto a este último dato en la obra del historiador del arte ruso A. Nezelenov⁶⁹, que no sólo afirma que se trata de una ópera en dos actos, sino que hace una descripción crítica del argumento de esta ópera, recalcando la carencia de elementos populares, afirmación que incurre en clara contradicción con los protagonistas de la historia, de origen campesino. Asimismo, indica algunos datos relativos al argumento y los personajes de la ópera de Maykov que difieren considerablemente de *La festa del villaggio* estrenada en 1796, como son los nombres de los protagonistas, Medoro y Nadezhda, el Gitano y el Señor, nada que ver con los nombres de origen latino de la ópera de Martín y Soler –Giannotto, Clara, Inés, Lope, Basilio, etc.–; y una trama argumental rudimentaria y lineal, reducida a la pareja de campesinos deseosos de contraer matrimonio y las vicisitudes que atraviesan para lograr este fin, frente a la trama más compleja y estilísticamente más depurada del libreto de 1796.

A mediados del siglo XX, S. Ginsburg publicó la antología *El Teatro Musical Ruso*⁷⁰, en el que aseguraba que *La festa del villagio* era un “drama pastoral con música” sobre libreto de V. Maykov, representado por primera vez en 1777, por lo que el error antes revelado no fue subsanado en los años sucesivos en la bibliografía rusa. Asimismo, este autor apunta que

⁶⁷ MOOSER: *Annales...*, T. III, p. 710.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ NEZELENOV, Alexandr: Литературное направление в эпоху Екатерины Второй [*Literaturnoe napravlenie v epokhu Ekaterini Vtoroy, Orientación literaria en la época de Catalina*]. San Petersburgo, Editorial de N. G. Martinov, 1889, pp. 66-68.

⁷⁰ GINZBURG, S. L.: *Русский Музыкальный Театр 1700-1835. Хрестоматия*. [Extracts from the libretti of operas by various writers. With plates.] Leningrado-Moscú, 1941.

se trata de un modelo característico del género pastoral, con una ligera mezcla de sentimentalismo bien intencionado. Su música inicial no llegó a nosotros, siendo su autor desconocido; para su representación en San Petersburgo en 1798 la música nueva fue compuesta por V. Martín y Soler⁷¹

haciendo creer que el mismo libreto fue utilizado para ambas versiones musicales, dato contradicho por el resumen argumental realizado por Nezelenov en 1889, lo que denota la falta de profundización en las fuentes rusas del autor de esta antología teatral de época soviética.

Por todo lo expuesto, podemos concluir que la autoría del libreto de la última ópera italiana creada por Martín y Soler sigue siendo una incógnita a día de hoy, pues a pesar de que la posibilidad más consistente sea que su autor fuese Ferdinando Moretti, también es cierto que, como señala Waisman, “no hay por el momento argumentos contundentes como para afirmar que él (Moretti) es el autor del libreto”⁷².

En cuanto a la vida escénica de esta ópera en Rusia, Mooser revela que su puesta en escena tuvo lugar en el Teatro Hermitage, el Palacio de Pavlovsk y Gatchina, feudos de Pablo I, así como en el Teatro público Kamenniy de San Petersburgo. Sus partituras se conservan en la Biblioteca del Conservatorio de Florencia y en la Biblioteca Central de Música del teatro Mariinsky de San Petersburgo, esta última aun por analizar debido al ya comentado hermetismo de este archivo. La monografía de Waisman expone un profundo análisis de la música, el libreto, así como de los motivos que impulsaron a Pablo I a realizar semejante encargo, razón por la que no profundizaremos en ello, remitiendo a la que sigue siendo la obra de referencia sobre el valenciano⁷³. El profesor Waisman ha llevado a cabo también la edición en el ICCMU de esta obra.

En consecuencia, y tras lo expuesto, podemos hablar de una notable mejora de la posición del español en la corte durante el reinado de Pablo I, pues además del incremento de los encargos compositivos encomendados al valenciano por parte de la corona, el monarca ruso decidió recompensar los servicios de los compositores mas

⁷¹ *Ibid*, p. 42.

⁷² WAISMAN: *Vicente Martin y Soler. Un músico español...*, p. 379.

⁷³ *Ibid*, pp. 379-398.

destacados, con lo que Martín y Soler fue nombrado Consejero de Estado el 22 de febrero de 1798⁷⁴ junto con Giuseppe Sarti, al que el monarca ruso otorgó un honor mayor concediéndole el título de “Asesor de Colegio” –título de carácter nobiliario–, el 5 de marzo del mismo año⁷⁵.

5.3.2. PRODUCCIÓN BALETÍSTICA

La actividad compositiva del valenciano en el ámbito operístico no destacó durante estos años por ser prolífica, aunque sí resulta notable desde un punto de vista cualitativo, tanto por la incursión dentro de la *opéra-comique* francesa, como por la plasmación de la madurez compositiva dentro del género lírico italiano reflejada en *La festa del villaggio*. El caso de los ballets de la última etapa vital de Martín y Soler es bien distinto, siendo éste el género dominante en su producción a lo largo de este período.

Así, a partir de 1798 el valenciano creó la música para cinco ballets⁷⁶:

- *Les amours de Bayard* (1798), con coreografía de Le Picq⁷⁷.
- *Tancrede* (1799), con coreografía de Le Picq.
- *Le retour de Poliorcete* (1800), con coreografía de Pierre Chevalier y una posible colaboración de Le Picq.
- *Ariadna abandonée de Thesee dans l' ile de Naxos* (1800), con coreografía de P. Chevalier.
- *Graf Castelli ili Prestupniy brat* (1804), con coreografía de I. Walberg y música de Davidov, Sarti y *Martini*.

No cabe duda de que la sustitución de Le Picq por el poco talentoso, desmesuradamente petulante e interesado Pierre Chevalier afectó al compositor valenciano, que tras crear cuatro ballets en tres años abandonó este género casi definitivamente, retomándolo tan sólo para colaborar en la creación de algunos números musicales del ballet de Walberg junto con el compositor ruso S. Davidov y

⁷⁴ MOOSER: *Annales...*, p. 458.

⁷⁵ WAISMAN: *Vicente Martin y Soler. Un músico...*, p. 121.

⁷⁶ Véase el capítulo dedicado a los ballets de Martín y Soler.

⁷⁷ Nueva adjudicación. Véase el capítulo de los Ballets.

la reutilización de música preexistente de G. Sarti, que en ese momento ya había abandonado Rusia.

Waisman señala que el abandono de este género a causa de la tiranía escénica de Chevalier debió de suponer una pérdida económica considerable para Martín y Soler⁷⁸, aun cuando el español supo compensarla gracias al nombramiento en 1800 como **Inspector de la Compañía Italiana**, sucediendo en el cargo a Ferdinando Moretti⁷⁹, cargo de menor relevancia durante estos años a causa de la primacía de la compañía francesa, que acaparaba todo el interés de la corte, aunque más acorde a su formación y sus gustos personales. Resulta interesante señalar la coincidencia en la compañía italiana durante este período del valenciano con Caterino Cavos, que ocupaba el cargo de Maestro de Capilla de esta compañía entre 1799 y 1803, momento en el que recibió también el nombramiento como Maestro de Capilla de la compañías rusa, desempeñando una importante labor en el desarrollo de la ópera rusa y promoviendo la invitación de eminentes figuras artísticas que jugaron un papel crucial en el auge de las artes escénicas rusas del siglo XIX, como es el caso del maestro de baile Charles Didelot. Findeyzen propone la hipótesis de que el valenciano actuara en calidad de ayudante de Cavos, algo que hasta cierto punto podría ser cierto, aunque no nos consta que los dos trabajaran en los mismos proyectos compositivos, por lo que suponemos que ambos maestros se ciñesen a las funciones propias de su cargo –el primero, más enfocado a las funciones de organización y supervisión de la compañía, así como del repertorio, y el segundo, dedicado a la composición y la docencia en la escuela teatral–. Gracias a los datos aportados por Findeyzen, podemos situar a Martín y Soler desempeñando esta función hasta 1804⁸⁰, año en el que la compañía italiana vuelve a desintegrarse, siendo sustituida por la francesa, con A. Boieldieu a su frente desde el 28 de enero de ese año. A pesar de todo, este nombramiento le permitió posicionarse mas cerca de los círculos de poder cortesanos, gracias a lo que también recibió nuevos encargos compositivos, como es el caso de la Cantata para la consagración de la iglesia de la Orden de Malta.

⁷⁸ WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico...*, p. 121.

⁷⁹ MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [*Istoriya teatralnogo dela v Rossii*, Historia de la *res* teatral en Rusia]..., p. 322.

⁸⁰ FINDEYZEN, N.: *Очерки по истории музыки в России* [*Ocherki po istorii muziki v Rossii*, Ensayo sobre la historia de la música en Rusia], Tomo 2, Moscú – San Petersburgo, 1928-29, p. 133.

5.3.3. CANTATA PARA LA ORDEN DE MALTA

Tras la rendición de Malta a Napoleón, en verano de 1798, la Orden de Malta perdió tanto su baluarte y como a su Gran Maestre, causa por la que los caballeros de esta orden se vieron obligados a pedir ayuda al emperador ruso Pablo I, que el año anterior se había nombrado a sí mismo su protector. El interés de Pablo por esta orden se debía principalmente a que compartía sus ideales de honor y fama caballeresca. De esta forma, el emperador ruso fue nombrado Gran Maestre de la orden el 16 de diciembre de 1798, con lo que en Rusia fue creada la orden de San Juan de Jerusalén, integrada en la orden de Malta, cuya cruz fue añadida al escudo ruso⁸¹.



Imagen: Pablo I ataviado como Gran Maestre de la Orden de Malta, de V. Borovikovsky, 1800.

De acuerdo con su nuevo nombramiento, Pablo ordenó traer desde Malta las reliquias sagradas de la orden, construyendo para sus caballeros un Priorato, que tenía un doble carácter: católico y ortodoxo. El arquitecto encargado de su diseño fue G.

⁸¹ http://ru.wikipedia.org/wiki/Павел_I#D0.9C.D0.B0.D0.BB.D1.8C.D1.82.D0.B8.D0.B9.D1.81.D0.BA.D0.B8.D0.B9_D0.BE.D1.80.D0.B4.D0.B5.D0.BD (última consulta el 25/06/2014)

Quarengi, nombrado arquitecto de la orden, que entre 1798 y 1800 realizó dos templos: una iglesia ortodoxa y la Capilla Maltesa. La primera de ellas era de estilo griego, caracterizada por su sencillez, y fue consagrada para la Pascua de 1801.

La Capilla Maltesa católica fue construida junto al palacio erigido para albergar el priorato, encargado por el canciller del Imperio Ruso M. Vorontsov durante el reinado de Catalina II y vendido a la corona posteriormente. Esta iglesia es considerada una de las creaciones mas sobresalientes de Quarengi, con un interior de carácter monumental, en el que prima el cuidado de las proporciones: se trata de una sala columnada con un ábside semicircular y dos pequeños anexos. La decoración presente era tanto pictórica como escultórica. Sobre la entrada principal figura la siguiente inscripción:

D.O.M.
Divo Ioanni Baptistae sacrum
Paulo I,
St. Ioannis Hierosolimitani
*Magno Magistro*⁸²

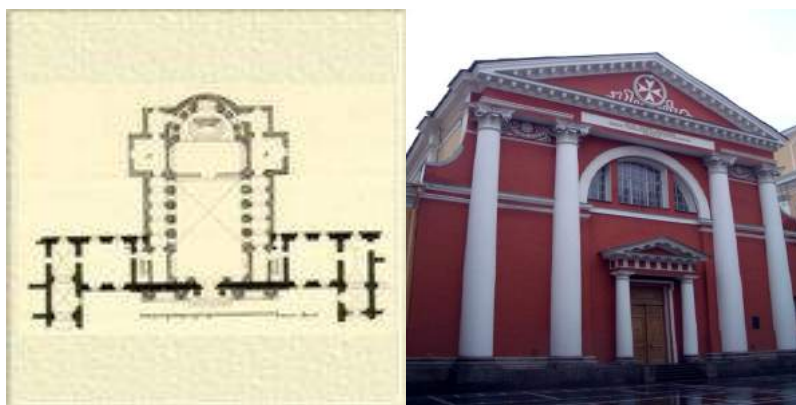


Imagen: Planta y fachada de la Capilla Maltesa, de G. Quarengi.

La iglesia católica fue consagrada el 17 de junio de 1800

⁸² ARCHIMANDRIT AGUSTIN (Nikitin): Малтийская церковь святого Иоанна Иерусалимского [La iglesia de Malta de San Juan de Jerusalén], *Revista eclesiástica Enevai*, nº 3, 2004. <http://magazines.russ.ru/neva/2004/3/ar20.html> (Ultima consulta el 26/7/2014)

contando con la presencia del Conde Litta, el Duque Serra-Capriola, el Arzobispo Bernice Albiysky, numerosos comandantes y caballeros del priorato ruso, junto con todos los integrantes de la Orden. Fue celebrada una misa, tras la que se interpretó una cantata compuesta por el Maestro de Capilla Martini, interpretada por cantantes italianos y franceses⁸³.

Como señala Waisman en su monografía, no se ha hallado ninguna fuente primaria de esta obra, aunque la elección del español para componer la música para un acontecimiento de tal importancia revela su buen posicionamiento en la corte. La mención de *Martini* como maestro de capilla por la revista eclesiástica señalada viene a ratificar esta afirmación, aun cuando no disponemos de datos suficientes para poder verificar que el valenciano recuperara este cargo. Probablemente esta referencia tenga más que ver con su designación como Inspector de la Compañía Italiana, entre cuyas funciones estuviera la composición de música para eventos de relevancia en la corte, como es el caso de esta cantata. Aun así, la consagración de esta iglesia era un acontecimiento de gran trascendencia para el emperador ruso –Gran Maestre de la Orden – por lo que el talento compositivo de Martín y Soler debía de tenerse en alta estima por Pablo I tanto por su trayectoria artística como por la buena acogida del anterior encargo imperial, la ópera cómica *La festa del Villagio*. La localización y recuperación de esta cantata sigue siendo a día de hoy una de las asignaturas pendientes en futuras investigaciones sobre el compositor.

En cuanto al futuro de la Orden en Rusia, las intenciones de Pablo consistían en la anexión de Malta al Imperio Ruso, creando en la isla una base militar naval. Tras su asesinato, durante los primeros años de reinado de Alejandro I en la iglesia de la Orden de Malta se continuaron realizando solemnes misas para los caballeros de la orden trasladados a San Petersburgo, hasta que en 1810 por decreto del monarca, estas dependencias pasaron a formar parte de la escuela militar, decisión por la que el nuevo soberano ruso antepuso la normalización de las relaciones con el Imperio Británico en previsión de la guerra contra Napoleón, renunciando a la maestría maltesa y eliminando su cruz del escudo ruso.

⁸³ *Ibid.*

5.3.4. ÚLTIMOS AÑOS DE VIDA

Por desgracia, poseemos muy pocos datos sobre los últimos años de vida de Martín y Soler. Las noticias conservadas se limitan a la mención de su colaboración en la composición de la música del ballet *Graf Castelli ili Prestupniy brat*, con Davidov y Sarti, que contó con coreografía de I. Walberg⁸⁴, y la ópera heroica *Les Hussites*, ambas obras de 1804. Respecto a esta última, se trata de un importante hallazgo por ser una ópera francesa totalmente desconocida tanto para los investigadores occidentales como para los rusos. Lamentablemente, no hemos podido obtener el permiso para consultar su fuente primaria, conservada en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, aunque por la escasa información que hemos podido obtener de los archiveros de esta biblioteca, podemos confirmar la autoría del valenciano y que dicha partitura manuscrita se encuentra actualmente en proceso de restauración.

Tanto la bibliografía rusa actual como la monografía de Waisman se detienen en este punto, perdiendo la pista del español durante los dos últimos años de su vida. Pero nuestra investigación nos permite hablar de otras creaciones de Martín y Soler dentro del género francés durante estos años: se trata de tres fragmentos nuevos para óperas francesas preexistentes, publicadas por la revista *Le Troubadour du Nord* entre 1804 y 1805, que detallaremos en capítulos posteriores⁸⁵.

Y junto a estos nuevos fragmentos podemos afirmar la existencia de una última ópera creada por el valenciano en fechas muy próximas a su muerte en enero de 1806, la cual no llegó jamás a ver representada sobre el escenario. Se trata de la ópera rusa póstuma, titulada *Dobriy Luka ili Vot moy den* [El buen Luca o He aquí mi día], cuya música no se ha encontrado, no sucediendo lo mismo con el libreto, que junto con las coincidencias de un dúo publicado en *Le Troubadour du Nord*, nos permiten establecer su autoría así como datar su estreno en los escenarios rusos en 1809⁸⁶.

En consecuencia puede concluirse que la actividad compositiva de Martín y Soler

⁸⁴ Véase el capítulo dedicado a los ballets.

⁸⁵ Véase capítulos dedicado a las operas-comique de Martín y Soler.

⁸⁶ *Ibid.*

durante su segunda estancia en Rusia fue mucho mayor de lo que tradicionalmente viene sosteniendo la historiografía. A pesar de ocupar cargos de menor relevancia en la corte que en los años de su primera estancia, su producción escénica fue mucho mas extensa y variada, abarcando tanto la ópera *buffa* italiana como la *opéra-comique* francesa, así como la ópera cómica rusa, junto a cinco ballets y al menos una cantata, por no señalar otras obras menores en las que no nos centramos en este trabajo.

El valenciano falleció el 11 de febrero de 1806 “a causa de una calentura pituitosa catarral”⁸⁷, siendo enterrado seis días después en el cementerio evangélico de Smolensk. Su tumba se perdió por muchos años, siendo reencontrada en 1984 por I. Goncharova, que relata esta aventura en su artículo “Una historia casi detectivesca”⁸⁸. En la lápida de su tumba aparece una inscripción reveladora:

*Martini, Vicent, espagnol Conceiller de Cour, né a Valence 18 janvier 1756. Admiré dans le principales villes et cours de'Europe moins pour son talent que pour ses belles e nobles qualités morales*⁸⁹.

⁸⁷ Véase WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español...* Excurso 1-1, pp.577-578.

⁸⁸ GONCHAROVA, I.: Почти детективная история [Una historia casi detectivesca]. *Старинная Музыка* [Starinnaya Muzika], nº 1, 1998. Véase artículo completo traducido en ANEXO 5.

⁸⁹ Citado por WAISMAN a partir de САИТОВ, В. С. (ed.): Петербургский некрополь [*Peterburgskiy Nekropol*, Necrópolis de San Petersburgo], 4 vol., San Petersburgo, 1912.

CAPÍTULO 6

ACTIVIDAD TEATRAL

DURANTE

LA SEGUNDA ESTANCIA

EN RUSIA:

NUEVOS HALLAZGOS

Mas renazca la muerta poesía,
oh, santas musas, pues que vuestro soy.
Dante Alighieri, "Purgatorio",
Divina Comedia, s. XIV

A su regreso de Londres en agosto de 1795, Martín y Soler encontró en la capital rusa un panorama muy diferente a la de su primera estancia: ya no contaba con un contrato con la Dirección de los Teatros Imperiales y tan siquiera gozaba ya del favor de la emperatriz Catalina II. La compañía italiana de ópera, disuelta en 1791, volvió a configurarse gracias al nuevo Director de los Teatros, el conde Yusupov, pero tuvo una actividad de carácter intermitente entre 1793-1795, 1796-1798 y por iniciativa más privada que estatal. Su anterior actividad en la Escuela Teatral fue lo que le permitió en un primer momento conseguir unos ingresos que le permitieran mantenerse, ejerciendo en calidad de docente en el Instituto Smolny. Junto a eso, recibió el apoyo de su viejo amigo y colaborador Charles Le Picq (1744-1806), con el que continuó una estrecha colaboración hasta la destitución de éste como maestro de baile de la corte en 1798-1799.

La muerte de Catalina II en 1796 tampoco supuso una mejora en la posición del valenciano ya que Pablo I centró su atención por entero y de forma exclusiva sobre la ópera francesa. Martín y Soler tuvo que esperar hasta el año 1798 para componer una ópera italiana, la última de este género, por encargo imperial: *La festa del villaggio*, estrenada el 19 de enero de 1798 en el Teatro Hermitage. Ese mismo año se le concedió el cargo de Consejero de Estado, aunque desconocemos las funciones que debía realizar y la duración del compositor en este cargo, y en 1800 volvió a ocupar un cargo importante vinculado a los Teatros Imperiales en calidad de Inspector de la compañía italiana, cometido que heredó de Ferdinando Moretti¹.

¹ Ferdinando Moretti, como ya hemos comentado, era un escritor italiano de ópera que desarrolló una importante actividad en Rusia, tras llegar a la Corte de Catalina II acompañando a Sarti. Permaneció en Rusia hasta 1807 como preceptor de los nietos de la Emperatriz, según relata su sobrino el compositor y guitarrista español Federico Moretti, en su *Contestación del Brigadier Don Federico Moretti y Cascone (en la parte que le toca) al manifiesto del Teniente General Don Juan Carrafa*. Cádiz, el autor, octubre de 1811. Dato señalado por MORDISON, *История театрального дела в России...*

Pero a pesar de las dificultades a las que tuvo que hacer frente, la actividad compositiva del valenciano no se detuvo en ningún momento gracias a su increíble capacidad para adaptarse a los nuevos ambientes y las circunstancias cambiantes de su entorno. Los obstáculos que se le iban presentando los iba sorteando de forma soberbia, siendo capaz de componer tanto óperas bufas italianas, óperas cómicas rusas, “rusificar” sus óperas vienesas para el público petersburgués, componer ballets de gran envergadura y también de cámara, oratorios, ser un docente bien considerado entre las instituciones musicales rusas, y finalmente, como colofón a su increíble capacidad de adaptación, componer óperas francesas y óperas francesas rusificadas. Considerando tan sólo su obra perteneciente a las etapas que estuvo afincado en Rusia, Vicente Martín y Soler se revela como un compositor polifacético, de gran flexibilidad compositiva, capaz de introducirse en los géneros más en boga de este complejo y cambiante período de la historia musical rusa. Y el olvido al que fueron relegadas sus creaciones de la última etapa de su vida no se debió en ninguna manera a la pérdida de aptitudes artísticas o al empeoramiento de la calidad de su obra, sino tan solo a las circunstancias político-sociales, culturales y geográficas.

Después de la muerte de Catalina en noviembre de 1796, Martín y Soler vio cómo, tras el luto de casi un año, la reapertura de los teatros mostraba un panorama muy diferente en la vida cultural y escénica rusa debido a los gustos del nuevo monarca. Desde su llegada al poder, el principal objetivo del nuevo emperador Pablo I fue desligarse en todo lo posible de su madre y predecesora, tendencia claramente reflejada en el teatro musical, donde el lugar preponderante fue ocupado por la ópera francesa, que relegó la ópera italiana y sobre todo la rusa –géneros predilectos de Catalina a lo largo de su reinado– a un lugar subsidiario. De esta forma, entre 1797 y 1799 las actuaciones de la compañía de ópera francesa se hacen más frecuentes en San Petersburgo, impulsadas por la contratación de una nueva compañía gala, con la bella *primadonna madame* Chevalier como rutilante estrella. Esta nueva y talentosa compañía contaba con un presupuesto desorbitado para sus representaciones, gracias al que llevó a los escenarios de la ciudad un gran número de *opéras-comique* de los compositores franceses más de moda del momento en París, entre los que destacaron las de André Grétry (1741-1813) y Nicolas Dalayrac (1753-1809).

[*Istoriya teatralnogo dela v Rossii*, Historia de la res teatral en Rusia.]..., p. 304.

En el caso de la antigua capital rusa, Moscú, más alejada del despotismo de Pablo I, la situación del repertorio teatral fue diferente: la compañía teatral rusa era la dueña y señora de los escenarios. En su repertorio incluía, además de obras nacionales, *opéras-comique* francesas, cuyo número aumentó considerablemente durante la primera década del siglo XIX. Pero estas óperas francesas representadas en los escenarios moscovitas presentaban una trascendental diferencia de las llevadas a escena en San Petersburgo: todas y cada una de ellas estaban traducidas y adaptadas al ruso. Según los datos proporcionados por la monografía de E. Bronfin sobre la ópera francesa en Rusia², podemos apreciar la profunda penetración de la *opéra-comique* en el repertorio ruso de los teatros de Moscú: en toda la existencia del teatro moscovita Petrovskiy (entre 1780 y 1805) fueron llevadas a escena 41 óperas francesas, intensificándose sus puestas en escena en los últimos 7 años de su actividad, con 21 óperas francesas en idioma ruso. Es interesante señalar que este teatro fue uno de los principales popularizadores de la ópera francesa, que mostró al público moscovita un repertorio amplio y variado, en el que todas las obras se representaban en idioma ruso.

Así pues, el panorama era bastante complejo para Martín, que se vio obligado a aceptar encargos compositivos de géneros muy distintos de aquellos a los que estaba acostumbrado y tan familiares para él como la ópera *buffa* italiana. Pero fue al encontrarse con estas dificultades cuando el valenciano reveló su faceta compositiva más versátil, mostrándose capaz de adaptarse a las circunstancias cambiantes y amoldarse a nuevos géneros musicales que se alzaban como favoritos de los auditorios durante estos años.

La incursión de Martín y Soler dentro del mundo de la *opéra-comique* francesa no plantea duda alguna en base a los datos recopilados en los archivos musicales petersburgueses, aunque por el momento falta esclarecer su alcance. El valenciano se vio obligado a alejarse de la ópera cómica italiana y hacer un acercamiento a la francesa, género predominante en las capitales rusas entre 1797 y 1810, aunque con importantes diferencias en ambos emplazamientos, tal y como se ha señalado: mientras en San Petersburgo en el teatro de la corte y los teatros de la ciudad brillaba

² BRONFIN, E.: *Французская опера в России XVIII века* [*Frantsuzskaya opera v Rossii XVIII veka*, La ópera francesa en la Rusia del siglo XVIII]. Leningrado, LOLGK, 1984.

la compañía de ópera francesa con representaciones de obras de los autores franceses más en boga en ese periodo en París, en Moscú las óperas francesas eran representadas por la compañía rusa en traducciones libres al idioma ruso. Eso implicaba por descontado una adaptación de la música de estas óperas, ya fuere mediante arreglos de las partes musicales preexistentes, añadidos de números nuevos o la creación de una música completamente nueva. Este proceso de “rusificación” de las óperas europeas no era algo novedoso para la época ni para el propio Martín y Soler, que ya tenía experiencia en este tipo de adaptaciones musicales dentro del género de la ópera italiana. Cabe destacar que esta experiencia fue acompañada de un gran éxito por parte de sus óperas vienesas que sufrieron esta rusificación, pues su vida escénica en los teatros rusos fue incluso más larga y fructífera que la de los originales en los escenarios de Europa. Y es este éxito el que, a nuestro modo de ver, explicaría que fuera el valenciano el compositor elegido para hacer algunas de las adaptaciones de las óperas francesas que triunfaban en los escenarios de los teatros rusos entre los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX.

6.1. ДОБРЫЙ ЛУКА ИЛИ ВОТ МОЙ ДЕНЬ [EL BUEN LUCCA O HE AQUÍ MI DÍA], ÓPERA PÓSTUMA DESCONOCIDA DE MARTÍN Y SOLER: EJEMPLO DEL LARGO PROCESO DE RUSIFICACIÓN DE UNA OPÉRA COMIQUE

En la bibliografía rusa sobre Martín y Soler, aparecen referencias a una ópera de este periodo, cuya autoría se le atribuye y de la que nada se conocía hasta el momento, titulada *El buen Luca o He aquí mi día*³. Lo sorprendente es que al hacer una investigación de mayor profundidad, descubrimos muchos datos singulares, de gran interés musicológico, relativos tanto a la ópera en sí como a algunos hechos de la vida personal y artística del compositor.

Tras una revisión profunda de la bibliografía rusa relativa al valenciano en particular y a la ópera en Rusia durante ese período en general –finales del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX–, observamos que las menciones a *El Buen*

³ Добрый Лука или Вот мой день [*El buen Luca, o He aquí mi día*].

Luca figuraban tan sólo en obras bibliográficas antiguas, es decir, anteriores al primer tercio del siglo XX, como son los casos de la *Antigüedad musical* y el *Ensayo sobre la historia de la música rusa* de N. Findeyzan⁴ y asimismo la *Historia de la ópera rusa* de V. Cheshijin⁵. Pero en estas obras aparecen serios errores en cuanto a la atribución de la autoría de las óperas que se deben a la coexistencia en el tiempo, aunque no en el espacio geográfico, de dos *Martinis*, nuestro Vicente “Martini”, conocido en Europa como *Lo Spagnuolo*, y Jean-Paul Égide Martini (1741-1816), llamado también *Il Tedesco*. El hecho de que las óperas de ambos fueran interpretadas en los teatros de San Petersburgo en fechas muy próximas confundió a los historiadores que se ocuparon de elaborar los primeros estudios sobre la ópera en Rusia del período anterior a Glinka. Al avanzar en el tiempo, durante el período soviético, el musicólogo e historiador B. Volman en su obra⁶ hace mención a la incursión de Martín y Soler en el género del *vaudeville* francés, aunque no aporta ningún título que aclare la cuestión que nos ocupa.

Entre la bibliografía moderna, más minuciosa, exhaustiva y basada en estudios musicológicos sistemáticos, no hemos hallado referencias a esta obra, hecho notable. Pero teniendo en cuenta la existencia de sendos errores e imprecisiones en las primeras obras sobre la historia de la ópera en Rusia, debidos sin duda a la escasez de datos oficiales de repertorio y a la inaccesibilidad de la documentación musical y administrativa guardada en el Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales, parece casi lógico que los estudios rusos más recientes no citaran una ópera de la que nada se sabía salvo su título. Además, en estas obras del siglo XIX e inicios del XX, el estreno de *El buen Luca* en San Petersburgo data de 1809, momento en el que Martín y Soler llevaba fallecido ya tres años, desde enero de 1806. Y aunque durante años existió tanto en Rusia como en el Occidente la duda del año en el que tuvo lugar la muerte del compositor valenciano, 1806 ó 1810, este error fue subsanado ya a

⁴ FINDEYZEN, N.: *Музыкальная Старина* [*Muzikalnaya Starina*, La Antigüedad Musical]. San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1903; *Очерки по истории музыки в России* [*Ocherki po istorii muziki v Rossii*, Ensayo sobre la historia de la música en Rusia]. Moscú / San Petersburgo, 1928-29.

⁵ CHESHIJIN, V.: *История Русской Оперы (с 1674 по 1903 год)* [*Istoriya russkoy operi*, Historia de la ópera rusa (desde 1674 hasta 1903)]. San Petersburgo, Yurgenson, 1905.

⁶ VOLMAN, B.: *Русские печатные ноты XVIII века* [*Russkie pechatnie noti XVIII veka*, Partituras rusas impresas del siglo XVIII]. Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1957.

inicios de la década de 1980 por I. Goncharova⁷, lo que, evidentemente, influyó en los últimos estudios musicológicos a la hora de poner en cuarentena la ópera que nos ocupa.

En la búsqueda de una ratificación de la autoría de *El buen Luca*, revisamos los grandes archivos musicales rusos, tratando de hallar material musical y literario que pudiera esclarecer su procedencia y su posible vinculación con Martín y Soler. Tras revisar los archivos musicales de Moscú y San Petersburgo, y no habiendo encontrado referencias musicales de la obra que nos interesa –ni partituras, ni partes instrumentales, ni reducciones para voces y piano–, pasamos a la búsqueda de otro tipo de fuentes primarias, en este caso literarias. Y ante nuestra sorpresa, hallamos varios ejemplares del libreto editado de esta ópera en las grandes bibliotecas públicas de ambas ciudades rusas, Moscú y San Petersburgo. El estudio y comparación de éstos fue lo que nos permitió, por una parte, aclarar incógnitas de gran importancia como su autoría y procedencia, y por otra, encuadrar esta obra dentro de un género y una corriente artística de inmensa fuerza en la primera década del siglo XIX en Rusia, como fue la *opéra comique* francesa y su “rusificación”, o adaptación al idioma y las maneras rusas.

Así pues, los archivos de la Biblioteca Pública Estatal de San Petersburgo y la Biblioteca Estatal de Moscú conservaron varios ejemplares del libreto de la ópera *El buen Luca o He aquí mi día*, y gracias a ellos podemos sacar a la luz algunos datos fundamentales sobre esta desconocida ópera.

En lo que respecta a su presentación, el ejemplar de San Petersburgo aparece encuadernado de forma independiente, mientras que el de Moscú se encuentra en una compilación, junto con otra obra, cuestión de la que nos ocuparemos mas adelante. En cuanto al contenido textual, es idéntico en los dos ejemplares y, según la reseña que precede el cuerpo de texto en la primera página de la obra, ambos pertenecen a la misma tirada editorial. Esta reseña, ubicada en la primera página de las ediciones impresas del libreto, recoge datos de gran interés, como el título de la ópera, los nombres de sus creadores y referencias sobre su primera puesta en escena:

⁷ El proceso de la búsqueda de la tumba del compositor por parte de Irina Goncharova fue descrito en el artículo “Почти детективная история” [“Pochti detektivnaya istoriya”, Una historia casi detectivesca], *Starinnaya Muzika*, nº 1, 1998.

EL BUEN LUCA

O

HE AQUÍ MI DIA

Ópera en un acto

Creación del Sr. Monvel.

Música del Sr. Martini.

Representada por primera vez en el Teatro Bolshoy de San Petersburgo por actores de la corte el 7 de diciembre de 1809 en favor del actor Sr. Ponomarev.

Traducción libre del francés

De Piotr Kobiakov.

San Petersburgo.

En la tipográfica del Ministerio de Guerra

Año 1814⁸

Como puede observarse, la cantidad de información que aparece en esta inscripción es extraordinaria. Ante todo, nos da el **nombre del compositor**, el Sr. *Martini*, que con toda probabilidad es nuestro Martini *Lo Spagnuolo*, ya que su homónimo germano-francés nunca estuvo en Rusia ni pudo recibir encargo alguno para componer la música de una ópera en idioma ruso. Por tanto, no puede haber duda

⁸ Traducción propia de la página 1 de:

ДОБРЫЙ ЛУКА

ИЛИ

ВОТ МОЙ ДЕНЬ

Опера в одном действии

Сочинения Г.на Монвеля.

Музыка Г.на Мартини.

Представлена в первый раз на Санктпетербургском большом театре придворными актерами декабря 7 дня 1809 года в пользу актера Г.на Пономарева.

Вольный перевод с французского

Петра Кобякова.

Санктпетербург.

В типографии Военного Министерства

1814 года.

de la autoría del valenciano. Pero si nos fijamos en la fecha del estreno de la ópera, datada el 7 de diciembre de 1809, nos hallamos frente a un hecho casi imposible, pues Martín y Soler fallecía en 1806. Descartando pues la atribución de la autoría de *El Buen Luca* a Martini *Il Tedesco*, solo queda pensar que la ópera fuera compuesta por el valenciano antes de su muerte, por ende con anterioridad a 1806, siendo ésta la única explicación posible. Y en consecuencia, se trata de una **ópera póstuma** del compositor español, creada en sus últimos años de vida y que no llegó a ver la luz de la escena teatral hasta finales de 1809, o sea, al menos 4 años tras su composición. Respecto a esto, volvemos sobre la arriba señalada problemática resuelta por I. Goncharova concerniente a la fecha de defunción de Martín y Soler: a falta de otros datos que expliquen la disparidad en las fechas de la muerte del español presente en la bibliografía de los siglos XIX y XX, solo podemos achacarla al estreno de *El Buen Luca* de 1809. ¿Quién por entonces podía pensar que el autor de la obra llevaba más de tres años enterrado en el momento del estreno de la ópera? De ahí que fecharan su defunción en 1810⁹.

Pero además de revelarnos la autoría de la ópera, la presente reseña revela otro dato crucial: el de la **autoría del texto literario** o, mejor dicho, de los textos, ya que nos da el nombre del autor del libreto original y del traductor de éste al idioma ruso. Y, además, refleja que no se trata solamente de una traducción, sino de una “traducción libre”, o sea, que con toda probabilidad introduce algún tipo de modificaciones en los personajes y/o el argumento de la obra. Se trata, por tanto, de la “**rusificación**” de una ópera extranjera, práctica muy habitual en la época tanto en Rusia como en otros países europeos –sin ir más lejos, España–. En el caso ruso, se trataba ya de una costumbre, pues muchas de las óperas europeas, y mayoritariamente italianas, más exitosas eran sometidas a esta práctica para su mejor comprensión y aceptación por parte del público ruso.

Las representaciones en beneficio de ciertos actores –beneficios–, fue una práctica introducida oficialmente en los teatros públicos de San Petersburgo por el decreto de 1783 de Catalina II, aunque en la década de 1770 ya se iba realizando para actores y músicos de la corte. Al ser representaciones privadas, tenían lugar en teatros

⁹ Findeyzen señala ambas fechas, pero se decanta más por 1810 precisamente por el estreno de *El buen Luca* en 1809.

particulares, como el Teatro de Kniper, y sus recaudaciones iban destinadas directamente a los propios actores o pasaban a engrosar un fondo para sus futuras pensiones. Desde 1783, los destinatarios de este tipo de representaciones eran los artistas que demostraban “el arte en su oficio”¹⁰, y principalmente los actores y actrices nacionales. Como señala G. Mordison¹¹, las representaciones en beneficio de un artista determinado podían ser de tres tipos: contractual, acordado en las condiciones de la contratación si ésta fue en base a una orden, y finalmente con carácter de galardón. Desconocemos en este caso cuál de los tres tipos es el aplicable al actor Ponomarev, aunque como se observa de lo arriba expuesto, se trataba de una práctica muy frecuente en la compañía teatral rusa.

En cuanto al autor de la “adaptación libre”, Piotr Nikolaevich Kobiakov (1784 - 1818), fue un importante poeta, dramaturgo y traductor teatral que desarrolló su labor literaria a inicios del siglo XIX. Entre sus traducciones del francés destacan los *vaudevilles* *Materinskoe mshenie* [La venganza materna], comedia de autor desconocido, estrenada en San Petersburgo en 1808; y *Oborotni ili spor do slez, a ob zaklad ne beysa* [Los licántropos o Discute hasta llorar pero no jures], estrenada en San Petersburgo en 1808, y cuyo éxito la mantuvo en el repertorio de la compañía rusa hasta la década de 1880¹².

Volviendo a los nombres de los autores de los libretos, y más concretamente en el autor del texto original, vemos que se trata de del “Sr. Monvel”, que no es otro que Jacques-Marie Boutet de Monvel (1745-1812), famoso actor y dramaturgo francés de vida licenciosa que le llevó incluso a pasar algunos años desterrado en Suecia, como director del Teatro francés de Estocolmo en la época de Gustavo III; es autor de numerosas obras teatrales, principalmente *opéras comique*¹³. Por tanto, *El buen Luca*

¹⁰ POGOZHEV, P.: АДТИТ [Arjiv Direktsii Imperatorskij Teatrov, Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales]. Vol. II. San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1892, p. 116.

¹¹ MORDISON, G.: История театрального дела в России... [Istoriya teatralnogo dela v Rossii, Historia de la res teatral en Rusia.]. San Petersburgo, Academia Estatal del Arte Teatral de San Petersburgo, 1994, p. 413.

¹² http://brockhaus-efron-encyclopedia.info/Энциклопедия_Брокгауза_и_Ефрона/60193/Кобяков_Петр_Николаевич (Ultima consulta realizada el 20/03/2014)

¹³ http://cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UID=100141

sería una rusificación realizada por Piotr Kobiakov de una *opéra comique* francesa, lo que supondría un hito en la producción compositiva de Vicente Martín y Soler, familiarizado hasta el momento sólo con la adaptación de óperas bufas italianas, concretamente las suyas propias.

El ejemplar de *El buen Luca* conservado en la Biblioteca Estatal de Moscú se encuentra en un volumen ficticio, al estar encuadernada con otra obra dramática que antecede al libreto operístico, *La llegada de Napoleón al Infierno*, tragicomedia en un acto traducida del alemán, de autor desconocido¹⁴. Ambas obras comparten cierta relación en su intención temática moralizante, y en la primera página de este ejemplar se incluye una cita del poeta, historiador y dramaturgo prerromántico ruso N. Karamzin (1766-1826): “Добра не много на земле, / Но есть оно и тем милее / Ему быть должно для сердец”¹⁵.

Con esta cita se consigue una unificación de la temática moralizante del volumen, enfocado por una parte a criticar la “diabólica” agresión por parte de los franceses y el castigo recibido por Napoleón, y, por otra, a exaltar las virtudes del hombre corriente, abnegado, desinteresado y noble de espíritu.

En el reverso de la página inicial de ambos ejemplares figura otro dato interesante referido al permiso de impresión de la obra emitido por el censor encargado de su revisión y el destino de algunos de los ejemplares:

Se permite la impresión

Con el fin de que al terminar la edición y antes de su lanzamiento, desde la tipográfica se presenten ante el Comité Censor: un ejemplar de este libro para el Comité Censor, otro para el Departamento del Ministerio de Ilustración, dos ejemplares para la Biblioteca Pública Imperial y uno para la Academia Imperial de Ciencias.

¹⁴ Aunque este dato no figure en el ejemplar consultado, esta obra se encuadra en el contexto de la guerra contra Napoleón de 1812, momento en el que fue publicada por la tipográfica de I. P. Glazunov junto otras obras similares, gozando de un gran éxito entre los lectores rusos. (<http://um.mos.ru/personalities/9881/>. Última consulta el 22/03/2014)

¹⁵ “No es mucha la bondad en la tierra, / pero existe y más placentera / debe ser para los corazones”.
[Traducción propia]

San Petersburgo. 8 de Noviembre del año 1809.

El censor, Consejero Civil y Caballero

Iv. Timkovskoy.

Como se observa de esta nota, el permiso de edición fue otorgado por el censor un mes antes del estreno de la ópera, a pesar de lo cual su publicación no tuvo lugar hasta cinco años después, en 1814. Creemos que esta tardanza se debió en buena parte al conflicto bélico que se iba gestando contra Francia, que requirió todos los esfuerzos del Ministerio de Guerra y su tipográfica, teniendo que posponer toda una serie de publicaciones para momentos de paz.

Otro dato de interés es el nombre del censor, I. Timkovskoy, cuyos permisos de publicación figuran en la gran mayoría de las obras literarias-teatrales editadas por la tipográfica del Ministerio de Guerra durante este período.

La segunda página contiene más información relevante: una dedicatoria de la obra por parte del traductor, Kobiakov, a un personaje de alta alcurnia, “Su Excelencia el Benevolente Conde Pavel Gavrilovich Gagarin”¹⁶. Este tipo de dedicatorias eran muy habituales tanto durante el siglo XVIII como en el XIX. Con ellas, los artistas cercanos a la corte buscaban el favor de un determinado personaje nobiliario y le mostraban su agradecimiento por sus labores heroico-patrióticas o artístico-culturales, ambas en este caso. Además de sus labores diplomáticas, el Conde Gagarin no era ajeno a la literatura: sus poesías fueron editadas en la revista *Vestnik Evropi*, y en 1809, año del estreno de *El buen Luca*, fueron impresas sus notas sobre su estancia en Finlandia con el emperador Alejandro I, tituladas *Les treize journees ou la Finlande*. Gagarin fue relevado de su cargo diplomático con honores en 1814, año en el que se publicó el libreto de Kobiakov, coincidencia que podría dar pie a más de una suposición.

En la tercera página comienza ya a aparecer información sobre la obra literaria en cuestión, exponiendo en primer lugar los personajes y los actores que los

¹⁶ Se refiere a Pavel Gavrilovich Gagarin (1777-1850), diplomático, militar y escritor ruso perteneciente al Sentimentalismo o Prerromanticismo ruso.

interpretaron, lo que nos permite hacernos una idea de la importancia que se haya dado a la representación de esta obra, ya que del elenco de actores que tomaron parte en esta primera representación podemos deducir la calidad interpretativa y, por tanto, el interés que se esperaba despertar en el público. En relación a esto, debe tenerse en cuenta que durante la primera mitad del siglo XIX aún se iba al teatro para ver a los actores, más que la obra de un autor, y más en los casos en que la representación de la obra tenía como finalidad el beneficio de un artista o una compañía en concreto.

Pero los descubrimientos relativos a esta ópera rusificada no quedan ahí, pues al analizar la producción de libretos de Jacques-Marie Boutet de Monvel se aprecia la continua y casi exclusiva colaboración de éste con el compositor francés Nicolas Dalayrac. Gracias a esta alianza artística surgen operas como *Sargines ou L'élève de l'amour* (1788), *Raoul, sire de Créqui* (1789), *Le Chêne patriotique* (1790), *Agnès et Olivier* (1791), *Philippe et Georgette* (1791), *Roméo et Juliette ou Tout pour l'Amour* (1793), *Ambroise ou Voilà ma journée* (1793), *Urgande et Merlin* (1793), que durante la última década del siglo XVIII y la primera del siglo XIX triunfan en los teatros franceses y llegan a los escenarios de los teatros europeos. Siendo así, y teniendo en cuenta el título de esta ópera adaptada al ruso, *El buen Luca o He aquí mi día*, se establece una clara relación con la ópera francesa fruto de la colaboración de Monvel y Dalayrac, *Ambroise ou Voilà ma journée*. Esta relación es ratificada en los *Annales de la musique* de R. A. Mooser que, en su profunda revisión de las fuentes rusas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, no pudo pasar por alto las alusiones a *El buen Luca*, que ya el musicólogo suizo identifica como una rusificación de *Ambroise ou Voilà ma journée*¹⁷, pero se equivoca al catalogarla como mera rusificación del texto que conserva la misma música que la ópera francesa original, como demostraremos a lo largo de este capítulo.

6.2. NICOLAS DALAYRAC Y *AMBROISE OU VOILA MA JOURNEE*

Una de las personalidades de la opera francesa con las que Martín y Soler quedó

¹⁷ MOOSER, R. A.: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle*. 3 Vols. Ginebra: Mont-Blanc, 1948-51, vol. II, p. 461.

vinculado musicalmente a través de su incursión en el género de la *opéra comique* fue Nicolas Dalayrac¹⁸, aclamado compositor francés, cuyas obras gozaron del favor del público parisino durante este período. También fue uno de los autores más interpretados por las compañías imperiales rusas y que gozaron del favor de su público. El entusiasmo de los espectadores teatrales suele ser atribuido a la vivacidad y desenfadado de su música, que H. Lavoix calificaba como “ligereza que roza en lo banal y un lirismo artificial, ligado a una debilidad estilística”¹⁹. En realidad, se trataba de un compositor de su tiempo, que cultivaba el estilo sentimental propio de la Europa de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, reuniendo en sus obras tanto las virtudes como los inconvenientes de este estilo. De forma similar a la mayoría de compositores de *opéras comiques*, Dalayrac no era un genio de la armonía y componía sin esfuerzo melodías de estilo lírico con un acompañamiento ligero, de acordes sencillos y arpeggiaciones que sostenían frases con una cuadratura estricta. Pero el público de su tiempo, ansioso de lirismo, le valoraba por su faceta lírica: “Sus dúos causaban furor [...], y muchos de sus romances gozaban de una gran popularidad en Francia”, explica L. de La Lorancy²⁰. A pesar de la simplicidad de sus obras y de la sencillez de sus armonías, su orquestación estaba hecha con gran destreza y sus óperas poseen un fuerte sentimiento del dramatismo y un marcado instinto teatral, lo que favorecía su éxito entre los espectadores del teatro lírico.

¹⁸ Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809) se formó como abogado antes de dedicarse a la música, y tuvo la suerte de atraer el patrocinio de María Antonieta antes de la Revolución y de Napoleón después. Compuso cerca de 60 *opéras comiques*, que fueron un gran éxito en la década de 1790. Heredero de la tradición de Grétry, estableció igualmente una serie de temas dramáticos y cultivó un estilo melódico italiano que destacó por su lirismo. Citado en: DE LA LORANCY: Французская комическая опера XVIII века [Frantsuzskaya komicheskaya opera XVIII veka, La ópera comique francesa del siglo XVIII]. Moscú, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1937, p. 135.

¹⁹ LAVOIX, H.: *La musique française*. París, May & Motteroz, 1891, p. 177.

²⁰ LORANCY: Французская комическая опера...[Frantsuzskaya komicheskaya opera..., La ópera comique francesa del siglo XVIII]..., pp. 135-139.



Imagen. Nicolas Dalayrac

Desde la década de 1790, en los teatros rusos se interpretaron numerosas óperas de este compositor francés, principalmente por obra de la compañía francesa. Entre ellas está la ópera comique *Ambroise ou voila ma journée*, con música de Dalayrac y texto de J. M. de Monvel, cuyo estreno tuvo lugar el 12 de enero de 1793 en la Comedie-Italienne de Paris con un notable éxito. N. Findeyzen fecha el estreno de esta ópera en San Petersburgo el 15 de octubre del mismo año en el Teatro Hermitage.

Analizaremos primero *Ambroise* de Dalayrac; posteriormente, los fragmentos musicales que hemos encontrado de Martín y Soler para ser insertados en *Ambroise*, y finalmente *El buen Luca*, la versión rusificada del texto de *Ambroise*, a la que Martín y Soler pone música.

6.2.1. AMBROISE (1793) DE DALAYRAC

La ópera *Ambroise ou Voila ma journee* es una creación del compositor francés Nicolas Dalayrac y el dramaturgo Jacques-Marie Boutet de Monvel (1745-1812). Se

trata de una “comédie en un acte et en prose, mêlée d’ariettes”²¹ estrenada el 12 de enero de 1793 en la Comedie-Italienne de Paris. Aunque en principio se trató de una ópera *comique* en 1 acto, entre las fuentes consultadas hallamos discrepancias a este respecto²².

La cronología de esta ópera es la siguiente:

1793	Estreno el 12 de enero, en la Comedie-Italienne de Paris [Dezede.org, imslp.org]
1796	Edición del libreto, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia [gallica.bnf.fr]
1798	Publicación de la partitura (Paris, Pleyel [imslp.org]) / (Paris, chez Imbault [worldcat.org])
1800	Publicación de <i>Air d’Ambroise...</i> Public. Chez Imbault. Para voz y guitarra. [sbufind.library]
1804	Publicación del libreto francés [gallica] Edición de la partitura por Pleyel [worldcat.org] Fecha que figura en las partes orquestales manuscritas, conservadas en la Biblioteca de Versalles [bibliotheque.versailles.fr]

Como puede observarse, se conservan abundantes materiales en las bibliotecas francesas, lo que permite un estudio profundo tanto del material musical como del literario de la partitura manuscrita, las partes orquestales, los libretos publicados en 1796 y 1804, otros materiales relativos a las representaciones de esta ópera –diseños de vestuario– y datos sobre su puesta en escena en diferentes teatros franceses a lo largo del primer tercio del siglo XIX.

En cuanto a su estructura, como se ha señalado previamente, se trata de una comedia-*vaudeville* en prosa, en la que se introducen breves números musicales, siendo un género similar al *singspiel* alemán o la ópera cómica rusa, por ejemplo. Presenta cuatro personajes principales, y algunos más secundarios:

²¹ París, Chez Barba, 1804. Se trata de una comedia mezclada con arias breves, forma de teatro lírico francés que se desarrolló a mediados del siglo XVIII como consecuencia de la *Querelle des Bouffons*, disputa sobre los méritos respectivos de los estilos operísticos franceses e italianos.

²² En la fuente consultada en Dezede.org consta que se trata de una obra del mismo género en dos actos, al igual que en un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, en el que aparece el diseño de uno de los trajes de la ópera.

- Mme. de Varonne, viuda irlandesa retirada en Francia.
- Ambroise, antiguo sirviente de la anterior.
- Suzanne, joven sirvienta de Mme. de Varonne.
- François, maestro calderero.
- Médico.
- Desconocido.
- M. Simon, usurero.
- 4 policías.
- Sirvientes.

La acción transcurre en Saint-Germain-en-Laye²³, en la región de París. El libreto no indica la época en la que se desarrolla la acción, pero sí añade el dato de que la protagonista, Madame de Varonne, se ha retirado en Francia “à la suite del roi Jacques”²⁴, pudiendo referirse al rey católico romano Jacobo II, que en la Revolución Gloriosa de 1689 fue depuesto por el parlamento y reemplazado por Guillermo de Orange. Por tanto, la acción parece estar situada a finales del siglo XVII, principios del XVIII. Se desarrolla en catorce escenas:

ESCENA 1

Mme. de Varonne, Suzanne y François están en la modesta casa de éste. Trabajan y cantan, el calderero sobre su amor por el trabajo con el metal, Suzanne sobre sus ansias de amor y su temor a las malas gentes, y la viuda sobre su añoranza de los días pasados. François consuela a la viuda y le recomienda seguir su ejemplo, pensando que mañana será un día mejor. Mme. de Varonne pregunta por Ambroise, al que el calderero envió a hacer una entrega. François a su vez se queja de su esposa, que no se ocupa de la casa y se limita a jugar con el niño y visitar a los vecinos. Pide a Suzanne que cuando vuelva Ambroise le diga que vaya a buscarle para desayunar juntos, para lo que necesita que le devuelvan un dinero que prestó. Se marcha.

ESCENA 2

Las mujeres comentan la jovialidad de François en oposición a la taciturnidad de Ambroise, que la viuda atribuye a su preocupación por ella. Suzanne por su parte cree que es algo propio de su carácter, aunque lo compensa con un corazón de oro, que es la causa por la que ella le ama. La viuda recuerda las penurias que pasó al morir su esposo y quedar ella sin pensión, cuando todos la abandonaron salvo Ambroise, que le dio su dinero para que ella pudiera subsistir. Cree que a pesar de su carácter gruñón, es un

²³ Todos estos datos proceden de la edición del libreto de la obra, París, Chez Barba, 1804.

²⁴ París, Chez Barba, 1804, p. 2.

tesoro. Suzanne confiesa que le ama y le gustaría que le pidiera en matrimonio, a la vez que se preocupa por la salud de éste por haber estado enfermo. Canta un aria sobre su amor por él.

ESCENA 3

Llega Ambroise y la viuda se preocupa por devolverle el dinero prestado, aunque él no lo acepta y gruñe. Suzanne bromea con él, alabando su jovialidad. Ambroise les relata su encuentro con el usurero Simon, que pretende cobrarle la deuda a la viuda y amenaza con llevarla a la cárcel. Pero Ambroise promete protegerla y, enfadado, decide ir a trabajar sin desayunar. Mme. de Varonne, preocupada por su salud, no lo permite y le dice que vaya con François, tras lo que se marcha y los jóvenes quedan a solas. Él cuenta a Suzanne que compró unos cubiertos de plata para la viuda para darle una alegría. Ambos se lanzan cumplidos y flirtean. Suzanne canta una romanza: para la joven la verdadera riqueza consiste en el amor de Ambroise, con el que se sentiría inmensamente acaudalada al vivir juntos aunque fuera en la pobreza. Hablan del matrimonio, aunque Ambroise aún no puede proponérselo por no tener dinero para mantenerlos cuando tengan familia y ocuparse también de Mme. de Varonne, por lo que deciden posponer la boda.

ESCENA 4

Llega el Médico con un desconocido. Pregunta por la viuda y, aparte, habla con el desconocido, que decide marcharse para que la buena señora no le vea por tener muchas razones para odiarle. El Médico le replica que un hijo no es culpable de las acciones de su padre. Suzanne se va a buscar a la viuda. El Médico se informa del estado de salud de Ambroise, que aún no está plenamente recuperado de su malestar, y le presenta al desconocido como un amigo suyo. Los tres hablan de Mme. Varonne y la sincera e incondicional ayuda que le presta Ambroise. El desconocido pregunta tímidamente por la familia de la buena señora, y Ambroise le cuenta que tenía un hermano rico, ya fallecido, que le dio la espalda. El doctor alaba la conducta desinteresada y abnegada de Ambroise para con Mme. de Varonne. El desconocido se marcha para preparar unos documentos. Llega la viuda.

ESCENA 5

Mme. de Varonne pregunta al Médico por la salud de Ambroise y trata de contarle lo maravilloso que es, pero el susodicho la interrumpe, turbado, y trata de cambiar el tema de conversación, no dejándola hablar.

ESCENA 6

Llega François, muy jovial. Se queja de su salud al Médico y canta una canción: su “enfermedad” consiste en que le gusta la buena vida, el buen comer y beber, dormir bien

y cantar; para esta dolencia no hay medicación, y mientras no acabe en las manos de un médico, vivirá cien años más. El Médico insta a Ambroise a que vaya a desayunar con François por el bien de su salud. Le comunica a la viuda su apoyo y su certeza de que todo se va a arreglar y, tras esto, se marcha.

ESCENA 7

François insiste en que Ambroise vaya con él a desayunar, pero ninguno de los dos tiene dinero. Ambroise pregunta a la viuda si puede darle algo de dinero y ella se disgusta al no poder darle nada. Para disimular, les dice que se vayan y ella mandará dinero con Suzanne. Los hombres se van, pero Ambroise tiene un mal presentimiento, por lo que vuelve y se esconde.

ESCENA 8

Mme. de Varonne y Suzanne hablan mientras Ambroise las escucha desde su escondite. La viuda se lamenta de no tener dinero que darle a Ambroise para ayudarlo a fortalecer su salud. Suzanne le dice que el joven no tiene dinero porque todo se lo da a ellas. Mme. de Varonne se cubre la cara con las manos y mira al cielo. Entrega sus anillos a Suzanne para que ésta los venda y le lleve el dinero a Ambroise. Se va.

ESCENA 9

Ambroise sale de su escondite, asustando a Suzanne. Exige que devuelva los anillos a la viuda porque no piensa beber a costa de ella y muestra su enfado con la joven por decirle a Mme. de Varonne que es una carga para él. Cantan un dúo: él niega su amor por ella y dice que le deje, mientras ella se defiende, reconoce su error y le pide perdón. Pero él se niega a seguir con el noviazgo y le dice que no la quiere.

ESCENA 10

Mme. de Varonne sale de su habitación, Suzanne se arroja a sus pies pidiendo perdón y le cuenta la riña. La viuda la consuela y los jóvenes hacen las paces.

ESCENA 11

Llega Simon, que viene a que la viuda le pague lo que le debe. Cuando Ambroise la defiende, expresando su incapacidad para pagarle, el usurero alaba la virtud del sirviente de Mme. de Varonne, pero ella le responde que no es tal, sino su amigo, pues ella no tiene con qué pagar sirvientes. Simon insiste, alegando que ese dinero es de la beneficencia. Como ella no tiene con qué pagarle, llama a los policías.

ESCENA 12 (*Finale*)

Los policías quieren llevarse a la viuda, a lo que se oponen Ambroise y Suzanne.

ESCENA 13 (sigue el *Finale*)

Entra François. Viendo la situación, amenaza con echar a la fuerza a los policías y a Simon, y les engaña, haciéndoles creer que llama a sus inexistentes criados para que le ayuden. Huyen y los defensores de la viuda obtienen la victoria.

(prosa)

La viuda continúa desesperada por si vuelven a por ella. François propone llevarla a casa de una pariente suya que vive a cierta distancia.

ESCENA 14

Entran el Médico y el desconocido. Éste le dice a la viuda que viene a enmendar el mal que se le ha hecho y confiesa ser su sobrino, entregándole los documentos por los que comparte su herencia con ella, rogándole que perdone a su difunto padre. Ella acepta y proclama a Ambroise como su verdadero benefactor. Éste trata de huir, pero el desconocido le dice que el que hace el bien también debe saber aceptar el agradecimiento. Mme. de Varonne manifiesta su deseo de que su fiel amigo Ambroise esté siempre con ella, compartiendo con él su recién adquirida fortuna: “Ahora es mi turno, Ambroise, he aquí mi día”. Ambroise propone matrimonio a Suzanne. Como colofón, los protagonistas cantan un coro que anima a disfrutar de las bondades de la vida.

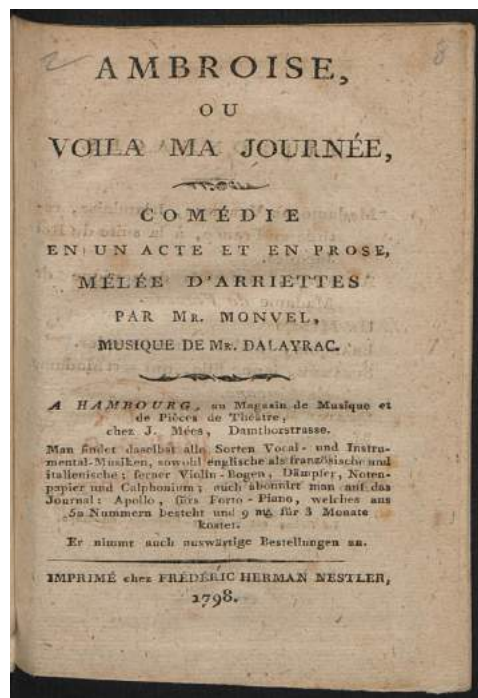


Imagen. Página inicial del libreto de *Ambroise*

El argumento de la ópera es sencillo y su intención es destacar las virtudes de las gentes humildes, tema muy recurrente en las óperas de este período. Los personajes no tienen una gran complejidad y se limitan a mostrar la nobleza, bondad y generosidad frente al estatismo y falta de sensibilidad de los adinerados y los agentes estatales.

La estructura de la obra original²⁵ la componían una obertura y 14 escenas englobadas dentro de un único acto, entre las que fueron insertados 7 números musicales.

ESCENA 1 (inicio de la obra)	<i>Allegretto</i> , Sol M, 6/8 Mme. Varonne, Suzanne, François	Los personajes cantan mientras trabajan
ESCENA 2 (final de escena)	<i>Andante Stacatto</i> . 2/4. Re M Suzanne	<i>Chanson</i>
ESCENA 3 (a mitad de escena)	<i>Andante Grazioso poco Lento</i> . 3/8. Mib M Suzanne	<i>Romance</i>
ESCENA 6 (a media escena)	<i>Andantino non troppo Presto</i> . 2/4. Fa M François	<i>Chanson</i>
ESCENA 9	<i>Allegro Molto</i> . 4/4. Sol m Ambroise y Suzanne	Dúo
ESCENA 12 [Finale]	<i>Allegro Moderato et Marqué</i> . 4/4. Si m Simon, Mme. Varonne, Ambroise, Suzanne, policías	<i>Finale</i>
ESCENA 13 [Continúa el <i>Finale</i>]	Los anteriores y François	Continuación del <i>finale</i>
Escena 14	<i>Allegro Molto</i> . 2/4. Re M Coro	Coro final

²⁵ Partitura editada por Pleyel, París. Consultada en: <https://archive.org/details/ambroiseouvoilma00full>

En la ESCENA 1, Mme. de Varonne, Suzanne y François cantan y trabajan: François sobre su amor al trabajo del metal, con un lenguaje bufo que repite monosílabos al inicio y fin de cada estrofa:

“Eh non, non,non [...]

Pan, pan, pan.

Eh oui, oui, oui [...]

Pan, pan, pan.

Eh non, non, non [...]

Pan, pan, pan”.

Suzanne, sobre sus añoranzas de amor y temor a las malas gentes, con un lenguaje sencillo, que modula a Re [V de Sol] y luego a La [V de Re], para regresar a la tonalidad de Re Mayor. Los dos anteriores cantan a dúo textos diferentes, exponiendo de nuevo la melodía que en inicio cantaba François, de nuevo en Sol Mayor. Madame de Varonne canta un fragmento sobre su añoranza del tiempo pasado en el relativo [Mi menor]. Finalmente, se expone de nuevo la primera melodía en Sol Mayor, cantando cada personaje un texto diferente.

La ESCENA 2 contiene la *Chanson* de Suzanne, un número estrófico, con 3 estrofas de ocho versos cada una de ellas, en las que se repiten los versos 4, 7 y 8, y éste último [“Oh je le tiens; oh je le tiens”] actuando, además, como estribillo interno.

En la ESCENA 3 aparece otro número a solo, la Romanza de Suzanne, de nuevo un número estrófico, con 2 estrofas de ocho versos cada una de ellas, al igual que la *Chanson* anterior. Se trata de un solo muy lírico, con una línea melódica adornada para el lucimiento vocal, en la que Suzanne expresa sus sentimientos amorosos por Ambroise.

El siguiente número musical aparece en la ESCENA 6, y es la *Chanson* de François, un número de nuevo estrófico, con tres estrofas de ocho versos, como es habitual, que repite en cada estrofa los versos 5 y 6, y 7 y 8. El texto ensalza los placeres de la vida que son su “enfermedad”. El último verso [“vivra ... cent ans”], con largo melisma, se repite varias veces, sufriendo cada vez un mayor alargamiento.

En la ESCENA 9 se inserta el dúo entre Ambroise y Suzanne, en el que él reniega de su amor y ella le suplica perdón. Y el *Finale* se desarrolla entre las ESCENAS 12 y 13,

interviniendo en él todos los personajes, Simon, Ambroise, Suzanne, Mme. de Varonne, cuatro policías y François.

- Entrada de Simon
- Todos los demás, primero Si m, y luego Fa M [V de Si]
- Entrada de François [Re M]
- Ambroise, Suzanne, Mme. Varonne, alternando [Si m]
- Ambroise solo [Re M]
- François [*Allegro Assai* y Re M]
- Todos juntos [Re M]
- Los personajes bondadosos [área de La] – Luego, todos
- François [modula a Re y luego al área de Sol]
- François y Ambroise [Re M]
- Personajes malévolos [La m]
- François y Ambroise [Re, Fa, Sol]
- Todos [Re M]
- Alternancia de buenos-malos-buenos-todos [Re M]

La obra se cierra musicalmente con un coro final, en el que participan todos los personajes principales de la comedia, Mme. Varonne, Suzanne, Ambroise, el médico, y François.

Al igual que la mayor parte de las obras compuestas por Dalayrac, *Ambroise* se caracteriza por la sencillez, ligereza y fluidez musical en la unión de los versos, cualidades muy apreciadas por el público francés de la última década del siglo XVIII. Junto a eso, no podemos ignorar la tendencia hacia un sentimentalismo que, según H. Lavoix “raya en lo artificial”, así como su “debilidad estilística”²⁶. Según L. de la Lorancy, “sus contemporáneos veían en él [Dalayrac] auténtico sentimiento, gracia y encontraban su música siempre acorde a la situación”²⁷. Se trataría por tanto de un compositor encuadrado en las modas y tendencias de su tiempo, reuniendo tanto las virtudes como los inconvenientes de este período.

Esta simplicidad queda reflejada en la partitura de *Ambroise*, que no presenta complicaciones armónicas, giros originales ni innovación alguna, limitándose a

²⁶ LAVOIX: *La musique française...*, p. 177.

²⁷ LORANCY: *Французская комическая опера [Frantsuzskaya komicheskaya opera...*, La ópera comique francesa del siglo XVIII]..., p. 135.

acordes sencillos y arpegiaciones que sirven de base para las partes vocales. Pero a pesar de ello, las óperas de Dalayrac en general y la que nos ocupa en particular, gozaban del aprecio del público francés por abastecerlo del tan ansiado y aplaudido sentimentalismo prerromántico, que brillaba especialmente en las *chansons* del compositor francés.

Ambroise ou voila ma journee tuvo un moderado éxito en Francia, entrando a formar parte del repertorio de algunas compañías de ópera, razón por la que no tardó en llegar a la corte de San Petersburgo, en la que el interés por la ópera francesa iba en aumento y, tras la muerte de Catalina II en 1797, pasó a representar el modelo a imitar en el ámbito nobiliario y burgués, brillando en la escena del Hermitage y de los teatros públicos de la ciudad hasta el inicio de la Guerra contra Napoleón en 1812.

Tras el luto de casi un año por la muerte de la emperatriz rusa, por orden del nuevo monarca Pablo I, en 1798 fue importada a la corte peterburguesa una nueva compañía de ópera francesa, compuesta por actores y cantantes de alto nivel. Con la llegada de estos sobresalientes artistas parisinos, la actividad de la compañía francesa se intensificó, y como expone E. Bronfin, “cada año fue aumentando el número de representaciones en los escenarios de la corte y de la ciudad, con numerosos estrenos de obras de Dalayrac, Gretry, Dezede y otros compositores franceses”²⁸. A eso cabe añadir la contratación en 1799 en calidad de maestro de capilla de la corte a A. Paris (1756-1840) y tras él a F. A. Boieldieu (1775-1834), gracias a los cuales las representaciones de ópera francesa en el Teatro de la corte y en el Teatro Kamenniy – coliseo público– se convirtieron en los espectáculos más populares de San Petersburgo.

Naturalmente, la nueva compañía de ópera francesa explotó en Rusia su repertorio más actual y aplaudido en Francia, creado por sus compatriotas. De ello es prueba que el debut de la estrella de la compañía, la diva *Madame* Chevalier, en los escenarios de San Petersburgo se realizó con la ópera cómica de Dalayrac *Renaud d’Ast*, que había sido estrenada en París en 1797. G. Mordison²⁹ aporta datos sobre la cantidad de

²⁸ BRONFIN, E.: *Французская опера в России XVIII века* [*Frantsuzskaya opera XVIII veka*, La ópera francesa en la Rusia del siglo XVIII]..., p. 31.

²⁹ MORDISON: *История театрального дела в России* [*Istoriya teatralnogo dela v Rossii*, Historia de la res teatral en Rusia]..., p. 364.

títulos que incluía el repertorio de la compañía francesa entre 1798 y 1800, dando unas cifras realmente sorprendentes: 42, 57 y 80 títulos respectivamente, lo que resulta tan impactante como esclarecedor. Así pues, no cabe duda de que *Ambroise ou Voila ma journee* llegó y se asentó en el repertorio de la compañía de ópera francesa de San Petersburgo. La fecha exacta de la primera puesta en escena en San Petersburgo de esta ópera está datada por N. Findeyzen el 15 de octubre de 1793³⁰, gracias al que tenemos también constancia de que tanto *Ambroise* como otras muchas óperas *comique* de Dalayrac fueron llevadas a la escena rusa en los cinco últimos años del siglo XVIII. Por su parte, E. Bronfin señala que *Ambroise* fue representada en San Petersburgo junto con *Adele et Dorsan* y *Adolphe et Clara*³¹ en los dos últimos años del siglo XVIII³². De ahí solo podemos concluir que *Ambroise ou Voila ma journee* se asentó firmemente en el repertorio de la compañía francesa durante los últimos años del siglo XVIII, gozando probablemente del beneplácito del público petersburgués.

6.2.2. NUEVO FRAGMENTO DE MARTÍN Y SOLER PARA *AMBROISE*

En los archivos musicales de San Petersburgo hemos hallado un interesante fragmento musical perteneciente a la ópera *Ambroise ou Voila ma journee*, que permite vincular esta ópera con el valenciano Martín y Soler. Se trata de un dúo inexistente en la ópera francesa original, cuya autoría queda reflejada en la publicación en la que fue editada, la revista musical semanal *Le Troubadour du Nord, journal de chant avec accompagnement de pianoforte, dédié à Sa Majesté Impériale Elisabeth Alexiewna, Impératrice de toutes les Russies*³³, que aparece ya desde 1804.

³⁰ FINDEYZEN, N.: Боальдые и французская придворная опера в Санкт-Петербурге в начале XIX века [*Boal'die i frantsuzskaya priopera pridvornaya opera v Sankt-Petersburge v nachale XIX veka*, Boieldieu y la ópera francesa en la corte de San Petersburgo a principios del siglo XIX]. Molchanov, A. (edit.) *Ежегодник Императорских Театров* [*Ezhegodnik Imperatorskij Teatrov*, Anuario de los teatros imperiales]. San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1910, p. 16.

³¹ Ambas son obra de N. Dalayrac, estrenadas en París en 1795 y 1799 respectivamente.

³² BRONFIN: *Французская опера в России XVIII века* [*Frantsuzskaya opera XVIII veka*, La ópera francesa en Rusia en el siglo XVIII]. Leningrado, LOLGK, 1984.

³³ “A St. Petersbourg, chez Dalmas, acteur francais de Sa Maj. Imp. Maison Schkourin, n° 10, Sur le Canal de la Moika”.



Imagen. Página titular de *Le Troubadour du Nord*.

En la partitura se indica: “Duo d’*Ambroise ou Voila ma journée*, chanté par Mr Ducroici et Mme. Phillis. Musique de Mr. Martín, arrangé pour le Piano Forte par Mr. St. Léon”. La fuente musical a la que nos referimos se conserva en la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo, concretamente en la Sección de Partituras y Grabaciones Sonoras, junto con abundantes partituras impresas de la época vienesa de Martín y Soler. Creemos importante destacar que este número nuevo de *Ambroise ou voila ma journee* que aparece en *Le Troubadour du Nord* no ha sido señalado en el amplio catálogo de obras del compositor español compilado por Leonardo Waisman en su monografía, ni tampoco en la obra de R.-A. Mooser, tomada por éste para documentar las creaciones de Martín en Rusia. Waisman sí señala la publicación periódica en relación a otros números sueltos creados por el valenciano, de los que nos ocuparemos más adelante en este trabajo.

Al fijarnos en el nombre del compositor, a primer vista podría surgir la duda de si la autoría de este fragmento corresponde realmente a Vicente Martín o Martini, denominación con la que era conocido Martín y Soler en Europa y en Rusia, o al otro

Martini que componía óperas francesas en esos años, Jean-Paul Égide Martini, conocido como *Il Tedesco*. Y realmente, la autoría de Martín, “Il Tedesco” podría parecer más probable en este nuevo número operístico compuesto con posterioridad a una ópera preexistente de éxito, si no llega a ser por la existencia en la misma revista *Le Troubadour du Nord* de otros dos números pertenecientes a sendas óperas francesas –un *romance* compuesto para la ópera francesa *Leonore de Grailli* y un *rondeau* para la ópera *Vieux Chasseur*³⁴–, en cuyo encabezamiento figuran las iniciales completas del autor de la música, “V. Martini”, dato que nos permite afirmar la autoría del valenciano mas allá de toda duda razonable.

El fragmento es la reducción para canto y piano de un dúo que no se corresponde ni en música ni en texto francés –“Je t’aime / Je t’aime”–, con ninguno de los números musicales de la ópera original de Dalayrac, por lo que claramente se trata de una creación personal de Martín y Soler. Y suponemos que su origen se debe a la voluntad de los intérpretes franceses afincados en San Petersburgo o a los requerimientos del público ruso tras el éxito inicial de la ópera original.

Al adentrarnos en el análisis de este fragmento, no podemos pasar por alto la fecha de publicación de la revista musical en la que figura, 1804, ni el nombre de su editor, Dalmas, pues nos permite encuadrar este nuevo número en el periodo de mayor esplendor de la *opéra-comique* francesa en San Petersburgo, durante el reinado de Alejandro I (1777-1825), y situarla principalmente en el ambiente cortesano. El auge de este género de *opéra-comique* fue debido a los gustos de la corte y del propio monarca, aunque no se debe olvidar la importancia de la llegada a la capital de los zares del famoso compositor francés A. Boieldieu (1775-1834), que permaneció al servicio de la corte desde 1803 hasta 1810 en calidad de maestro de capilla de la corte, y además de componer una serie de óperas para la escena rusa también llevó a los escenarios numerosas obras de sus compatriotas.

³⁴ *Romance* de m-r. V. Martini dans l’opera *Leonore de Grailli*: “O ma retraite ombreuse”. *Le Troubadour du Nord*, N 15. St. Petersburg, Dalmas, 1805; *Rondeau du Vieux chasseur*: “Ainsi qu’un songe trompeur”. Musique de m-r V. Martini. *Le Troubadour du Nord*, N 24. St. Petersburg, Dalmas, 1804.

Honoré Dalmas³⁵ se encontraba entre los nuevos efectivos incorporados en 1800 para reforzar el elenco de actores de la compañía de ópera francesa de Pablo I. Editor de numerosas obras francesas, dirigía una editorial musical que tomó el nombre de su primera revista regular, *Le Troubadour du Nord*, vinculada a la corte de San Petersburgo en la que se publicaban los fragmentos de las *opéras-comique* que gozaban del mayor éxito entre el público petersburgués, entre las que podemos destacar las “Airs et Duos d’ *Alina Regina de Giolconde*” de A. Boieldieu³⁶ (1804) y dos libros de romances franceses compuestos por el mismo compositor galo³⁷.

La fuerte vinculación de Dalmás con la corte petersburguesa es la razón de que todas sus ediciones fueran dedicadas a alguno de los miembros de la familia imperial, como es el caso de *Le Troubadour du Nord*, revista musical consagrada a la esposa del emperador Alejandro I, gran aficionada a la música de cámara y a la interpretación vocal³⁸.

Cantantes señalados en la partitura:

³⁵ Honoré Joseph Dalmas, (también Delmas) llegó a Rusia el 16 de abril de 1800, según señala R.-A. Mooser en sus *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*, (T. III, p. 761-2) como actor de la nueva compañía francesa llegada a la corte de San Petersburgo, pero pronto se hizo un nombre como editor de partituras musicales y como editor de la revista de *Le troubadour du nord*. Además, fue uno de los primeros traductores de Pushkin al francés.

³⁶ “Airs et Duos d’*Aline, Reine de Golconde*, opéra en trois Actes dédié a Sa Majesté Impériale Alexandre Premier Empereur de toutes les Russies, et arrangé pour le Forte-Piano par Mr. Adrien Boieldieu, Maître de Chapelle de Sa Majesté et membre du Conservatoire de Musique de Paris. Gravé et imprime à St. Petersbourg chez Dalmas, editeur de musique maison de Mr. Le Colonel Schkourin n° 10, sur le canal de la Moika. Se vend chez – Mr. Alici, libreire de la Cour, Mr. Dalmas et du Bureau établi dans le vestibule du grand théâtre. NB. Touts les exemplaires seront signés par l’auteur”.

³⁷ Nombrados por Findeyzen en el *Anuario de los Teatros Imperiales*, de 1910, p. 18. Se trata de: *Douze romances favorites avec accompagnement du Forte-Piano*, y *Nouveau Recueil de douze romances paroles de divers auteurs, avec accompagnement de Forte-Piano, dédiées à Son Excellence Madame la comtesse Sophie de Strogonoff*.

³⁸ Datos tomados del artículo de RIZKOVA, N.: «Дальмас и его издательство “Troubadour du Nord” в Петербурге» [«Dalmas i ego izdatelstvo Troubadour du Nord v Peterburge», Dalmas y su editorial Troubadour du Nord en San Petersburgo]. *Нотные издания в музыкальной жизни России [Notnie izdaniya v muzikalnoy zhisni Rossii, Partituras impresas en la vida musical de Rusia]*, Kruzhnov, Yu. (Edit.), San Petersburgo, Ed. Biblioteca Nacional Rusa, 2003, Vol. 2, pp. 14-24.

- Mr. Ducroici: actor y cantante de gran talento, llegado a San Petersburgo el 20 de abril de 1798 (a la par que Mme. Chevalier)³⁹. Durante años fue el segundo actor de la compañía francesa de la corte, tras Le Roche. Destacó por su gran talento como actor cómico. Permaneció en San Petersburgo hasta la expulsión de los artistas galos a causa de la guerra contra Napoleón en 1812.

- Mme. Phillis: se refiere a la prima francesa Jeanette Phillis-Andreux (1780 -1838), que permaneció en San Petersburgo entre 1802-12, causando furor entre el público cortesano y urbano por su maravillosa voz de soprano y su bella apariencia. La acompañó a Rusia su hermana, Jeanne Phillis-Bertin, actriz especializada en papeles dramáticos y compañera sentimental de A. Boieldieu. En torno a ellas se agrupaban los demás actores de la compañía francesa, de mayor o menor talento. Según el relato del literato ruso M. Pilaev⁴⁰, fue una de las pocas actrices que consiguió hacer sombra a la gran diva rusa de este período (y alumna de Martín y Soler en la Escuela Teatral), Elisabetha Sandunova.

- Mr. St. Léon: actor de la compañía francesa, cuyas fechas de estancia en Rusia y otros datos no han sido recuperados.

En *Le Troubadour du Nord* el nuevo dúo de *Ambroise* aparece señalado a lápiz con el número 11, cifra referente al fascículo en el que figuraba el fragmento.

El texto es nuevo en relación al libreto original francés y a la ópera de Dalayrac. Parece tratarse de un dúo de amor entre Ambroise y Suzanne, aunque en la partitura no aparecen los nombres de los personajes. Ambas voces están escritas en clave de Sol, aunque por el movimiento melódico se deduce que pertenecen a una soprano y un tenor, acompañados de piano (figura con la indicación *Forte Piano*).

Musicalmente consta de dos partes:

³⁹ Datos señalados por MOOSER, R. A.: *Annales de la musique et des musiciens en Russie...*, T. III, pp. 743-144.

⁴⁰ PILAEV, M.: *Замечательные чудачки и оригиналы [Zamechatelnie chudaki I originali, Famosos excéntricos y originales]*. Moscú, Ed. Tri Veka Istorii, 2001.

- La primera es un *Andantino Sostenuto*, en 6/8 y Sol M. Consiste en un diálogo a ritmo de *pastorella*, hasta la última modulación a Re, momento en el que cantan juntos un texto casi idéntico.

Consta de 47 compases y su evolución tonal es: Sol M (11c.) – Re (6c.) – Sol (3c.) – Re (6c.) – Sol (5c.) – La (3c.) – Re (13c.)

Forma: A (a [Sol-Re] ://– pequeño puente – b [Sol-La] – c [Re])

Andantino sostenuto

Soprano

Tenor

Piano

f

Sop. ⁵ *p* je t'ai - me toi de mê - me,

Tn. *p* je t'ai - me, moi de

Pno. *dolce* *pp* *pp*

Sop. ¹² et pour tou - jours mê-mes a - mours

Tn. mê - me, et pour tou - jours mê-mes a - mours.

Pno. *pp*

- La segunda es un *Allegretto Vivace*, en 2/4. Su tonalidad principal es Sol M.

Consta de 51 compases, con la siguiente evolución tonal: Sol M (11c.) – Re (12c.) – Sol (4c.) – Mi (3 1/2c.) – Si (4 1/2c.) – Sol (16 cc.)

Forma: B (a [Sol-Re] – b [Sol-Mi-Si] – a [Sol] – *coda*)

Esta segunda parte se distingue por una primacía del canto conjunto de ambas voces, a excepción de 10 compases dialogados insertados a mitad del fragmento que reproducen el esquema de la primera parte (cc. 70-79).

Allegro vivace

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano and Tenor parts starting with a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment begins with a rhythmic pattern of eighth notes, alternating between piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The second system continues the duet, with both voices singing the same line: "ran - ce d'un a - ve - nir plus doux l'a". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system shows the continuation of the duet and piano accompaniment.

Curiosamente, la primera parte del dúo (A) es la que concentra una mayor cantidad

y diversidad de texto y de material musical (a-b-c), limitándose la segunda (B) a un estribillo cantado conjuntamente por ambas voces a una distancia de tercera (a), una recapitulación del material dialogado inicial (b) y la vuelta al estribillo (a).

Material musical	Texto soprano	Texto tenor
A a <i>(Andantino sostenuto)</i>	Je t'aime, Toi de meme; Et pour toujours Memes amours.	Je t'aime, Moi de meme, Et pour toujours Memes amours.
	Toujours, toujours, Memes amours.	Toujours, toujours, Memes amours.
Puente	D'amour tu connais la langage?	Pour en dire davantage J'ai plus de Coeur que d'esprit. Quand j'ai dit, J'aime, j'aime tout dit.
b	Quand le défaut d'eloquence D'amour annonce l'ardeur, On le dit tout par le silence, Et les yeux parlent pour le coeur. Et les yeux, Et les yeux Parlent pour le coeur.	Quand le défaut d'eloquence D'amour annonce l'ardeur, Je te dis tout par mon silence, Et mes yeux parlent pour mon coeur. Et mes yeux, Et mes yeux Parlent pour mon coeur.
	Vivons dans l'esperance D'un avenir plus doux L'amour et la constance M'assurent mon epoux.	Vivons dans l'esperance D'un avenir plus doux L'amour et la constance T'assurent ton epoux.
B a <i>(Allegro Vivace)</i>	Je t'aime, Toi de meme, Et pour toujours Memes amours. Toujours, toujours. Vivons dans l'esperance D'un avenir plus doux, L'amour et la constance M'assurent mon epoux, M'assurent, m'assurent,	Je t'aime, Moi de meme, Et pour toujours Memes amours. Toujours, toujours. Vivons dans l'esperance D'un avenir plus doux, L'amour et la constance T'assurent ton epoux, T'assurent, t'assurent,
b	Je t'aime, Toi de meme, Et pour toujours Memes amours. Toujours, toujours. Vivons dans l'esperance D'un avenir plus doux, L'amour et la constance M'assurent mon epoux, M'assurent, m'assurent,	Je t'aime, Moi de meme, Et pour toujours Memes amours. Toujours, toujours. Vivons dans l'esperance D'un avenir plus doux, L'amour et la constance T'assurent ton epoux, T'assurent, t'assurent,
a	Je t'aime, Toi de meme, Et pour toujours Memes amours. Toujours, toujours. Vivons dans l'esperance D'un avenir plus doux, L'amour et la constance M'assurent mon epoux, M'assurent, m'assurent,	Je t'aime, Moi de meme, Et pour toujours Memes amours. Toujours, toujours. Vivons dans l'esperance D'un avenir plus doux, L'amour et la constance T'assurent ton epoux, T'assurent, t'assurent,

Como vemos, es un dúo breve, de gran simplicidad melódica y armónica, sin innovaciones de ningún tipo, de acuerdo con el espíritu de la *opéra-comique* francesa. Incluso los diálogos entre las voces se limitan a recursos básicos, como los efectos de eco o el paso de la melodía de una voz a otra, mientras que las secciones conjuntas interpretan la misma melodía a un intervalo de 3ª, 5ª o 6ª. Las partes vocales y el acompañamiento son extremadamente sencillos y fáciles de interpretar, lo que probablemente iba encaminado hacia su ejecución en los salones nobiliarios rusos por parte de intérpretes aficionados. De ahí la introducción de este fragmento en la revista *Le Troubadour du Nord*, centrada principalmente en difundir arias y números operísticos adaptados y reducidos para voces y piano-forte que fueran a ser interpretadas en los salones de la nobleza y la burguesía. Así pues, las partes vocales de este dúo se caracterizan por su simplicidad melódica, la ausencia de complejidad rítmica, con valores en los que predominan las corcheas, la ausencia de pasajes que requieran una técnica vocal. Su sencillez permite que sea interpretado por cualquiera que tuviera unas nociones musicales mínimas, lo que era casi obligatorio en los salones sociales de esa época. A ese respecto también cabe destacar el carácter sentimental y pegadizo de este fragmento, probablemente encaminado a grabarse en la memoria de las jovencitas de alta sociedad, ya plenamente engullidas por la entrada de la literatura romántica.

En relación a la música interpretada en los salones de la aristocracia rusa, es interesante la vinculación de *Le Troubadour* con el género del *Romance*. No entraremos a comentar el tema de la música de salón del siglo XIX, de la que tanto se ha escrito, pero sí queremos señalar un dato relevante para nuestra investigación: el éxito del género del *romance* francés en Rusia está claramente ejemplificado en la publicación de los romances de varios franceses que residían en San Petersburgo. Así, Jean-Baptiste Cardon (1760-1803), desde 1797 publica un *Diario d'Ariettes italiennes et autres avec Acompañamiento de la Harpe*; Jean-Baptiste Hainglaise publica el famoso semanario *Journal d'transmire italiens, français, et avec russes accompagnement de Guitare par J.-B. Hainglaise*, también a finales de los años 1790; y finalmente, entroncando con nuestro tema, Honoré-Joseph Dalmas publica su revista musical semanal, *Le Troubadour du Nord, journal de canto avec*

accompagnement de piano, dédié à Sa Majesté Impériale Elisabeth Alexiewna, Impératrice de toutes les Russies, a partir de 1804. El hecho de que estas revistas fueron publicadas en San Petersburgo da fe de la importancia de la ciudad como centro de la cultura de salón. Así, los compositores rusos – profesionales y diletantes por igual, que estuvieron interesados en el *romance* francés por lo menos hasta la década de 1820– y los extranjeros contribuyeron a la música vocal predominante en los salones de Rusia durante la era de Alejandro I.

6.3. RUSIFICACIÓN DE *AMBROISE*: ДОБРЫЙ ЛУКА ИЛИ ВОТ МОЙ ДЕНЬ [EL BUEN LUCA O HE AQUÍ MI DÍA] DE MARTÍN Y SOLER

El éxito de la ópera con los recién incorporados números musicales originó que esta obra francesa soportara un paso más allá en cuanto a su transformación en Rusia: al igual que numerosas óperas cómicas importadas, se procedió a la “rusificación” de *Ambroise*. Esta práctica era muy corriente en San Petersburgo desde la década de 1780, momento en el que muchas óperas extranjeras traídas a la capital norteña por las compañías italiana y francesa pasaron a engrosar el repertorio de los artistas rusos que las interpretaban traducidas a su idioma en los escenarios de teatros públicos –el Kamenniy y el Derevanniy–, consiguiendo así que la ópera fuera accesible a capas más amplias de la población petersburguesa.

Ya hemos comentado la importante información que figura en el ejemplar del libreto de *El buen Luca* conservado en la Biblioteca Estatal de Moscú. Su tercera página incluye ya los personajes de la obra y los actores que representaron la obra, cuya acción tiene lugar en Moscú:

- SRA. DOBROSERDOVA, pobre viuda residente en casa del herrero: Por una repentina enfermedad de la Sra. Karatigina, este papel fue interpretado por la Sra. Petrova
- LUCA, antiguo sirviente de la Sra. Dobroserdova: Sr. Ponomarev
- DOCTOR: Sr. Samoylov
- PIOTR, el herrero: Sr. Gulaev
- ANIUTA: Sra. Samoylova

- DESCONOCIDO: Sr. Shennikov
- USURERO: Sr. Chudin
- Cuatro agentes de policía.

El actor en beneficio del que fue estrenada esta ópera cómica era Alexander Efimovich Ponomarev (1765 - 1831), reputado artista ruso que destacó en papeles cómicos. Llegado de provincias, trabajó en la compañía de Maddoks en Moscú y posteriormente fue invitado a la escena de los Teatros Imperiales de San Petersburgo en calidad de intérprete de personajes protagonistas. Pero su carrera en la capital imperial fue truncada por el ascenso de un joven competidor que lo reemplazó en este puesto, relegando a Ponomarev a papeles cómicos o caricaturescos –sirvientes, viejos, funcionarios, usureros, etc.–. Pasó a la historia del teatro ruso como uno de los mejores actores cómicos que permaneció en escena durante más de veinte años. Destacó en obras teatrales como *Modnaya lavka* [La tienda de modas] de I. Krilov, *Yabeda* [El chivato] de Kapnist, y asimismo en óperas como *Kniaz Nevidimka* [El conde invisible] con música de C. Cavos y *Dnepropetrovskaya rusalka* [La sirena de Dnepropetrovsk] de N. Krasnopol'sky con música de F. Kauer y S. Davidov⁴¹.

Otro de los intérpretes destacados de esta ópera es Vasiliy Mijaylovich Samoylov (1782—1839), que interpretó el papel del Doctor en *Luca*. Fue un destacado tenor lírico-dramático, iniciador de dinastía de conocidos actores teatrales. Su esposa, la actriz lírica (soprano) Sofía Samoylova (1786/7-1854) interpretó el papel de Aniuta en el estreno de *El Buen Luca*⁴².

⁴¹ Fuente consultada: http://china2rf.ru/zoe-kaivlevde-klafoe/%D0%9F%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2,%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%95%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

(Página consultada por última vez el 19/03/2014)

⁴² http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2,%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0,%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%8C%D1%8F_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0

Por desgracia, carecemos de datos sobre el resto del elenco teatral que estrenó esta ópera, aunque sí podemos constatar que todos ellos eran actores rusos y miembros de la compañía rusa de San Petersburgo.

El contenido literario de la ópera lo componen 16 escenas, de las que la mayor parte son diálogos hablados. El argumento de la obra es el siguiente:

ESCENA 1: La Sra. Dobroserdova, Aniuta y Piotr están en el humilde habitáculo de éste. Trabajan y cantan, Piotr sobre su amor al trabajo del metal, Aniuta sobre sus ansias de amor y su temor a las malas gentes (*“Свою работу я люблю, хотя от ней и грубый звук...”*); la Sra. Dobroserdova, de su añoranza de los días pasados. Piotr trata de consolarla, proponiéndole hacer lo que él hace: pensar siempre que el mañana será mejor. Dobroserdova le pregunta por Luca, Piotr le explica que le envió a entregar un encargo y se queja de su esposa por no ocuparse de la casa y centrarse sólo en jugar con su hijo y visitar a los vecinos. Le pide a Aniuta que cuando vuelva Luca le avise de su regreso para ir juntos a tomar unas copas de vino, si es que consigue que le devuelvan un dinero prestado. Aniuta le ayuda a ponerse el abrigo, y él alaba sus bellos ojos, que suplen la ausencia en casa de un espejo.

ESCENA 2: La Sra. Dobroserdova y Aniuta hablan entre ellas sobre la jovialidad de Piotr y la congoja de Luca, que la dama atribuye a su preocupación por ella. Aniuta, por su parte, cree que su carácter huraño es de nacimiento, pero lo suple con creces su corazón de oro, que es el motivo de que ella lo ame. La Sra. Dobroserdova recuerda que cuando murió su esposo a ella le quitaron la pensión y todos la abandonaron, salvo Luca, que por el contrario se ocupó de ella, le dio dinero para subsistir, haciéndolo de todo corazón y con alegría. Ambas mujeres están de acuerdo en que es un tesoro de hombre, a pesar de ser un gruñón. La joven confiesa que le encantaría que le pidiera el matrimonio y expresa su preocupación por la salud de Luca, que recientemente estuvo enfermo. Canta un aria sobre su amor mutuo (*“Не быв красавицей прельщать, иметь какойто вид приятный...”*)

ESCENA 3: Llega Luca, que aún no está del todo repuesto de su convalecencia. La Sra. Dobroserdova se preocupa por devolverle el dinero prestado, pero él no lo acepta y refunfuña, ante lo que Aniuta bromea diciendo que es muy jovial. Luca les relata su encuentro con el usurero que quiere cobrar la deuda de la viuda y amenaza con llevarla a la cárcel en caso contrario, pero Luca promete protegerla y muy enfadado decide ir a trabajar sin desayunar, por lo que ambas mujeres vuelven a preocuparse por su salud.

ESCENA 4: Luca y Aniuta se quedan solos. Él le cuenta que compró unos cubiertos de plata para darle una alegría a la viuda. Ambos coquetean y la joven canta una romanza acerca de la verdadera riqueza, que es el amor de su enamorado, junto con el que incluso una chabola le parece un palacio (*“Анютой я лишь называюсь, простою, бедною крестьянкой...”*). Ambos

(Consultado por última vez el 19/03/2014)

cantan un dúo de amor, hablan de casarse, aunque Luca aun no puede hacerle una proposición formal por carecer de dinero para mantener a su familia y ocuparse de la viuda simultáneamente, por lo que deciden posponer la boda.

ESCENA 5: Llegan el Doctor y el Desconocido que preguntan por la viuda. Aniuta se fija en el parecido entre este último y la viuda. El Desconocido relata al Doctor ser un pariente de la Sra. Dobroserdova, y su miedo a confesarlo por temor al odio de ésta, por lo que el Doctor le responde que un hijo no es culpable de las acciones de su padre.

ESCENA 6: Aniuta se va. El Doctor presenta al Desconocido a Luca como un amigo y hablan sobre la viuda. El Desconocido pregunta por la familia de la buena mujer y Luca recuerda que tuvo un hermano rico, ya fallecido, que le dio la espalda. El Doctor cree que la actitud de Luca para con la viuda es encomiable. El Desconocido se marcha para preparar documentos, pidiendo antes a Luca su amistad.

ESCENA 7: Llega la viuda, que pregunta al Doctor por la salud de Luca y habla maravillas de él, pero Luca, turbado, la interrumpe.

ESCENA 8: Llega Piotr sonriente, aunque quejándose de la salud. Relata sus sueños de hacerse rico, su gusto por la comida y la bebida, el buen dormir y su gusto por el canto. Así describe al Doctor su “enfermedad” para la que la medicina no tiene remedio. Dice que seguirá igual de “enfermo” mientras no acabe en las manos de un médico. El Doctor habla con la viuda, comunicándole su apoyo y su fe en que todo se va a arreglar.

ESCENA 9: El médico se marcha y Piotr presiona a Luca para que le pida dinero a la viuda para ir juntos a tomar vino, pero ella no tiene nada para darle por lo que llora, pero dice a Luca que vaya con Piotr y ella le enviará dinero con Aniuta. Luca se marcha con un mal presentimiento, y enseguida vuelve a escondidas a la tienda.

ESCENA 10: La Sra. Dobroserdova se queda con Aniuta, mientras Luca las escucha a escondidas. La viuda se lamenta de no tener nada de dinero para darle a Luca para su fortalecimiento físico. Entrega sus pendientes a la joven para que ésta vaya a venderlos y entregue el dinero a Luca. Se lamenta de ser una carga para su joven protector.

ESCENA 11: La viuda se retira a su habitación y Luca sale de su escondite, asustando a Aniuta. Se opone a la venta de los pendientes de la buena señora y se enfada con Aniuta por haberle dicho que podría vivir sin problemas si no tuviera que mantenerla. Cantan un dúo en el que él le niega su amor y dice que le deje, mientras ella se defiende, reconoce su error y le pide perdón (“*Нет, нет, я не люблю тебя...*”). Pero él se niega a seguir el noviazgo y le dice que ya no la ama.

ESCENA 12: La viuda sale de su habitación y Aniuta se arroja a sus pies pidiéndole perdón y relatándole la riña. La viuda la consuela, Luca la perdona y hacen las paces.

ESCENA 13: Llega el usurero para cobrar el dinero que se le debe, alegando que es dinero de los pobres. Como la viuda no tiene con qué pagar, llama a la policía.

ESCENA 14: *FINALE*. El usurero dice que se lleven a la buena señora, Luca y Aniuta la protegen, la viuda pide clemencia.

ESCENA 15: Llega Piotr, que amenaza con echar a los policías a la fuerza, estos se acobardan por las dimensiones del herrero y su falsa amenaza de llamar como refuerzo a sus inexistentes criados, y se marchan. Piotr propone llevar a la viuda a casa de unos parientes que viven a cierta distancia.

ESCENA 16: Llegan el Doctor y el Desconocido, que confiesa ser hijo del difunto hermano de la Sra. Dobroserdova y promete compensarle los sufrimientos pasados compartiendo con ella su herencia. Suplica que no rechace su ofrecimiento, por tener tanto derecho sobre ese dinero como él mismo. La viuda acepta y anuncia que su verdadero benefactor es Luca, que trata de esconderse, cosa que le impide Aniuta. El Desconocido le dice que el que hace el bien debe saber aceptar el agradecimiento. La viuda expresa su deseo de estar siempre con Luca, y éste le pide el matrimonio a Aniuta. La escena concluye con un coro.

De las 16 escenas de la ópera, la mayor parte del texto consiste en diálogos hablados, entre los que hay 8 números cantados:

- La introducción de la escena 1, con la que se inicia la ópera, en la que Piotr canta sobre el amor que siente por su trabajo de herrero y Aniuta sobre sus ansias de amor.
- El aria de Aniuta del final de la escena 2, sobre el amor que siente por Luca y su certeza de que su amado le corresponde.
- La romanza de Aniuta de la escena 4, en la que no lamenta su origen humilde y dice sentirse rica tan solo con una palabra de amor de Luca, con el que viviría en una chabola como si fuera un palacio.
- El primer dúo entre Aniuta y Luca, insertado en la escena 4, cuya temática es amorosa. Ambos cantan a la vez, declarándose mutuamente sus sentimientos.
- El aria de Piotr, de la escena 8, en la que se “queja” de su salud.

- El segundo dúo entre Aniuta y Luca, de la escena 11, en el que de forma dialogada Luca, enfadado, le niega su amor, mientras que ella le pide perdón.

- El inicio del *Finale*, que abarca dos escenas: en la 14 participan el Usurero, la Sra. Dobroserdova, Luca, Aniuta y los cuatro policías; y en la 15 se les suma Piotr.

- El coro conclusivo, que culmina la escena 16 y la ópera, con una moraleja: tras las tristezas llegan las alegrías, y los tiempos felices se deben disfrutar.

El texto del libreto original francés, escrito por Jacques-Marie Boutet de Monvel y editado en 180⁴ –fuente que hemos empleado al comentar la obra original– es muy similar a su adaptación rusa, a pesar de que ésta especifique que se trata de una “traducción libre”. Kobiakov sí introduce algunos cambios, aunque son escasos: los personajes son los mismos que aparecen en la obra francesa, ahora con nombres rusos; el calderero pasa a convertirse en herrero, y el usurero pierde su nombre, para convertirse en un mero estereotipo de usurero teatral. Se produce también una nueva ubicación espacial de la acción dramática, desde el pueblecito francés de Saint Germain en Laye del original a Moscú en la rusificación. Pero el argumento se mantiene sin cambios. Al igual que sucede en el caso francés original, el nombre del bondadoso personaje del siervo que por fidelidad permanece al servicio de la viuda arruinada, da nombre a la ópera –Ambroise o El buen Luca–.

AMBROISE		EL BUEN LUCA	
LOCALIZACIÓN	PERSONAJES	LOCALIZACIÓN	PERSONAJES
Saint Germain en Laye	Mme. de Varonne, viuda irlandesa, residente en casa del calderero	Moscú	Sra. Dobroserdova, pobre viuda residente en casa del herrero
	Ambroise, su sirviente		Luca, su sirviente
	Suzanne, sirvienta de la primera		Aniuta, sirvienta de la primera

	François, calderero		Piotr, el herrero
	Médico		Médico
	Desconocido		Desconocido
	Monsieur Simón, usurero		Usurero
	4 Policías, sirvientes		4 policías

Un elemento que permanece inalterado en la rusificación de Kobiakov es la carencia de indicación sobre la época de desarrollo de la acción de la ópera, de igual forma que en el original francés.

El texto de los números cantados también trata de mantenerse fiel al original de Monvel, hecho que queda ejemplificado en la intervención de Piotr en el primer número musical, donde canta sobre el amor que siente por su trabajo, terminando cada estrofa con una serie de onomatopeyas, de forma análoga a la intervención de François en el inicio de la primera escena de *Ambroise*. Pero a pesar de mantenerse fiel a este elemento, Kobiakov convierte la onomatopeya que se refiere al sonido del golpeo de las calderas “pam, pam, pam”, en su análogo rusificado, “stuk, stuk, stuk”.

Pero a pesar de mantener el argumento del libreto de Monvel, Kobiakov realiza ciertas modificaciones. Manteniendo la estructura de la obra en 1 acto, añade dos escenas alterando la distribución original y creando un nuevo número musical. De esta forma, la ópera rusificada es constituida por una obertura y 16 escenas, dentro de las que aparecen 8 números cantados, uno más que en el original francés de Monvel/Dalayrac.

Junto a esto, el estudio de ambos libretos nos permite ver otras desviaciones del original. Nos referimos al terceto inicial de la primera escena de la obra, que en *El buen Luca* es un dúo en el que cantan el herrero Piotr y Aniuta, omitiendo los versos de la viuda Sra. Dobroserdova, que permanece en escena pero no participa en el número cantado.

Pero el cambio de mayor trascendencia lo representa el nuevo número musical encuadrado en la escena 4. La temática amorosa –Aniuta y Luca cantan un dúo en el que se declaran su amor– y la estructura de los versos nos permiten establecer una estrecha relación entre éste y el fragmento añadido de *Ambroise* hallado en *Le*

Troubadour du Nord. En el siguiente cuadro puede observarse el contenido de los versos de ambos personajes y la estructura de este número, que resultan casi idénticos al fragmento creado por Martín y Soler para la ópera francesa de Dalayrac. Es más, tanto la primera parte del dúo, como el estribillo de la segunda parte presentan coincidencias estructurales constantes, tan solo con la variación del número de versos debido a las peculiaridades sintácticas de ambos idiomas. De hecho, ambos textos podrían ser cantados con la misma música con cambios mínimos. Todo esto permite ratificar la autoría del fragmento publicado en *Le Troubadour* de Martín y Soler, y asimismo vincular al valenciano con ambas óperas, el *vaudeville* original francés y la adaptación libre –o rusificación– al ruso. Dada la cronología del fragmento de nueva creación editado por Dalmas, 1804, queda clara la sucesión de hechos que llevó al compositor español a ser elegido como autor de la música de *El buen Luca*: su añadido a la ópera original de Dalayrac tuvo éxito –lo que demuestra su publicación en *Le Troubadour*– y fue la causa de que Kobiakov se dirigiera al valenciano para la creación de la música nueva de su adaptación de *Ambroise* al ruso, buscando con ello asegurarse el éxito de su obra.

ANIUTA		LUCA	
Люблю тебя, И также ты; И навсегда Ты будешь мой, Всегда, всегда.	Te amo, Y tú a mí; Y para siempre Serás mío, Siempre, siempre.	Люблю тебя, И также я; И навсегда А ты моя, Всегда, всегда.	Te amo, Y yo también; Y para siempre Serás mía, Siempre, siempre.
Луку я обожаю.	Adoro a Luca.	Анюту я люблю, Милей её не знаю И этим словом все сказал.	Amo a Aniuta, No sé de otra más linda Y esa palabra lo dice todo.
Ты будешь ли страстно любить И верным всегда ко мне быть? Взор мне твой только твердит, Но сердце все также молчит. Все также, Все также, Все также молчит.	Amarás apasionadamente Y me serás siempre fiel? Tu mirada solo me habla, Pero el corazón calla. Igualmente, Igualmente, Igualmente calla.	Я страстно клянуся любить И другом, любовником быть Взор не один говорит, И сердце все тоже твердит, Все тоже, Все тоже, Все тоже твердит.	Juro amar con pasión Y ser amigo, amante, No solo la mirada habla, El corazón dice lo mismo Lo mismo, Lo mismo, Dice lo mismo.
LOS DOS			
Чтобы ближе быть к покою, На промысл не роптать, С надеждою одною Дни мирно провожать.	Para estar más cerca de la calma, Y no lamentar el destino, Tan solo con la esperanza Pasar los días en paz.		

6.4. ДОБРЫЙ ЛУКА ИЛИ ВОТ МОЙ ДЕНЬ [EL BUEN LUCCA O HE AQUÍ MI DÍA] EN REPERTORIO DE LA COMPAÑÍA RUSA

Por desgracia, a día de hoy carecemos de una base de datos completa sobre el repertorio de las compañías imperiales de ópera del período que nos ocupa, al igual que del repertorio de los teatros de la ciudad, lo que hace muy difícil hacernos una idea de la vida escénica de la ópera que estudiamos y de otras muchas, tanto rusas como francesas, italianas o alemanas. En los listados de obras que formaban parte del repertorio de las compañías conservados en los Archivos de la Dirección de los Teatros Imperiales no hemos hallado datos sobre la interpretación de esta ópera, aunque gracias al libreto editado sabemos que su estreno tuvo lugar en el Teatro Bolshoy de San Petersburgo en diciembre de 1809. Tampoco hemos encontrado referencias a esta ópera en los artículos de prensa consultados hasta la fecha. Pero en nuestra investigación sí han aparecido algunos datos sobre la interpretación de *El buen Luca* de Martín y Soler, que vinculan esta ópera con uno de los teatros menores de la ciudad y con una compañía teatral especial.

En el San Petersburgo de inicios del siglo XIX había una vida teatral rica y variada, que permitía la coexistencia en los repertorios de las distintas compañías de numerosas obras nacionales y extranjeras, tanto en sus idiomas originales como en sus versiones rusificadas. Además de los teatros públicos principales de la ciudad, en los que actuaban las compañías teatrales dependientes de la Dirección Teatral, había otros, de tamaño más reducido y vinculados en sus orígenes a iniciativas privadas, que permitían la actuación de compañías extranjeras menores o de compañías de jóvenes artistas rusos que aún no formaban parte oficialmente de la compañía rusa, que buscaban aumentar su experiencia interpretativa en los escenarios. Entre estos teatros nos interesa mencionar concretamente uno, el llamado Teatro Alemán, relacionado originariamente con una sociedad de jóvenes comerciantes alemanes amantes del teatro. Este teatro fue regentado desde febrero de 1799 por la compañía alemana de I. Mire, integrada dentro de los efectivos de la Dirección Teatral desde septiembre de 1800 con A. Kotzebue⁴³ a la cabeza. Pero es sabido que entre 1811 y 1818, a causa del incendio del Teatro Bolshoy de la ciudad, el Teatro Alemán fue utilizado también por la compañía rusa, destacando los espectáculos de la Joven Compañía dirigida por A. Shajovskoy⁴⁴, compuesta de alumnos de la Escuela Teatral que aun no habían sido admitidos oficialmente en la compañía imperial rusa, alumnos del propio Shajovskoy que no habían debutado hasta el momento en la gran escena, y algunos artistas jóvenes que ya gozaban de popularidad. Esta Joven Compañía llevaba a escena principalmente comedias y óperas cómicas, géneros más sencillos de interpretar para los artistas noveles y más asequibles para el público asistente a este teatro, compuesto por estratos más democráticos de la población de la capital, y por tanto menos exigente, a los que les interesaba presenciar espectáculos sencillos, entretenidos y de un precio asequible para sus bolsillos. Y es en el repertorio de esta compañía novel donde hallamos referencias a la ópera de Martín Soler que nos ocupa, *El Buen Luca*, que al menos durante el período comprendido entre 1811 y 1818 ocupó un lugar destacado entre su repertorio junto con otras óperas cómicas del propio Shajovskoy, como *Lubovnaya Pochta*⁴⁵ [El correo amoroso] y *Rusalka*⁴⁶ [La sirena]. Es interesante

⁴³ Nos referimos a August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761-1819), dramaturgo y escritor alemán que trabajó como cónsul en Rusia y Alemania.

⁴⁴ Alexander Shajovskoy (1777-1846), dramaturgo ruso que dirigió los teatros de San Petersburgo durante un cuarto de siglo.

⁴⁵ *Vaudeville* con libreto de Shajovskoy y música de C. Cavos, estrenado en 1806.

que en un repertorio elaborado principalmente con obras del director de la Joven Compañía, Shajovskoy, se incluyera una ópera rusificada de Martín y Soler. Es probable que la causa de esta inclusión se debiera a que la ópera francesa de Dalayrac *Ambroise* tuviera un notable éxito entre el público peterburgués al igual que casi todas las óperas de este compositor puestas en escena en Rusia, por lo que el dramaturgo ruso se decidiera a incluir su versión rusificada para satisfacer los gustos del público.

Por otra parte, también cabe la posibilidad de que esta ópera tuviera mayor fortuna escénica en Moscú, donde desde mediados de la década de 1780 la compañía rusa dominaba la escena teatral de la ciudad, incluyendo dentro de su repertorio numerosas rusificaciones de óperas francesas. Como señala E. Bronfin⁴⁷, el número estrenos de óperas traducidas del francés crecía incesantemente en el Teatro Petrovskiy y la Voksale⁴⁸ durante la primera década del siglo XIX. El literato y publicista S. N. Glinka da fe de ello en sus notas:

Con el director Maddox –relata– yo, hablando el francés me encontraba *en possession de scene*. [...] Ni recuerdo cuántas óperas traduje, [...] pero en la vida oficial, me sustentaban satisfactoriamente. Cantaban en los teatros mis óperas, y yo vivía holgadamente gracias a ellas. Una vez, en semana y media traduje del francés y con música francesa cinco óperas⁴⁹.

En verdad, el Teatro Petrovskiy de Moscú fue el más activo popularizador de la música de ópera francesa en Rusia gracias al amplio repertorio francés de su compañía rusa –que no dejaba que desear cuantitativamente en relación a la compañía francesa de San Petersburgo– y al carácter abierto, urbano y regular de este teatro, en

⁴⁶ Ópera con libreto de Shajovskoy y música de C. Cavos, adaptación de la ópera de Kauer, estrenada en San Petersburgo en 1806. Referencias en la obra: PETROVSKAYA I. F. y Somina V. V.: *Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель* [*Teatralniy Peterburg: Nachalo XVIII veka- oktiabr 1917: Obozrenie-putevoditel*, Petersburgo Teatral: inicios del siglo XVIII- octubre de 1917: Reseña-Guía]. San Petersburgo, 1994, p. 122.

⁴⁷ BRONFIN, E.: *Французская опера в России...* [*Frantsuzskaya opera v Rossii*, La ópera francesa en Rusia]..., pp. 32-33.

⁴⁸ Filial de verano del Teatro Petrovskiy, que tuvo su origen como iniciativa privada del empresario Maddoks.

⁴⁹ GLINKA, S. N.: *Записки* [*Zapiski*, Anotaciones]. San Petersburgo, Tipográfica de la Academia Rusa, 1895, p. 178.

el que todas las óperas francesas se representaban en idioma ruso, favoreciendo enormemente su difusión.

En el repertorio de los artistas moscovitas entraban obras nuevas, óperas interpretadas por la compañía francesa y rusa de San Petersburgo y otras llevadas a escena por la compañía teatral servil del Teatro de Sheremetiev. Es revelador que en todas ellas las obras de Dalayrac constaban como algunas de las más interpretadas, lo que nos da pie a suponer que *El buen Luca* de Martín y Soler como rusificación de una ópera de Dalayrac tuviera un lugar en el repertorio de los artistas de Moscú. Por desgracia no disponemos de los listados de repertorio de esta compañía relativos a este período, siendo ésta una fuente primordial para confirmar nuestra teoría.

6.5. DOS FRAGMENTOS NUEVOS DE MARTÍN Y SOLER EN LA REVISTA MUSICAL *LE TROUBADOUR DU NORD*

Junto al nuevo número creado por Martín y Soler para la ópera *Ambroise ou voilà ma journée*, publicado por Dalmas en la revista *Le Troubadour du Nord*, entre 1804 y 1805 fueron editadas en la misma publicación otros dos fragmentos compuestos por el valenciano, igualmente para dos óperas francesas preexistentes. Se trata de un *rondeau* para la *opéra vaudeville* *Le vieux chasseur* y de un romance para la ópera *Leonore de Grailli*. En ambos casos el autor de la música aparece claramente indicado como el “Sr. V. Martini”, lo que descarta cualquier duda respecto a su autoría, puesto que ninguno de los *Martinis* que componía música durante este período –el padre Giovanni Battista Martini y Jean Paul Égide Martini “Il Tedesco”– coincidía en iniciales con Vicente Martín y Soler. Son, por tanto, dos fragmentos nuevos, de carácter similar al dúo vinculado a la ópera de Dalayrac analizado en el epígrafe precedente. Por desgracia, ninguna de las dos se corresponden a obras que hayan tenido pervivencia en los escenarios, siendo relegadas al olvido de las prolíficas obras líricas teatrales de este período, del cual se ha retenido en repertorio una selecta minoría. De ahí que los pormenores descubiertos sobre ellas sean escasos o casi inexistentes, a lo que cabe añadir un carácter dudoso y fragmentario, pero nunca menos apasionante ni carente de interés, que nos traslada de la Rusia de Alejandro I a

las sociedades literarias-musicales parisinas de finales del siglo XVIII o a la novela histórica suiza del mismo período.

El carácter innovador de ambos fragmentos es indudable, pues hasta la fecha no habían sido localizados ni estudiados a través de fuente de referencia alguna, caso de dos de las obras de referencia para la producción escénica musical como las de Felix Clément y Pierre Larousse⁵⁰, Carlo Dassori⁵¹, Alberto Basso⁵² o Stanley Sadie y Christina Bashford⁵³. La única mención a estas *opéras-comique* que figura en la bibliografía se encuentra en los *Annales de la musique* de R.-A. Mooser⁵⁴, que los cita entre las piezas de carácter menor compuestas por Martín y Soler durante su estancia en San Petersburgo, aunque sin aportar ningún dato sobre ellas⁵⁵. De acuerdo con esta indicación, también son nombrados entre los números de óperas sueltas compuestas por el valenciano en el *Diccionario de la Música Valenciana*⁵⁶, sin más indicaciones que su publicación en la revista *Le Troubadour du Nord*.

6.5.1. LE VIEUX CHASSEUR

El *rondeau* de la ópera *Le vieux chasseur* “Ainsi qu’un songe trompeur”, compuesto por Martín y Soler en San Petersburgo, aparece en el mismo volumen de *Le Troubadour du Nord* que el fragmento anteriormente detallado de *Ambroise ou Voila ma journée*, editado por esta revista musical en 1804. Figura con el número 24 dentro de la publicación, y el encabezado refleja tanto el título del fragmento como su autoría:

RONDEAU DU VIEUX CHASSEUR. MUSIQUE DE MR. V. MARTINI.

⁵⁰ CLÉMENT, F., LAROUSSE, P.: *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Operas*, Paris, Administration du Gran Dictionnaire Universel, sin fecha.

⁵¹ DASSORI, C.: *Opere e Operisti (Dizionario Lirico 1541-1902)*. Génova, Ed. R. Istituto Sordomuti, 1903.

⁵² BASSO, ALBERTO (dir.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1985.

⁵³ BASHFORD, C., SADIE, S. (dir.): *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Mac Millan, 1992.

⁵⁴ MOOSER, R.A.: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle*, Ginebra, Mont-Blanc, 1948-51. Vol. II, p. 460.

⁵⁵ MOOSER: *Annales...* Vol. II, p. 460.

⁵⁶ CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Valenciana*, Iberautor Promociones Culturales, Madrid, 2006, Vol. 1, p. 74.

Se compone de seis páginas de material musical que sigue a una portada idéntica a la que antecede al fragmento nuevo de *Ambroise*, que refleja el título de la revista, la dedicatoria a “Su Majestad Imperial Elisabeth Alexiewna Emperatriz de las Rusias”, el editor y el lugar en el que se encuentra su editorial⁵⁷.

6.5.1.1. EN BUSCA DE LA OBRA FRANCESA ORIGINAL

Al buscar la obra francesa original a la que fue añadido este nuevo número, descubrimos que durante los primeros años del siglo XIX en distintos países europeos fueron estrenadas dos operas con este título:

- *Le Vieux Chasseur, Coimédie en trois actes, Mêlée de vaudevilles*, creada por MM. Francis, Tournay y Désaugiers y editada en París por Barba en 1806.
- *Le Vieux Chasseur*, ópera alemana con música de Stefani, representada en Varsovia en 1808.

Desconocemos si en ambos casos se trata de la misma obra, ya que la primera fuente es de carácter literario, y sin alusiones al nombre del autor de su música, en el que se indica tan solo la fecha de la edición del libreto en 1806; entre tanto, la segunda hace referencia únicamente al compositor y a la puesta en escena de la ópera –en Varsovia, 1808–. Dada la cercanía de fechas, podría tratarse de la misma ópera, aunque carecemos de datos suficientes para asegurarlo. Sea como fuere, consideramos de interés añadir algunos datos sobre los autores de ambas fuentes.

El libreto francés de *Le vieux chasseur, comédie en trois actes, mêlée de vaudevilles*, fue escrito por MM. Francis⁵⁸, Tournay⁵⁹ y Marc-Antoine Désaugiers⁶⁰.

⁵⁷ “A St. Petersbourg, chez Dalmas, acteur francais de Sa Maj. Imp. Maison Schkourin, n° 10, Sur le Canal de la Moika”.

⁵⁸ Marie-François-Denis-Thérésa Le Roi Allarde (baron d') (1778-1840?), conocido bajo los pseudónimos Francis, Francis Le Roi entre otros. Fue un dramaturgo, autor de *vaudevilles* y cantante francés.

⁵⁹ Mathieu Jean Baptiste Nioche de Tournay (1767-1844), destacado autor dramático, vaudevillista y libretista, empleado de la Banque de France.

⁶⁰ Marc-Antoine Madeleine Désaugiers (1772-1827) fue actor, compositor de óperas y libretista.

La edición del libreto examinada⁶¹ data de 1806, aunque creemos que el momento del estreno fue anterior a esta edición. Desafortunadamente, por el momento carecemos de otras fuentes que permitan datar el estreno de esta obra, por lo que tan solo podemos establecer una fecha aproximada entre los últimos años del siglo XVIII y 1804, año de la publicación del fragmento de *Le Troubadour du Nord*.

Al adentrarnos en el estudio de esta fuente, encontramos datos de un profundo interés, que vincula a los autores de este libreto con la Société du Caveau, sociedad literario-musical francesa también denominada *goguette* [juerga], que se reunía en los cafés de París en los siglos XVIII y XIX⁶². Esta sociedad debe su nombre a la sala subterránea del cabaret parisino “Caveau”, lugar de reunión de la primera *goguette* promovida por Pierre Gallet en 1729, aunque a lo largo de su existencia recibió otras denominaciones como Les dîners du Vaudeville [Las cenas Vaudeville], la Societe Epicurienne, Le Caveau Moderne, Les Soirées de Momus, entre otras. La historia de esta agrupación fue de carácter intermitente a lo largo de los siglos XVIII y XIX, apareciendo nuevas sociedades entre 1737 y 1834. Entre sus miembros figuraban algunos de los escritores y músicos más notables de esta centuria, como el dramaturgo Jean-Charles Collé (1709-1783), Jean Philippe Rameau (1683-1764), Jean-François Marmontel (1723-1799)⁶³, Philippe de Ségur (1724-1801)⁶⁴ junto con dos de sus hijos, el poeta Charles Millevoye (1782-1816), el poeta y autor de *vaudevilles* Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers (1772-1827), y el poeta satírico Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), entre otros. Los *goguetistas* [juerguistas] se reunían para cenar, beber y divertirse, aprovechando estas reuniones para compartir sus obras

⁶¹ Consultado en :

http://books.google.es/books?id=oyJaAAAaAAJ&pg=PA72&lpg=PA72&dq=%22vieux+chasseur%22+opera+vaudeville&source=bl&ots=cGEmKfJmxX&sig=rDQthBc7-mhHvcAEdIkI7G1FtU&hl=es&sa=X&ei=-jQ5U_bVKeOO0AW14oHIBQ&ved=0CDUQ6AEwAQ#v=onepage&q=%22vieux%20chasseur%22%20opera%20vaudeville&f=false

⁶² BROKHAUS, F., EFRON, I. (Ed.): *Энциклопедический словарь* [*Entsiklopedicheskiy slovar*, Diccionario enciclopédico], San Petersburgo, 1890-1907; Véase también la voz de la Wikipedia francesa dedicada a esta sociedad. http://fr.wikipedia.org/wiki/Société_du_Caveau (Última consulta el 1/07/2014).

⁶³ Marmontel fue un destacado enciclopedista, historiador, poeta, dramaturgo y filósofo francés.

⁶⁴ Philippe Henri, marqués de Ségur (1724-1801), era miembro de la nobleza francesa, secretario de Estado de Luis XVI y mariscal de Francia en 1783.

literarias y pictóricas, crear canciones así como promover su posterior publicación⁶⁵ y puesta en escena. A juzgar por los datos recopilados, los autores de *Le vieux chasseur* eran miembros de las Cenas Vaudeville celebradas entre 1796 y 1801, vinculadas estrechamente con el Teatro Vaudeville de París inaugurado en 1792. Los miembros de estas cenas publicaron un libro al mes con las canciones hechas en estas reuniones, con un notable éxito; entre estas publicaciones recogidas por las bases de datos del RISM hemos encontrado una referencia al *Vaudeville Du vieux chasseur* ubicado dentro de la colección de *La Clé du Caveau*⁶⁶, datos de gran interés aun cuando no contenga una confirmación a nuestra incógnita de si es ésta la obra original francesa para la que Martín y Soler compuso el fragmento nuevo en San Petersburgo.

Junto al referido libreto, hemos encontrado otra fuente de interés, relacionada con los números musicales de *Le Vieux Chasseur*, titulada *Recueil d'ariettes, romances, rondeaux, chansons, vaudevilles... Tirés des opera les plus nouveaux et notamment*⁶⁷ editadas por J. A. Latour. Carecemos de datos que indiquen su año de edición. Contiene la letra de ocho *airs* de la opera estudiada, aunque ninguna corresponde al fragmento compuesto por Martín y Soler (situación análoga a la indicada para el caso del dúo de *Ambriose*). Es interesante mencionar que algunos de los números que aparecen en esta compilación se indican como “arias nuevas”, otras aparecen señaladas con un título distinto de su *incipit*, y una en concreto, la cuarta, aparece especificada como “Air nouveau d' Alexandre Piccinni”. De ello se puede concluir que la música de esta obra fue creada por diferentes compositores, además de la inclusión posterior de algunos números adicionales, fenómeno corriente para este tipo

⁶⁵ Entre sus publicaciones destacan canciones tanto en compilaciones como de forma separada, revistas como *Journal des gourmands et des belles ou l'Épicurien français, Rédigé par quelques Littérateurs Gourmands, de 1806*; y cancioneros, como *Le Caveau moderne, ou le Rocher de Cancale, 1807-27*, etc.

⁶⁶ A CLÉ DU CAVEAU, à l'usage de tous les Chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville & de tous les amis de la Chanson. PAR C***, du Caveau moderne. [...] De l'Imprimerie de Richomme. A Paris, chez CAPELLE et RENARD, Rue J. Jacques Rousseau no 6. 1811. (Consultado en: <http://www.rism.info/en/service/opac-search.html>)

⁶⁷ Consultada en:

<http://books.google.es/books?id=N1BUAAAACAAJ&pg=PA11&dq=%22vieux+chasseur%22+opera+vaudeville&hl=es&sa=X&ei=MUU5U8uRGYKv7Abl74DgBg&ved=0CDcQ6AEwAA#v=onepage&q=%22vieux%20chasseur%22%20opera%20vaudeville&f=false>

de obras, cuya acción se desarrollaba durante los diálogos hablados, siendo los números cantados meros “adornos” escénicos. En cuanto a la puesta en escena de esta ópera, hemos hallado referencias a su representación como parte del repertorio del Théâtre du Vaudeville de la rue Chartres de Paris, según *Le pariséum* de J.-F.-C. Blanvillain⁶⁸.

La segunda fuente a la que nos hemos referido para identificar la obra francesa para la que fue compuesto el romance publicado en *Le Troubadour du Nord* es la ópera alemana *Stary myśliwy* (Le Vieux Chasseur) con música de Stefani⁶⁹, cuyo estreno tuvo lugar en Varsovia el 31 de enero de 1808⁷⁰. A pesar de toparnos nuevamente con una discrepancia en las fechas, no podemos desechar la posibilidad de que esta ópera tuviera un estreno anterior en otros emplazamientos o incluso que fuera una adaptación polaca de la ópera francesa con una música nueva elaborada por este compositor. La falta de referencias y fuentes nos impide ratificar o desmentir esta hipótesis, así como fijar de forma precisa la ópera para la que Martín y Soler compuso el nuevo número.

6.5.1.2. ANÁLISIS MUSICAL-LITERARIO

Tal y como refleja el título del fragmento, la forma musical es un rondó: A-B-A-C-A-coda. La tonalidad principal oscila entre el La menor y su relativo mayor, Do, alternándose ambas tonalidades cada dos versos en A, correspondiendo a cada tonalidad un motivo musical determinado. Esta alternancia queda ya plasmada en la introducción instrumental, cuyos cuatro primeros compases aparecen en La menor, seguidos por ocho compases en Do Mayor que exponen el tema A y lo desarrollan, finalizando en una semicadencia en dominante. Le sigue la entrada de la voz con A,

⁶⁸ BLANVILLAIN, J.-F.-C.: *Le pariséum ou Tableau actuel de Paris*. A Paris, chez les frères Piranesi, Leblanc, 1807.

⁶⁹ Jan (o Jean) Stefani (1746-1829), violinista y compositor de origen checo que trabajó en calidad de maestro de capilla del Teatro Nacional de Varsovia. Parece que en sus composiciones ejercieron una fuerte influencia tanto Mozart como la *opéra-comique* francesa.

⁷⁰ Datos citados por CLEMENTE, F. y LAROUSSE, P.: *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Operas*. París, Administration du Gran Dictionnaire Universel, sin fecha, p. 699. Fecha exacta del estreno señalada en: <http://archive.today/1CwDr#selection-467.2-467.15>

compuesto de una sucesión de células *a* en Do M – *b* en La m, cada una de las cuales abarca cuatro compases, con un esquema a-b-a-b-a'-b'.

Andante con moto

Soprano

Piano

6

Sp.

Pno.

12

Sp.

Pno.

16

Sp.

Pno.

Ain - si qu'un son - ge trom - peur, je - vois fuir

le bon - heur, et dans ma tris - te - se, tout sem - ble re - pondre à ma dou - leur

El compositor enlaza esta sección con la siguiente, a través de un enlace instrumental en Do M de tres compases, que sirve de preparación para B, cuya área tonal oscila en torno a Do Mayor, con importancia de los grados II (Re) y V (Sol).

Ambos temas, A y B, presentan un a división similar de su estructura interna cada dos versos/ 4 compases musicales, exponiendo dos células y sus posteriores variaciones: a-b-a'-b', presentándose *a* siempre en la tonalidad principal del motivo (Do), mientras *b* se desplaza hacia las regiones tonales del II y V grado (Re y Sol, respectivamente).

Soprano

loin de l'ob - jèt de mes voeux peut il lui un jour heur - reux

Piano

p

El enlace que une B con el siguiente motivo A esta vez es vocal, de tres compases de duración, durante el que la soprano interpreta una serie de giros a modo de adorno y lucimiento. Le sigue A, aunque con una repetición menos que en su primera aparición (a-b-a'-b')

C presenta una estructura diferente, que adelanta el enlace instrumental que le precede: se produce un cambio en las alteraciones con la aparición de tres sostenidos, con una clara modulación a La Mayor.

Soprano

Tout sem - blait dans la na - tu - re souri - re à nos ten - dres feux _

Piano

p

El texto pasa a tener una subdivisión en grupos de 4 versos/ 8 compases, retornando a la tonalidad principal, La menor, en la tercera estrofa. Es interesante que esta subdivisión afecte también al enlace instrumental, de ocho compases, en contraste con los restantes enlaces del fragmento, que abarcan tan solo tres compases.

También varía la estructura interna de esta sección:

a (la M) - a (la M) - b (La m).

Tanto *b* como el enlace vocal que le sigue (análogo al que unía B y A) sirven de preparación para la última exposición de A, reducida a un simple recordatorio de la alternancia de células en Do M y La m (a-b), seguida de una *coda* en la tonalidad principal de La menor y rematada por cuatro compases instrumentales.

Resulta interesante atender a la alternancia de los enlaces que unen cada sección, sucediéndose los instrumentales y los cantados (instrumental-vocal-instrumental-vocal), todos ellos de estructura parecida salvo el tercero, vinculado a la sección C.

Junto a ello, llama la atención la simetría entre las distintas secciones del rondó y sus dimensiones, que parecen reproducir una estructura en espejo, circunstancia que recogemos en el siguiente cuadro junto con el planteamiento estructural y tonal del número analizado:

Sección	Estructura	Región tonal	Total compases
Introducción instrumental	Introducción (4 cc.) + A (8 c.)	La m / Do M	12
A	a-b-a-b-a'-b' (4 compases c/u)	Alternancia Do M/ La m	24
Enlace instrumental		Do M	3
B	a-b-a'-b' (4 compases c/u)	Do M (a) Re y Sol (b)	16
Enlace vocal			3
A	a-b-a'-b'	Alternancia Do M/ La m	16
Enlace instrumental		La M	8
C	a-a-b	La M (a) La m (b)	24
Enlace vocal			3
A	a-b	Do M/La m	7

Coda	Voz (9 cc.) + instrumental (4 cc.)	La m	13
------	---------------------------------------	------	----

La parte vocal, puesta en clave de Sol, parece escrita para ser interpretada por una voz femenina, soprano/mezzo, sin diferenciar como era habitual en la época, dada su tesitura. El carácter sencillo y reiterativo de la melodía es típico de las *opéras comique*, aunque en este caso sí aparecen ciertos adornos vocales de mayor complejidad, pensados para el lucimiento de su intérprete, principalmente en los enlaces vocales entre las distintas secciones, añadiendo un toque de brillantez al rondó.

FORMA MUSICAL	REGIÓN TONAL	TEXTO	
Introducción instrumental	La m Do M (A)		
A	a	Do M	Ainsi qu'un songe trompeur, Je vois fuir le bonheur;
	b	La m	Et dans ma tristesse Tout semble réponde à ma douleur.
	a	Do M	D'une trop flatteuse erreur, Hélas! Je berçais mon coeur;
	b	La m	Le charme cesse, et je ne vois Plus que mon malheur.
	a'	Do M	Ainsi qu'un songe trompeur, Faut il voir fuir le bonheur!
	b'	La m	Ah! De la tendresse de vrait Il naitre le douleur?
Enlace instrumental	Do M		
B	a	Do M	Loin de l'objet de mes vœux Peut il luire un jour heureux?
	b	Re/Do	Loin de l'objet de mes vœux, Il n'est point de jour heureux.
	a'	Do	Tout, ici, parle à mes yeux De nos serments, de nos feux,
	b'	Do/Sol	Oui, tout me rappelle un amant fidelle Et nos tendres aveux.
Enlace vocal		Mais...	Pero...

A	a	Do M	Ainsi qu'un songe trompeur, Je vois fuir le bonheur;	Así como un sueño engañoso, veo huir la felicidad;
	b	La m	Dans ma détresse il n'est point De terme à mon Malheur.	En mi angustia no hay punto para terminar mi desgracia.
	a'	Do M	Consolante et douce erreur, Fais luire le bonheur.	Error consolador y dulce, haz brillar la felicidad.
	b'	La m	Viens, viens par ton prestige flatteur, Fais moi rêver le Bonheur.	Ven, ven por tu prestigio halagador, Hazme soñar con la felicidad.
Enlace instrumental		La M (C)		
C	a	La M	Tout semblait dans la nature Sourire à nos tendres feux. Et l'union la plus pure Devait couronner nos vœux.	Todo en la naturaleza parecía sonreír a nuestros tiernos fuegos. Y la unión más pura Debía coronar nuestros deseos.
	b	La m	Tout semblait dans la nature Sourire à nos tendres feux. Et l'union la plus pure Devait couronner nos vœux. Lors qu'un hymen plein de charmes A nos cœurs était promis; Quoi? Les soupirs et les larmes, De l'amour seroient le prix!	Todo en la naturaleza parecía sonreír a nuestros tiernos fuegos. Y la unión más pura debía coronar nuestros deseos. Cuando un himno lleno de encanto fue prometido a nuestros corazones; ¿Qué? ¡Suspiros y lágrimas, del amor fueron el precio!
Enlace vocal			Ah!...	¡Ah!...
A	a	Do M	Doux espoir, dans ma douleur, Sois mon dieu consolateur,	Dulces esperanzas, en mi dolor, sois mi dios consolador,
	b	La m	Flatte ma tendresse, Et rends la paix à mon Cœur.	Halaga mi ternura, y da paz a mi corazón.
C od a		La m	Ah! Reviens douce erreur, Rends la paix à mon Cœur. Viens espoir consolateur, Rends la paix à mon Cœur.	¡Ah! Vuelve dulce error, dale paz a mi corazón. Ven consoladora esperanza, dale paz a mi corazón.

En los versos tomados para este rondó se plasma el sufrimiento de un desengaño amoroso, temática muy propia del prerromanticismo literario y del *Sturm und Drang*; a juzgar por el planteamiento tonal del romance, Martín y Soler trató de adecuar el carácter musical al texto literario, estableciendo un paralelismo entre la palabra conclusiva de cada sección con la modulación de La menor a su relativo Mayor (Do), o en el caso de B al eje tonal de Do a través de su 2º grado (Re) y su Dominante (Sol). Así, puede observarse el siguiente esquema:

A	a (Do M)	Bonheur
	b (La m)	Malheur
	a (Do M)	Coeur
	b (La m)	Malheur
	a (Do M)	Bonheur
	b (La m)	Doleur
B	a (Do M)	Heureux
	b (Do)	Heureux
	a' (Do)	Feux
	b' (Sol)	Aveux
C	a (La M)	Devait conronner nos voeux
	b (La m)	Soupirs, Larmes, Prix

Mientras que las secciones musicales correspondientes a A (y sus repeticiones con ligeras variantes en el texto) y B presentan este tipo de unidad entre la música y la palabra clave del conjunto de dos versos que engloba cada sección, C presenta una conexión temático-musical a nivel mas global: mientras que las secciones *a* en La Mayor rememoran el pasado lleno de dicha, el modo menor de *b* hace alusión al precio pagado por esta felicidad. Todo ello revela una intencionalidad por parte del compositor, que no se limita a crear la música sin más, sino que intenta profundizar en las ideas transmitidas por el texto, enfatizándolas a través de recursos musicales que, si bien no representan ninguna novedad en este momento, sí se adecúan a las modas y los gustos musicales del público de inicios del siglo XIX.

Es interesante el hecho de que esta opera aparece adjudicada al compositor Caterino Cavos en la enciclopedia italiana online Treccani.it⁷¹, donde se cita *Le vieux chasseur* como ópera del compositor italiano conservada en el Teatro Kirov (Mariinsky). Esta afirmación entronca con la referencia señalada en la misma obra de consulta de que este compositor “renunció a la opera italiana íntegramente cantada, dedicándose a la composición de música teatral con diálogos hablados similar a la *opéra-comique*”⁷², algo que en realidad puede afirmarse del mismo modo sobre la actividad de Martín y Soler durante sus estancias en Rusia. Si damos por cierta esta

⁷¹ [http://www.treccani.it/enciclopedia/catterino-cavos_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/catterino-cavos_(Dizionario-Biografico)/)

⁷² *Ibid.*

afirmación sobre la autoría de Cavos, puede significar que la música nueva creada en Rusia para esta obra fue producto del trabajo de ambos compositores.

6.5.2. LEONORE DE GRAILLY

El segundo de los fragmentos creados por Martín y Soler que fueron publicados en la revista *Le Troubadour du Nord* a lo largo de 1805 es el romance “O ma retraite ombreuse et verdoyante!” de la ópera *Leonore de Grailly*. Este fragmento plantea numerosos interrogantes, ya que no hemos hallado mención alguna sobre la ópera en cuestión tanto en las fuentes rusas como las occidentales. Al no encontrar alusiones a ninguna obra lírico de ese título, hemos acudido a la literatura en busca de indicios que puedan orientarnos, obteniendo mejores resultados: se trata sin duda alguna de una ópera basada en la novela de la escritora y poetisa suiza Marie-Louise de Point-Wullyamoz⁷³ *Leonore de Grailly et Gaston de Foix, suivie de Dom Ramire ou La conquete de Grenate* publicada en 1797⁷⁴. Nos permitimos realizar esta tajante afirmación tras establecer una coincidencia exacta de los versos de este romance con un fragmento de la novela de la autora suiza, citados en una obra posterior⁷⁵:

O ma retraite ombreuse et verdoyante!	¡O mi sombrío y verde retiro!
D'un noble enfant tu protèges les jeux;	De un noble niño proteges los juegos;
Sous ces rameaux, la fauvette qui chante,	bajo estas ramas, el canto de la curruca,
L'a vu sourire à ses accens joyeux;	lo ha visto sonreír en sus arrebatos felices;
S'il gravissait contre la roche aride,	se subía sobre la árida roca,

⁷³ Marie-Louise-Françoise de Point-Wullyamoz (nacida Louise Burnard) (1751-??), escritora y poetisa suiza especializada en crónicas y anécdotas históricas de Suiza, Francia y España.

Véase: http://fr.wikipedia.org/wiki/Marie-Louise-Françoise_de_Pont-Wullyamoz (Última consulta el 2/07/2014).

⁷⁴ PONT-WULLYAMORZ, F.-L.: *Lèonore de Grailly et Gaston de Foix; suivie de Dom Ramire, ou la conquête de Grenate, anecdotes extraites de l'histoire de France et d'Espagne*. Paris, chez Lepetiti, 1797.

⁷⁵ LABOUISSÉ-ROCHEFORT, M. de: *Voyage a Rennes.les-Bains*. París, chez Achille Désauges, 1832.

<http://books.google.es/books?id=ndSc2QXtSy0C&pg=PA84&lpg=PA84&dq=o+ma+retraite+ombreuse&source=bl&ots=9bvpzpgsYo&sig=SMLVcmxxIlc7Ow9jiKnUznTYSLg&hl=es&sa=X&ei=0E45U87CAaOI0QXHmICoAQ&ved=0CF0Q6AEwBQ#v=onepage&q=o%20ma%20retraite%20ombreuse&f=false>

Faible, tremblant, il essayait ses pas.
En ces essais comme il était timide!
Et maintenant il lui faut des combats!

débil, tembloroso intentaba sus pasos.
¡En estas pruebas era tímido!
¡Y ahora necesita combates!

Après de lui plaintive Léonore
Tes jeunes ans coulaient dans le repos:
Il est parti...peux-tu te plaindre encore!
Déserts ne sont le séjour des héros.
Doux souvenirs, de notre premier âge
Tout vous retrace et vous rappelle ici:
Là, ce ruisseau, ce Moulin, ce bocage...
Mais c'est en vain qu'y cherche mon ami.

Después de él, la quejumbrosa Leonore
pasó sus años jóvenes en reposo:
Se ha ido... ¡puedes lamentarte de nuevo!
Los desiertos no son la morada de los héroes.
Dulces recuerdos de nuestra infancia
Aquí todo vuestro rastro y vuestro recuerdo:
allá, ese arroyo, ese molino, esa arboleda...
Pero en vano busco a mi amigo.

Dans les combats, aux champs de Ligurie
Le suives vous souvenirs enchanteurs!
Conserve t'il le don de son amie,
Ce don fatal tout trompé de mes pleurs?
Je tais son mon...ma que sert de le taire?
Si jeune encore et par honneur armé;
Déjà vainqueur, charmant, formé pour plaire,
Parler de lui, c'est bien l'avoir nommé."

¡En los combates en los campos de Liguria
le acompañan sus encantadores recuerdos!
Conservará el regalo de su amiga,
este regalo fatal, todo mal de mis lágrimas?
Yo cayo su nombre...pero ¿por qué causa?
Si aún es joven y armado de honor;
Ya es un vencedor, encantador, listo para
complacer,
Hablar de él, es bueno tener que nombrarle.

Se trata de una novela de tipo romántico-histórico, en la que la autora narra la historia de Gaston IV de Foix⁷⁶ y Leonor de Navarra Trastámara⁷⁷, separados por las continuas luchas en las que participaba el conde. Este tipo de argumento entronca con las tramas argumentales del gusto de los libretistas y del público ansioso de sentimentalismo de entre siglos, por lo que no resultaría descabellado que una obra de estas características fuera tomada para la creación de un libreto operístico. Por desgracia, no podemos aportar dato alguno sobre la obra lírica original tomada como base por Martín y Soler en la creación de este nuevo fragmento. Sí hemos hallado alusiones bibliográficas sobre la existencia de una ópera de 1801 titulada *Gaston de*

⁷⁶ Gaston de Foix-Grailly-Béarn (1425-72), Señor de Grailly, IV Conde de Foix, Vizconde de Castellbó y posteriormente rey de Navarra gracias a su enlace con Leonor de Aragón.

⁷⁷ Leonor de Navarra Trastámara (1427-1479), hija menor de Blanca I de Navarra y el infante don Juan de Aragón. Casada con Gaston de Foix en 1441, fue coronada reina de Navarra en 1479, pocos días antes de su fallecimiento.

Foix, para la que Pablo I encargó un ballet a P. Chevalier, ordenando al director de los Teatros Imperiales Narishkin que pusiera a disposición del coreógrafo los recursos que éste solicitara⁷⁸. Desconocemos si se trata de una ópera original francesa o una ópera creada en Rusia sobre texto francés, siendo ambas posibilidades factibles pero no justificables por el momento.

6.5.2.1. ANÁLISIS MUSICAL-LITERARIO

El fragmento creado por el compositor valenciano aparece señalado con el número 15 dentro de la revista *Le Troubadour*, editada en 1805. Su encabezado vuelve a referirnos la ópera a la que pertenece este número y su autor:

ROMANCE DE MR. V. MARTINI

DANS L'OPERA, *LEONORE DE GRAILLI*

Consta de dos páginas de material musical, junto con las tres estrofas de texto cantadas sobre la misma melodía. La partitura no señala el tipo de voz para el que está escrito el fragmento, aunque por la tesitura se deduce que se trata de una voz aguda femenina –soprano o mezzosoprano–, acompañada de “Piano ou Arpa”, elección corriente para su interpretación en los salones aristocráticos y burgueses.

Le antecede una breve introducción instrumental de cuatro compases, que nos sitúa en el tono principal del romance, Do menor, y el carácter solemne y casi fúnebre del aria. A pesar de la ausencia de indicación del personaje en boca del cual fue puesto este lamento, podemos deducir por los versos que se trata de la protagonista, Leonore de Grailly, que llora la ausencia de su amado esposo, al que espera junto a su hijo llena de temor por su devenir.

La estructura del fragmento se caracteriza por su sencillez, compuesta por tres temas emparentados por sus ritmos lentos con puntillos que crean la atmósfera de solemnidad casi fúnebre:

⁷⁸ PLESHEEV, A.: *Наше балет (1673-1896)* [*Nash balet, Nuestro ballet (1673-1896)*]. San Petersburgo, Tipográfica de A. Benke, 1896.

A – A' – B – C

Cada sección ocupa ocho compases, permaneciendo A y C en la tonalidad principal, mientras que B se traslada al relativo mayor de ésta, Mi b. Este breve número finaliza con una breve *codetta* de siete compases, de los que los tres últimos son instrumentales.

Andantino

Voz

Piano o arpa

7

7

Pno. o arp.

A cada una de las secciones musicales les corresponden dos versos del texto, guardando rigurosamente estas proporciones.

A (Do m)	O ma retraite ombreuse et verdoyante!
A' (Do m)	D'un noble enfant tu protégeas les jeux;
B (Mi b M)	Sous ces rameaux, la fauvette qui chante, L'a vu sourire à ses accens joyeux;
C (Do m)	S'il gravissait contre la roche aride, Faible, tremblant, il essayait ses pas. En ces essais comme il était timide! Et maintenant il lui faut des combats!

6.5.2.2. OTRO FRAGMENTO DE MR. FODOR

Este número aparece seguido de otro romance obra de otro compositor, elaborado para la misma ópera. Se trata del Romance de Mr. Fodor, encuadrado en la misma numeración que el fragmento creado por el valenciano dentro de *Le Troubadour...* De forma análoga al romance de Martín y Soler, consta de dos páginas de material musical, con dos estrofas de texto, pensadas para ser interpretadas con la misma música. Pero el carácter de este número es completamente opuesto a su precedente, primando el carácter lírico y armonioso, en Si b Mayor, con una breve modulación a Fa Mayor. Por consiguiente, podemos situarlo en una escena distinta a la creada por el valenciano, no siendo ambas sustitutivas sino complementarias dentro de esta obra.

The image displays a musical score for a piece titled "Romance de Mr. Fodor". The score is written for Soprano and Piano. It begins with the tempo marking "Andante". The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The piano accompaniment starts with a forte dynamic (*f*). The vocal line is marked with a forte dynamic (*f*) and includes the lyrics: "Tout re - po - se dans la na - tu - re, la". The score consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first six measures. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next six measures, starting with a measure rest.

Al tratar de esclarecer la identidad del autor de este fragmento, hemos tenido que volver la vista a la corte petersburguesa de inicios del siglo XIX, ubicando allí a Joseph Fodor⁷⁹, autor de abundante obra de cámara y numerosos arreglos instrumentales. Según los datos hallados, este músico de orden húngaro llegó a San

⁷⁹ Josephus Andreas Fodor (1751-1828), violinista y compositor de origen húngaro, alumno de Franz Benda, residente en San Petersburgo desde 1792.

(http://www.musicologie.org/Biographies/f/fodor_josephus_andreas.html)

Petersburgo en 1792, ocupando el cargo de violinista de la capilla de la corte, aunque no se limitó a esta tarea, componiendo al menos nueve conciertos para violín, numerosas piezas solistas, dúos, tríos y cuartetos de cuerda. Dado que permaneció en la capital rusa hasta su muerte en 1828, resulta creíble su colaboración en la creación de algunos números musicales para *Leonore de Grailly* junto con Martín y Soler.

6.6. TRAYECTORIA DE MARTÍN Y SOLER DENTRO DEL GÉNERO DE LA OPERA FRANCESA: COSMOPOLITISMO DE UN COMPOSITOR ESPAÑOL EN LA CORTE RUSA

Vicente Martín y Soler, *Martini Lo Spagnuolo*, ha sido tratado por la mayoría de los estudios centrados en su persona desde un punto de vista italianista con tintes españolistas, como compositor de éxito en Italia, Viena y Londres, cuyas obras de estilo *buffo* recorrieron los escenarios europeos otorgándole una fama efímera aunque fulgurante como el español que componía magistralmente a la manera italiana. Pero durante los últimos años, los estudios de L. Waisman, A. Maximova y nuestras propias investigaciones ayudan a ofrecer un panorama diferente de la trayectoria de este eminente compositor, aportándole una mayor profundidad a través del estudio de sus creaciones pertenecientes a géneros casi olvidados, pero no por ello menos importantes, tales como sus ballets, sus óperas rusas y francesas. En realidad, el valenciano mostró durante su última etapa vital, correspondiente al período ruso, un profundo cosmopolitismo y una gran versatilidad creativa, siendo capaz de quitarse el traje de italiano para ponerse el de francés o de ruso, tal y como señala el profesor Waisman⁸⁰. Un claro ejemplo de estas cualidades es la incursión del valenciano en el género de la opera francesa, cuyo alcance esta siendo revelado actualmente y al que confiamos haber podido contribuir de forma sustancial. Waisman fue el primero en plantear el acercamiento de Martín y Soler al género lírico francés gracias a su descubrimiento de una *Camille ou Le souterrain* distinta a la de Dalayrac y compuesta por el español, pero no debe olvidarse que la primera toma de contacto con este estilo tuvo lugar unos años antes, durante su primera estancia en la corte de San

⁸⁰ WAISMAN, L.: «Bisogna adattarsi al gusto del paese». Vicente Martín, los géneros y la imitación”. *Libro-Homenaje al Profesor Emilio Casares Rodicio*. Madrid, ICCMU, en prensa.

Petersburgo: nos referimos a la *arietta* francesa de *Pesnolubie*, la cual hemos comentado en capítulos previos. Por supuesto, se trata tan solo de un breve intento de aproximación a este género, incluido dentro de una presentación de diferentes elementos nacionales –español, francés y ruso–, lo que no le resta importancia dentro del contexto del estudio de su adaptación estilística. Tal y como hemos revelado en los contextos histórico-culturales del presente trabajo, la ópera francesa era uno de los géneros en boga durante el último cuarto del siglo XVIII ruso, lo que sin duda permitió al valenciano presenciar más de una puesta en escena de la compañía francesa de la corte. La existencia intermitente de la compañía de ópera italiana y las circunstancias del propio compositor a su regreso a San Petersburgo en 1795 fueron algunas de las realidades que empujaron al español hacia el terreno de la ópera gala, que durante los últimos años del siglo XVIII dominó la escena rusa.

En cuanto al aprendizaje de este género nuevo, Waisman plantea que la presta versatilidad del valenciano para empaparse de los rasgos de la *opéra-comique* se basó en la imitación del estilo compositivo de los maestros franceses⁸¹, siendo su principal modelo el compositor Nicolas Dalayrac, dos de cuyas óperas originales fueron reelaboradas por el español, ya sea mediante la composición de música nueva para toda la obra –caso de *Camille*–, la introducción de nuevos números musicales al original francés o su rusificación –caso de *Ambroise* y su transformación en *El buen Luca*–. Este procedimiento no debe sorprender, ya que la imitación era un recurso habitual en los procesos de aprendizaje de la composición en el siglo XVIII, siendo una herramienta perfectamente válida también para compositores consagrados puestos en la necesidad de salir de su zona de confort compositiva. Así pues, nos arriesgamos a plantear que tras la primera experiencia con *Camille*, Martín y Soler recurriera al mismo procedimiento para la creación de los números nuevos de las tres óperas francesas descritas previamente.

Un caso aun por estudiar es el de la ópera heroica *Les hussites*, cuya autoría nos ha sido confirmada durante nuestros contactos con la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, archivo en el que se conserva esta partitura. Se trata de un tema de gran interés por tratarse de una obra descubierta recientemente, que se encuadra en el ámbito de la ópera seria de argumento histórico, lo que viene a

⁸¹ *Ibid.*

ensanchar más aun los marcos compositivos del valenciano. Por desgracia, a día de hoy las fuentes musicales de esta ópera siguen inaccesibles, permaneciendo bajo el techo de la citada Biblioteca del Teatro Mariinskiy cuyo hermetismo ya hemos referido, por lo que solo queda esperar a que este tema pueda ser tratado en futuras investigaciones. Tan sólo podemos indicar unos escuetos datos referentes a esta desconocida obra escénica, cuyo estreno tuvo lugar en 1804, año de la primera puesta en escena del ballet *Graf Castelli ili Prestupniy brat.* con coreografía de I. Walberg y música de Martín y Soler junto con S. Davidov y fragmentos reciclados del trabajo de G. Sarti, y el momento de publicación de los primeros números de la revista *Le Troubadour du Nord*, gracias a la que pudimos hacer nuestro acercamiento a las composiciones francesas del compositor español. Así pues, durante este año el compositor valenciano se vio provisto de abundante trabajo, retomando una actividad destacada en el ambiente teatral, y abarcando nuevos géneros escénicos, lo que desmiente la suposición de su alejamiento del teatro musical durante los últimos años de su vida, teoría que se vino sosteniendo tradicionalmente por la bibliografía occidental.

CAPÍTULO 7

LOS BALLETS RUSOS

DE MARTÍN Y SOLER:

REVISIÓN

Y

NUEVAS APORTACIONES.

Пройдет немного лет, и от моих усилий,
От жизни, от всего, чем я когда-то был,
Останется лишь горсть немой, холодной пыли,
Останется лишь холм среди чужих могил¹.
(Дмитрий Мережковский)

7.1. EL BALLE EN RUSIA A FINALES DEL SIGLO XVIII

Ante la disolución en 1791 de la Compañía Italiana de la corte², la creación de nuevas óperas a la manera italiana dejó de ser necesaria, lo que benefició notablemente al repertorio balletístico de los teatros petersburgueses con el consiguiente incremento de su ocupación, transfiriendo Martín y Soler su actividad creativa hacia este género. El valenciano comenzó a componer ballets en Rusia en el año 1792, pasados dos años tras la firma del contrato con la Dirección de los Teatros Imperiales como compositor titular de la corte y al año siguiente de componer junto con V. Pashkevich la música de su última ópera rusa de este período, *Fedul s detmi*, sobre un libreto de Catalina II. Ese año fue estrenado su primer ballet ruso, *Didon abandonée*, producido en colaboración con el magnífico coreógrafo y antiguo colaborador de Martín y Soler en Nápoles, Charles Le Picq, convertido además en el suegro del español a raíz de las nupcias de éste con Carolina Le Picq a su llegada a San Petersburgo³.

La época de Catalina II tuvo una relevancia capital en la historia del ballet ruso. La emperatriz, que abrazó los principios del Despotismo Ilustrado con convicción, desplegó, como hemos comentado, una política cultural que otorgó especial importancia a las ciencias, las artes y la literatura, desarrollando una vida cortesana

¹ Pasarán algunos años, y de mis esfuerzos, / de mi vida, de todo lo que yo fui alguna vez, / quedará tan solo un puñado de polvo mudo, frío, / quedará tan solo un túmulo entre tumbas ajenas. Dmitry Merezhkovskiy.

² Véase el contexto de la primera estancia en Rusia de Vicente Martín y Soler.

³ Véase: КОПЫТОВА, G.: “Documentos de músicos españoles en los archivos y bibliotecas de San Petersburgo y Moscú”, *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Gutierrez Dorado, P., Marcos Patiño, C., Álvarez Cañibano, A. editores. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, 1999, pp. 39-55 y p. 46.

que sorprendía por su lujo y magnificencia. Como hemos señalado anteriormente, la emperatriz se implicó profundamente en el desarrollo de los Teatros Imperiales, nombrando a sus directores y reservándose la prerrogativa de escoger a los actores, músicos y bailarines. Como indica I. Kriazheva en las Actas del Congreso *Los siete Mundos de Martín y Soler*⁴, durante el último cuarto del siglo XVIII en Rusia el ballet dependía básicamente de factores extramusicales, como el carácter del libreto, que determinaba este género; de ahí que el coreógrafo –creador del texto literario así como de los elementos coreográficos– fuera considerado como el verdadero autor del ballet. El ballet dieciochesco ruso asimilaba la teoría de los afectos barrocos, a la par que reflejaba los diferentes estratos sociales y su cultura, careciendo por tanto de un lenguaje propio, y su música tenía una función de mero acompañamiento de las coreografías.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el repertorio del ballet ruso se componía principalmente de obras occidentales traducidas, siendo sus argumentos más habituales los de temática alegórica, mitológica e histórica, aunque hacia finales del siglo también comenzaban a despertar interés los temas cotidianos, entroncando con las tendencias de la literatura prerromántica rusa. Las coreografías estaban en manos de los más importantes maestros de baile europeos, traídos por Catalina II a San Petersburgo de forma análoga a los compositores que ocuparon el cargo de maestro de capilla de la corte; entre ellos destacaron Gasparo Angiolini⁵, Franz Hilferding⁶, Giuseppe Canciani⁷ y Charles Le Picq⁸, todos ellos conocidos y valorados en los

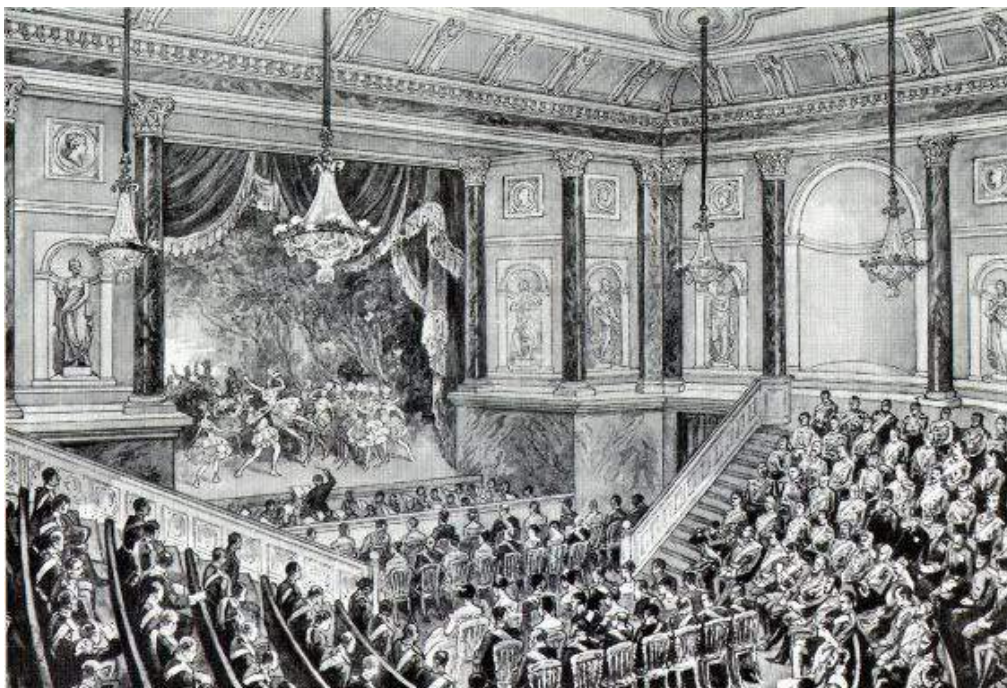
⁴ KRIAZHEVA, I.: “Los ballets de Martín y Soler en la escena teatral rusa. Descripción de las fuentes” Waisman, L. J. / Link, Dorotea (eds.): *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, Actas del Congreso Internacional sobre Vicente Martín y Soler. Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, p. 430.

⁵ Domenico Maria Angiolo Gasparini (1731-1803), coreógrafo, maestro de baile y compositor. Fue un destacado reformador del ballet y teórico del clasicismo teatral, y desarrolló su actividad en Rusia entre 1766-1772, 1776-1779 y 1782-1786.

⁶ Franz Anton Christoph Hilverding (Hilferding) Van Wewen, (1710–1768), bailarín, maestro de baile y pedagogo austríaco que preparó la reforma de J.-G. Noverre. Permaneció al frente de la compañía de ballet rusa entre 1758-1764.

⁷ Giuseppe Canciani maestro de baile y pedagogo italiano de la segunda mitad del siglo XVIII, que impartió clases de baile en la Escuela Teatral de los Teatros Imperiales rusos entre 1784 y 1792 y ejerció de maestro de baile de la corte desde 1787 a 1792, llevando a escena los ballets compuestos por el compositor Carlo Canobbio.

teatros europeos. A su vez, las escenografías corrían a cargo de los mejores artistas-decoradores y escenógrafos, tanto extranjeros como nacionales, caso del italiano Pietro Gonzaga (1751-1831). En relación a los intérpretes, en la compañía de ballet de San Petersburgo se encontraban algunos de los artistas europeos más destacados, entre los que cabe citar a la bailarina virtuosa Gertrude Rossi –llegada a la corte imperial en 1786 donde contrae matrimonio con Le Picq–, o el bailarín Auguste Poireau, hermano menor de la diva francesa Mme. Chevalier, considerado por propio derecho como uno de los mejores bailarines y maestros de baile de la capital rusa de inicios del siglo XIX. Así pues, la corte no escatimaba recursos para las puestas en escena de grandes ballets, lo que obviamente resultaba atractivo para los compositores, intérpretes y maestros de baile extranjeros que llegaban a la corte petersburguesa atraídos por su fama europea de brillante centro artístico, que no solo ponía a su disposición los medios necesarios para la representación de ricos espectáculos escénicos, sino que además les concedía libertad suficiente para llevar a escena algunas de las innovaciones a las que se resistían los teatros europeos del momento.



⁸ Charles Felix Reinhard August Le Picq [también Lepicq, Lepi, Picq, Pico] (1744-1806), maestro de baile, coreógrafo y bailarín francés, alumno de J.-G. Noverre y perpetuador de sus ideas reformistas.

El desarrollo de la música de ballet en Rusia estuvo estrechamente vinculado a las tendencias coreográficas europeas introducidas por F. Hilferding –que residió en Rusia entre 1759 y 1768–, G. Angiolini –que trabajó en los escenarios de Moscú y San Petersburgo entre 1766-79 y 1782-86 – y J.-G. Noverre que no llegó a pisar suelo ruso, a pesar de lo cual influyó de forma trascendental en el ballet tanto a través de sus alumnos que allí residieron como por sus obras importadas a Rusia desde Europa occidental –, cuyo objetivo era convertir el ballet en un arte dramático serio; los tres tuvieron un papel fundamental en el desarrollo del ballet nacional ruso gracias a la intensa actividad docente de los dos primeros, como por las importantes innovaciones que supuso la introducción de su mano del “ballet de acción” en sustitución de la danza decimonónica barroca. Esta nueva tendencia estilística se oponía a los excesos de la danza barroca, tomando como base la sobriedad clásica y el equilibrio entre la forma y el contenido, reflejado con frecuencia a través de argumentos extraídos de la antigüedad clásica en los que los protagonistas eran impulsados por sentimientos elevados y nobles, que permitían poner en primer plano el destino, los actos y las emociones de los personajes⁹.

En su intervención en el Congreso Internacional dedicado a Martín y Soler, Kriazheva establece una serie de interrelaciones entre los diferentes compositores y coreógrafos que trabajaron en Rusia en este período¹⁰: en el plano musical, la llegada a Rusia de representantes de la escuela boloñesa del padre G. Martini, con alumnos directos de este eminente maestro como G. Sarti –que fue profesor de los compositores rusos S. Davidov y O. Kozlovskiy– y Martín y Soler –ando por supuesto que el valenciano fuese alumno de Martini–, e indirectos como E. Fomin – que estudió con el alumno del padre Martini S. Mattei–. En el plano balletístico,

⁹ KRASOVSKAYA, V.: *Русский балетный театр. От возникновения до середины XIX века* [*Russkiy baletniy teatr. Ot vzniknoveniya do seredini XIX veka*, El teatro de ballet ruso. Desde su origen hasta mediados del siglo XIX]. San Petersburgo- Moscú- Krasnodar, 2008, Ed. Lan', Planeta Muziki, p. 62.

¹⁰ Véase: KRIAZHEVA, I.: “Los ballets de Martín y Soler en la escena teatral rusa. Descripción de las fuentes”. Waisman, L. J. / Link, D. (eds.): *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, Actas del Congreso Internacional sobre Vicente Martín y Soler. Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, pp. 431-432.

Kriazheva destaca la escuela de Noverre, que ya hemos reseñado, cuyo rastro llega a Rusia a través de algunos de sus alumnos como Salomoni, Angiolini y Le Picq. Además, el destacado coreógrafo ruso I. Walberg estudió con Canciani, que a su vez se basó en los logros de Angiolini y Noverre. Gracias a la influencia de estos reformadores, el ballet de la corte rusa de finales del siglo XVIII recibía de forma directa tanto la influencia francesa como la italiana, introduciéndose a través de Angiolini y Noverre el género del “ballet de acción”, término que se refiere a la alternancia de la danza, empleada para reflejar las emociones de los personajes, y la acción principal, con gran importancia de la pantomima y el paso rítmico¹¹. Además de los maestros de la danza arriba señalados, durante el último tercio del siglo XVIII llevaron a escena diversos ballets los italianos F. Morelli (1782-1796), P. Pinucci (1793-1795) y A. Gulielmi (1792-1800), junto a los que cabe destacar al primer maestro de baile ruso, que también llevó a cabo una importante actividad docente en la Escuela Teatral, I. Walberg¹².

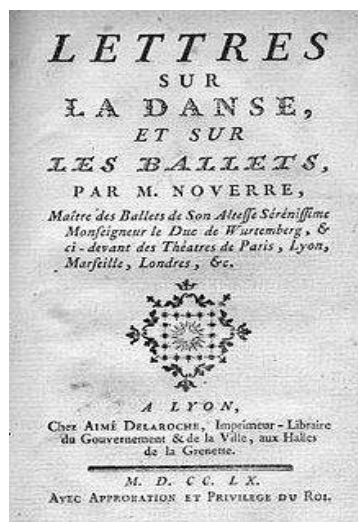
7.1.1. Charles Le Picq

La figura de Martín y Soler supone un paso importante en el desarrollo del ballet de este periodo por sus colaboraciones asiduas con Charles Le Picq (1744-1806), alumno de Noverre y gran promotor de sus reformas. Gracias a la influencia de su maestro, Le Picq introdujo en sus interpretaciones un estilo más natural, alejándose del baile barroco, artificioso y recargado, poniendo un especial énfasis en las escenas pantomímicas que reflejaran los afectos de los personajes. La alianza artística entre ambos es un acontecimiento de gran trascendencia para el establecimiento de la base

¹¹ Kriazheva traza un paralelismo entre esta alternancia de la danza con el paso rítmico del ballet con el paso del recitativo al aria en la ópera. “Los ballets de Martín y Soler en la escena teatral rusa. Descripción de las fuentes”, *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, Actas del Congreso Internacional sobre Vicente Martín y Soler. Waisman, L. J. / Link, Dorotea (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, p. 432.

¹² Ivan Ivanovich Walberg (Lesogorov. Como nombre artístico adoptó la traducción alemana de su apellido: Les - Wald [bosque], Gora - Berg [monte]) (1763-1819) destacado bailarín, maestro de baile y coreógrafo ruso. Estuvo al frente de la compañía de ballet de la corte, primero en colaboración con Canciani y luego en solitario. Llevó a cabo labores literarias de traducción y fue autor de unas *Memorias sobre el arte de la danza*.

de la escuela balletística rusa, cuyo gran desarrollo tuvo lugar durante el siglo XIX. Le Picq fue llamado “El Apolo de la danza” por su virtuosismo sobre el escenario, famoso en los teatros de Viena, Varsovia, Venecia, Milán y Nápoles, en los que trabajó entre 1773 y 1780 en calidad de primer bailarín y coreógrafo, tras lo que continuó su triunfal carrera por París, Madrid y Londres. Mooser¹³ apunta que Catalina II le propuso trasladarse a su corte en 1783, invitación que no aceptó de inmediato a causa de la vigencia de contratos previos, siendo en octubre de 1785 cuando el Comité de los Teatros Imperiales le envió la suma destinada a sufragar los gastos del viaje a San Petersburgo, con la consiguiente llegada del maestro de baile en enero de 1786. Le Picq permaneció en la capital imperial hasta su muerte en 1806, en calidad de primer bailarín de la compañía de ballet, profesor en la Escuela Teatral, así como maestro de baile de la corte entre 1792-1799. Su popularidad entre el público cortesano petersburgués fue tan grande que se bautizó con su nombre una calle y un puente de Pavlovsk. Como principal objetivo de su labor artística pretendía difundir las obras y los principios estéticos introducidos por Noverre, consiguiendo incluso la publicación en idioma ruso de su obra *Lettres sur la danse et les ballets*¹⁴, en 1803. Años más tarde, el bailarín francés B. Kochno se refirió a esta labor de Le Picq afirmando que “Noverre trajo el renacimiento del ballet de esta época, y su ballet-pantomima alcanzó Rusia gracias a su alumno Le Picq”¹⁵.



¹³ *Annales de la musique...* Vol. 2, p. 496.

¹⁴ Esta obra de referencia del maestro de baile y reformador J.-G. Noverre fue editada por primera vez en Lyon y Stuttgart en 1760.

¹⁵ BELOVA, E., DOBROVOLSKAYA, G., KRASOVSKAYA, V. (eds.): *Русская балетная энциклопедия* [*Russkaya baletnaya entsiklopediya*, Enciclopedia rusa del ballet]. Moscú, Ed. Soglasie, 1997, p. 31.

Imagen: Lettres sur le danse et les ballets, de Noverre. Primera edición de 1760.

Este bailarín, maestro de baile, director de escena y pedagogo de origen francés residió y trabajó en San Petersburgo desde 1786 y hasta su fallecimiento en septiembre de 1806; curiosamente sobrevivió a Martín y Soler unos pocos meses, falleciendo ambos el mismo año. Alumno y continuador de las reformas de Noverre, gracias a su excelente memoria retomó los mas insignes ballets de su mentor, junto con los de Gasparo Angiolini y Pierre Gardel. Entre 1786 y 1798 Le Picq llevó a la escena teatral petersburguesa los ballets *Alexandre et Campaste de Larisse, Annette et Lubin* –ambos en 1786, basados en los ballets homónimos de Noverre–; *Le Deserteur* –1789, basado en el ballet de Jean Dauberval–; *Svoenravnaya pastushka* [La pastora caprichosa] (1789); *Medea et Jason* –1791, basado en el ballet de Noverre–; *Didon abandonée* (1792); *L'oracle* (1793); *Amour et Psyche* (1793); *La bella Arsene* (1795)¹⁶; *Les deux petits savoyards* –1795, con música de C. Canobbio–; *Pigmalion* –1796, basado en el ballet de Dupor–; *La mort d' Hercule* –1796, con música de C. Canobbio, basado en el ballet de Noverre–; *Adèle de Ponthieu* –1797, música de L. A. Labren, basado en el ballet de Noverre–; *Les amours de Bayard* (1798); *Tancrede* (1798)¹⁷; y *Castor et Polux* –1803, música de C. Canobbio–. Junto a estos ballets, en 1790 Le Picq creó junto a G. Canciani las escenas de baile de la representación histórica de Catalina II *Pervoe upravlenie Olega* [El primer reinado de Oleg], así como las de la ópera de G. Sarti *Andromeda* y la ópera de V. Pashkevich *Fevey*. También fue el maestro de baile de los melodramas de A. Titov *Andromeda i Persey* (1802) y *Circea i Ulis*¹⁸.

Junto a su cuantiosa actividad escénica, Le Picq desempeñó una importante labor docente, instruyendo a algunos de los mejores bailarines del teatro servil de Sheremetiev, noble muy interesado en las reformas de ballet y gran admirador del maestro de baile franco-italiano. También hay constancia de que en 1786 Le Picq actuó en calidad de profesor de baile de toda la familia imperial, así como de algunos nobles rusos. Su labor en la Escuela Teatral tuvo una gran importancia para el

¹⁶ Estos cuatro ballets con música de Martín y Soler.

¹⁷ Ambos ballets de 1798 en colaboración con Martín y Soler.

¹⁸ Datos tomados de MAXIMOVA, A.: *Русский балетный театр Екатерининских времен. Россия - Запад* [Russkiy baletniy teatr Ekaterininskogo vremeni. Rossiya- Zapad, El teatro de ballet ruso de la época de Catalina. Rusia – Occidente]. Moscú, Kompozitor, 2010, p. 160.

desarrollo del ballet ruso, pues entre sus alumnos destacaron algunas de las personalidades más brillantes del ballet profesional de este período, como las bailarinas N. Berilova, A. Tukmanova y los bailarines Y. Pleten y A. Berilov. En los ballets llevados a los teatros petersburgueses por Le Picq los roles principales eran interpretados por el propio maestro de baile junto con su esposa, Gertruda Rossi¹⁹, así como A. Grekov, M. Grekova, E. Stellato, N. Berilova²⁰, I. Walberg entre otros.

7.1.2. Pierre Chevalier

Si los antes mencionados maestros de baile de la corte habían obtenido este cargo por sus propios méritos artísticos, el caso del sucesor de Le Picq, Pierre Chevalier²¹, fue del todo diferente. Su esposa, la diva de la ópera francesa Mme. Chevalier, le procuró este puesto junto con un salario considerablemente mayor al de sus predecesores, además del nombramiento por parte de Pablo I como “creador de los ballets de la corte de ahora y para siempre”²². Gracias a la estrecha –y en absoluto platónica– relación de su esposa con algunos de los personajes más poderosos del imperio, entre ellos el propio emperador, Chevalier dispuso de medios económicos casi ilimitados para la puesta en escena de sus ballets, hecho paradójico si tenemos en cuenta la opinión que se tenía de sus cualidades artísticas y su talento en la esfera artística, reflejada por A. Kotzebue, que le caracterizó como “uno de los peores maestros de baile que existió jamás”²³, mientras que I. Walberg fue aún más claro al

¹⁹ Gertruda Le Picq-Rossi fue una bailarina italiana de gran talento, esposa de Charles Le Picq y madre del arquitecto Carlo Rossi. Entre los papeles principales interpretados por ella en San Petersburgo, en relación con Martín y Soler, podemos destacar Hada de las Alegrías de *L'Oracle* (1792), Dido en *Didon abandonée* (1792), Venus de *Amour et Psyche* (1793), un papel desconocido en *La bella Arsene* (1795), y Amenaída de *Tancrede* (1799).

²⁰ Todos ellos reconocidos bailarines rusos de finales del siglo XVIII e inicios del XIX.

²¹ Pierre Peicam Chevalier (Pierre Brissol), bailarín, coreógrafo y director de escena francés.

²² POGOZHEV, V., MOLCHANOV, A., PETROV, K. (eds.): *Архив Дирекции Императорских Театров* (АДИТ) [*Arjiv Direksii Imperatorskij Teatrov*, Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales], San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1892, vol. 3, p. 94.

²³ Citado por MORDISON: *История театрального дела в России... [Istoriya teatralnogo dela v Rossii.*, Historia de la res teatral en Rusia]... p. 325, extraído de las *Memorias de I. Walberg: Из архива балетмейстера* [Del archivo del maestro de baile], p. 56, nota nº 6.

denominarlo “Chevalier, el bandido”²⁴ por su altanería, prepotencia, vanidad y falta de tacto. Por fortuna para la compañía de ballet rusa, Chevalier no tuvo que crear los ballets de la corte “por siempre”, pues el 7 de marzo, pocos días antes del asesinato de Pablo I, partió hacia París para contratar nuevos bailarines para la corte y no regresó jamás.

7.1.3. El ballet en la corte imperial rusa

En la corte de San Petersburgo, los maestros de baile llevaron una actividad escénica intensa, aunque no se dispone de datos precisos sobre el total de ballets, bailes para óperas y obras dramáticas creados anualmente, por no figurar estos datos entre las obligaciones contractuales. Sus contratos tan solo establecían que a lo largo del año debían componer varios espectáculos balletísticos, de diferente magnitud, cuyo número dependía de la contratación de nuevos efectivos para la compañías de ballet de la corte. Gracias a los Archivos de la Dirección de los Teatros Imperiales tenemos datos de las puestas en escena de ballets de los últimos años del siglo XVIII, aunque éstos son incompletos. Aun así reflejan información de interés: las obras balletísticas más representadas eran ballets breves en un solo acto, cuyo número oscilaba entre uno y catorce al año, mientras que los grandes ballets eran un acontecimiento poco frecuente, entre uno y dos ballets de tres o cinco actos al año²⁵.

Normalmente, los ballets solían representarse en calidad de espectáculo conclusivo de una representación escénica de mayores dimensiones. Independientemente del género del espectáculo principal, el ballet acompañaba obras de las distintas compañías adscritas a los Teatros Imperiales, convirtiéndose en una parte imprescindible de las actuaciones de la compañía rusa. Los integrantes de la compañía de ballet participaban también en las representaciones de óperas, por lo que su ocupación era mayor que la de otros intérpretes de las compañías teatrales. La gerencia de esta compañía no resultaba una tarea sencilla, por lo que el maestro de baile recibía la ayuda de un inspector. Como puede deducirse, los bailarines

²⁴ *Ibid.*

²⁵ POGOZHEV, P.: АДИТ [Arjiv Direksii Imperatorskij Teatrov , Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales]. San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1892, Secc.3, pp. 220-231.

contratados para la corte rusa no podían permitirse el mas mínimo descanso, lo que a veces podía llevarlos a la extenuación, realidad reflejada por I. Krilov en una de sus obras, en la que la bailarina Vsemrada murió en la plenitud de su juventud y belleza por trabajar en escena durante su sexto mes de embarazo, situación que trataba de ocultar mediante corsés apretados, viéndose forzada a “sacrificarse por la diversión del público”²⁶. De esta forma, el literato ruso reflejó la dura realidad vivida por todo aquél que entraba a formar parte de las compañías de los Teatros Imperiales rusos.



Imagen: Traje de ballet ruso.

7.2. LOS BALLETS DE MARTÍN Y SOLER EN LA CORTE DE CATALINA II A TRAVÉS DE LAS ÚLTIMAS INVESTIGACIONES RUSAS

En el siguiente apartado nos referiremos a las investigaciones llevadas a cabo en Rusia durante los últimos diez años, que suponen una importante aportación en relación a las creaciones de Martín y Soler en el género del ballet. El repertorio balletístico ruso de finales del siglo XVIII apenas ha sido estudiado, por el contrario

²⁶ KRILOV, I.: *Полное собрание сочинений* [*Polnoe sobranie sochineniy*, Antología completa]. Moscú, 1945, Vol. 1, p. 210.

que el operístico, que acaparó la atención de diferentes musicólogos rusos y occidentales. Son escasos los investigadores que hablan de los ballets de esta época en sus obras, y los que lo hacen se centran en los libretos y las coreografías, pero no en las partituras musicales. Éste es, por tanto, un terreno fértil para la investigación musicológica, que está dando unos frutos de gran interés en los últimos años.

Al analizar las últimas publicaciones occidentales relativas a los ballets de Martín y Soler, llama la atención la escasez de datos sobre este género. Así, en el epígrafe dedicado a los ballets de Martín y Soler en la monografía de Waisman, la investigadora italiana Angela Romagnoli, en el apartado dedicado a la producción rusa, definida como un “nuevo florecimiento, tardío y maduro del talento de Martín y Soler en el ámbito de la danza”²⁷, se limita a enumerar siete ballets del valenciano, señalando las fechas de sus estrenos:

1792, <i>Didon abandonée</i>
1793, <i>L'oracle</i>
1793, <i>Amour et Psyché</i>
1795, <i>La belle Arsene</i>
1799, <i>Tancredi</i>
1800, <i>Le retour de Polyorcète</i>
1804, <i>Graf Castelli ili prestupniy brat</i> [<i>El Conde Castelli o El hermano criminal</i>] ²⁸

Romagnoli analiza el ballet *La belle Arsene*, obra de la etapa napolitana del compositor²⁹ que fue repuesto posteriormente en San Petersburgo, empleándose para

²⁷ ROMAGNOLI, A.: “Il Fortunatissimi incontro de’balli: La produzione di musica para danza” Waisman, Leonardo J.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*. Colección Música Hispana, Textos, Biografías. Madrid, ICCMU, 2007, p. 490.

²⁸ Señala su autoría incierta en éste último y en *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, Actas del Congreso Internacional sobre Vicente Martín y Soler. Waisman, L. J. / Link, Dorotea (eds.). Valencia, Generalitat Valenciana, 2010.

²⁹ De hecho, el análisis que lleva a cabo la investigadora italiana emplea la partitura orquestal completa de la versión napolitana, conservada en el Conservatorio S. Pietro a Majella de Nápoles, según ella misma manifiesta. Véase: WAISMAN, L.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo...*, p. 510.

dicha reposición los materiales italianos³⁰; y *Didon abandonée*, basándose para este análisis tan sólo en la reducción impresa por Breitkopf de la partitura para piano³¹. Lamentablemente, en su trabajo no se aportan más datos sobre el resto de la producción balletística rusa del valenciano, llamando la atención la autora sobre la falta de estudio de las partes orquestales conservadas de *Didon abandonée*, *L'oracle*, *Amour et Psyché* y *La belle Arsene*.

Estas aportaciones han sido considerablemente actualizadas en los últimos años gracias a los trabajos de **Alexandra Evgenievna Maximova**, historiadora del arte y musicóloga del Conservatorio Estatal P. I. Tchaikovsky de Moscú, que ha centrado sus investigaciones en el ámbito del ballet en la corte de Catalina II, y aborda el estudio de la producción del compositor español mediante el profundo análisis de las fuentes primarias de sus ballets de la etapa rusa, conservados en los prácticamente inaccesibles archivos del Teatro Mariinsky de San Petersburgo.

Hasta el momento en que Maximova inició sus investigaciones, las partituras balletísticas de Martín y Soler no habían sido estudiadas sistemáticamente, recogiendo las fuentes previas tan sólo el título de las obras, un breve resumen argumental, el nombre de sus coreógrafos y escenógrafos –con todas las complejidades y problemas añadidos que supone estudiar un repertorio vivo, que sufre reformas y adaptaciones cada vez que se produce de nuevo en un teatro–, su fecha de estreno y, en algunos casos, el estudio de las portada de los libretos o la partitura.

Los trabajos de esta autora³² suponen el primer estudio sistemático y exhaustivo de las partituras orquestales de la producción balletística rusa de Martín y Soler, estableciéndose en ellos distintas clasificaciones de las fuentes, del repertorio, de los diferentes géneros de ballet y de las partes que lo componen. Maximova plantea toda

³⁰ Su estreno petersburgués data de 1795, año que Martín y Soler pasó en Londres, hecho que nos lleva a concluir que la puesta en escena de este ballet fue promovida por Charles Le Picq.

³¹ Véase: WAISMAN, L.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo...*, pp. 523-534. Además de la estructura musical, la reducción de Breitkopf recoge el programa del ballet, que comenta Romagnoli.

³² Las conclusiones que exponemos, son una síntesis personal extraída de distintos trabajos de Maximova, traducidos por nosotros. Remitimos a la bibliografía final de la tesis, para consultar las distintas fuentes bibliográficas manejadas y conocer todos los trabajos de esta autora.

una serie de nuevos retos de investigación, vinculados tanto a la autoría como al tiempo de creación y destino escénico de estos espectáculos.

En sus trabajos, el ballet es analizado como espectáculo independiente y como parte de los espectáculos operísticos y dramáticos de la corte de Catalina II, estableciendo una vinculación de las creaciones rusas de este género con las europeas. El estudio de las partituras permite subrayar esta orientación europea de la música del ballet ruso de finales del siglo XVIII, basado en espectáculos principalmente italianos, siendo éste un foco fundamental para el desarrollo de la escuela balletística rusa. Así, los compositores de ballet más destacados de ese período fueron el checo E. Wanzhura, los italianos G. Sarti y C. Canobbio, y el español V. Martín y Soler.

Los trabajos publicados por esta autora plantean también el problema de las modificaciones introducidas en las representaciones de los ballets europeos, hecho que complica la atribución de una obra a un coreógrafo y un compositor concretos, ya que en muchos casos se reutilizaba una coreografía preexistente adaptada a una música nueva o viceversa. También se adentra en el problema de la reconstrucción del texto musical, relacionado con las anotaciones manuscritas dejadas por copistas e intérpretes, destinadas a aclarar cuestiones interpretativas (digitación, *tempo*, carácter...) o que dan noticias sobre el autor, el coreógrafo, fechas de composición e interpretación, referencias a la acción escénica, etc.; el estudio de la caligrafía es otro de los elementos que le permiten diferenciar la obra original de los números o fragmentos añadidos posteriormente.

Según sus aportaciones más recientes, los ballets de Martín y Soler compuestos e interpretados en Rusia, con sus sucesivas reposiciones, son los expuestos en el siguiente cuadro:

<p>-<i>Didon abandonée</i>, con coreografía de Le Picq, estrenado en el Teatro Kamenniy de San Petersburgo en 1792, interpretado tres veces en 1795 y cuatro en 1796; repuesto con coreografía de Ch. Didlo y A. Poireau en 1827, en San Petersburgo.</p>

<p>-<i>L'oracle</i>, con coreografía de Le Picq, estrenado en el Teatro Hermitage de San Petersburgo en 1793.</p>

<p>-<i>Amour et Psyché</i>, con coreografía de Le Picq, estrenado en el Teatro Hermitage de San Petersburgo en 1793, e interpretado en el Teatro Kamenniy, los días 28 y 30 de abril de 1796, 8 de enero de 1798 y otras cinco veces entre los años 1798-1799.</p>
<p>-<i>La belle Arsene</i>, con coreografía de Le Picq, puesto en escena en San Petersburgo por primera vez el 9 de abril de 1795 y, posteriormente, en 1796 y 1797.</p>
<p>-<i>Tancredi</i>, con coreografía de Le Picq, estrenado en el Teatro Hermitage de San Petersburgo entre enero y febrero de 1799, e interpretado posteriormente en el Teatro Kamenniy, en 26 de abril del mismo año.</p>
<p>-<i>Le retour de Polyorcète</i>, con coreografía de P. Chevalier, estrenado en el Teatro Hermitage de San Petersburgo, en diciembre de 1799 e interpretado posteriormente en los teatros Gatchinskiy y Kamenniy, en 1800.</p>
<p>-<i>Ariane abandonée de Thesee dans l'isle de Naxos</i>, con coreografía de P. Chevalier y una posible colaboración de Le Picq, estrenado en el Teatro Hermitage de San Petersburgo el 16 de febrero de 1800.</p>
<p>-<i>Graf Castelli ili nprestupniy brat</i> [<i>El conde Castelli o El hermano criminal</i>], con música de Sarti, Martín y Soler, y Davidov, coreografía de I. Walberg, estrenado en San Petersburgo en 1804.</p>

Entre las principales aportaciones de sus investigaciones, cabe destacar en primer lugar el hallazgo del ballet *Ariane abandonée de Thesee dans l'isle de Naxos*, con música de Martín y Soler, que se estrena en el Teatro del Hermitage de San Petersburgo, el 16 de febrero de 1800. La coreografía parece haber sido obra de P. Chevalier, aunque resulta probable una implicación conjunta de su antecesor al frente de la compañía de ballet de la corte, Ch. Le Picq.

Por otro lado, Maximova confirma también la autoría del ballet *Graf Castelli ili prestupniy brat* [*El conde Castelli o El hermano criminal*] de los compositores Sarti, Martín y Soler, y Davidov, con coreografía del ruso I. Walberg.

Así pues, los estudios de esta autora confirman la amplia producción de ballets de Martín y Soler, no menor de diecisiete, diez de los cuales fueron compuestos en Italia y puestos en escena en los escenarios de Nápoles, Turín y Venecia, muchos aún

pendientes de ser localizados y estudiados. Junto a ellos, en el catálogo de ballets del valenciano hay al menos siete³³ creados en San Petersburgo, tal y como queda reflejado en el cuadro anterior, la mayoría de los cuales se encuentran depositados en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinskiy, en la que Maximova ha localizado un importante material concerniente a cinco de estos espectáculos: se trata de la partitura manuscrita y la reducción para clave de *Didon abandonnée* (1792), la reducción para clave de *L'oracle* (1793), las partes orquestales de *La belle Arsene* (1795), *Amour et Psychée* (1793) y *Ariane abandonnée de Thesee dans l'isle de Naxos* (1800), además de los libretos de dichos ballets. Todos ellos son producto de la colaboración de nuestro compositor con Le Picq, su suegro, desde la llegada de Martín a Rusia, cuyo trabajo conjunto se fue desarrollando desde los inicios de la carrera compositiva del valenciano, en la década de 1770 en Nápoles.

Todos los ballets estudiados son **ballets heroicos**, hecho lógico a nuestro entender, al ser obra de Le Picq, alumno y sucesor de Noverre, que siguió la tradición de su maestro en la creación de ballets heroico-pantomímicos. La única excepción la conforma el ballet cómico *L'oracle*, construido como una suite de danzas antiguas: tres minuetos, dos gavotas, una marcha, un nocturno con coro y un número final con material de la marcha. Maximova alega como causa de este modelo compositivo el argumento estático del ballet.

Asimismo, esta autora revela que los ballets heroicos de Martín y Soler presentan **dos categorías de números musicales**: danzas instrumentales con indicación de género (gavota, marcha, etc.) y números instrumentales con distintas indicaciones de *tempo* (*Allegro*, *Maestoso*, etc.) Este hecho evidencia la interrelación de las composiciones de ballet con la música sinfónica y camerística del Clasicismo, que se apoya en los estudios sobre el ballet de E. Dulova³⁴.

³³ Maximova habla de siete ballets rusos, aunque en el cuadro figuren ocho. Esta discordancia se debe a que la autora, siguiendo las afirmaciones preestablecidas hasta la fecha, cree que el ballet *La bella Arsene* llevado a escena en San Petersburgo en 1795 es una reposición del ballet homónimo estrenado por ambos maestros en el teatro de San Carlo de Nápoles en 1781. Esta creencia se basa en la falta de estudios comparativos entre ambas obras, cuestión que trataremos de esclarecer a lo largo de este capítulo.

³⁴ Dulova comenta la fijación en las partituras de esferas figurativas-bailables con ayuda de indicaciones de *tempo* y carácter, lo que ejemplifica de la forma siguiente: *Allegro* = música

7.2.1. Oberturas

Maximova se adentra también en sus trabajos en el análisis de las **oberturas** de las obras balletísticas, que presentan diferentes modelos musicales, desde la forma sonata a otros más individuales, que aparecen con frecuencia en las oberturas teatrales³⁵. Esta idea se ejemplifica con una clasificación de las oberturas de ballet de Martín y Soler, otorgando a cada una de ellas una estructura individual. Aunque todas son monopartitas, con la sección *Allegro* como base, raramente se trata de un *Allegro* clásico, sino de estructura inestable, heredera de los principios barrocos (*Didon Abandonnée*, 1792), formas con rasgos de pequeño rondó (*Arianne abandonée de Thesee dans l'isle de Naxos*, 1800), y formas mixtas, que combinan rasgos de sonata y rondó. La autora recalca que la forma está determinada por la función introductoria de la obertura, por lo que prima la preocupación por mostrar los recursos expresivos y teatrales, y no por desarrollar el material musical. La excepción sería el ballet *Didon abandonnée* (1792), en el que la obertura anticipa el material musical del ballet y prepara al oyente para el espectáculo, a la manera de lo que hace Mozart en *Don Giovanni* (1791) tan sólo un año antes y de lo que encontraremos años después en algunas oberturas operísticas de la Europa occidental, como la de *Der Freischütz* (1821), de Carl M. von Weber.

A este respecto también resulta interesante la distinta denominación que reciben estos números introductorios en los distintos ballets: en *Amour et Psyché* se denomina Sinfonía (*Allegro Maestoso*); en *La belle Arsene, Ouverture (Maestoso)*; y en *Arianne y Didon abandonnée*, Preludio (*Andante Maestoso*). Maximova no explica la causa de esta diversidad de denominaciones y, según nuestra opinión, la causa pudiera hallarse

introductoria e ilustrativa; *Andante* = episodios de medio carácter que unen la danza lírica y la mímica; etc. Véase: DULOVA, E.: *Музыка в балете и стилевые процессы в русской музыкально-театральной культуре второй половины XVIII века [Muzika v balete i stilevie protsessi v russkoy muzikalno-teatralnoy kulture vtoroy polovini XVIII veka, La música en el ballet y los procesos estilísticos-teatrales en la cultura de la segunda mitad del siglo XVIII]*. Lecturas científicas en memoria de A. I. Kandinsky. Trabajos científicos del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Tchaikovsky. Cátedra de Historia de la música rusa. Compilación 59, 5-6 de abril del 2006, Moscú, 2007.

³⁵ Se trata de una idea que la autora toma del texto de BOCHAROV, Y.: *Заметки об оперной классической увертюре эпохи Гайдна и Моцарта [Zametki ob opernoy klassicheskoy uverture epoji Haydna i Motzarta, Notas sobre la obertura operística clásica de la época de Haydn y Mozart]*, *Starinnaya Muzika*, nº 2, 2001.

en la cronología de las diferentes ediciones o su reutilización y arreglo posterior por otros compositores, habiendo podido influir también la procedencia del editor en el caso de las reducciones impresas.

Todos estos números introductorios presentan una construcción diferente a las oberturas operísticas de Martín y Soler, que siguen cánones de forma sonata: en *Amour et Psyché* se trata de un breve número introductorio que acompaña la aparición de Amor y Venus a escena; en *La belle Arsene* también es un número breve, lento, que finaliza en una semicadencia que da paso al siguiente *Allegro* en la misma tonalidad; el caso de *Ariane* es similar, aunque con un cambio a ritmo ternario al transformarse en un *Allegro*.

Preludio.
Andante con moto.

Timbali

Violini I *pp*

Violini II *pp*

Violoncelli

Contrabassi

13

Timb.

Voi I

Voi II

Vc.

Cb.

20

Timb.

Voi I

Voi II

Vc.

Cb.

ff

pp

28

Timb

Vni I

Vni II

Vc

Cb

pp

30

Allegro

Timb

Vni I

Vni II

Vc

Cb

p

41

Timb

Vni I

Vni II

Vc

Cb

cresc.

51

Timb.

V-ni I

V-ni II

Vc.

Cb.

58

Timb.

V-ni I

V-ni II

Vc.

Cb.

ff

66

Timb.

V-ni I

V-ni II

Vc.

Cb.

77

Tmb

Vni I

Vni II

Vc

Cb

78

Tmb

Vni I

Vni II

Vc

Cb

79

Tmb

Vni I

Vni II

Vc

Cb

Ejemplo musical: Martín y Soler, *Ariane abandonnée par Thesee dans l'île de Naxos*.

Preludio, nº1, Allegro.

Un caso poco habitual es la conclusión de la obertura de *Didon abandonnée*, ya que su preludio comienza con un *Andante Maestoso* en Si bemol Mayor, con dos bloques contrastantes, al que sigue un *Allegretto* con forma tripartita simple y una coda. Tras un compás en silencio, comienza el *Allegro*, que se construye como un

paso por todos los grados de esta tonalidad (Si bemol Mayor) mediante pasajes escalísticos tomados del *Andante* y una transición tras la que esperamos escuchar el tema principal que no llega a aparecer.

The image shows a musical score for piano, marked *Allegro*. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score features a series of ascending and descending scales in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the right hand.



Ejemplo musical: Martín y Soler, *Didon abandonnée*. Preludio.

7.2.2. Formas de los números musicales

Maximova analiza distintos ballets estrenados en Rusia de forma coetánea, llegando a la conclusión de que Martín y Soler es el único compositor que basó sus números de danza en géneros cotidianos, por lo que sus estructuras formales se salen de los marcos de período, gran período, forma bipartita y tripartita, o forma rondó que utilizaron sus contemporáneos, lo que “refleja el alto nivel de maestría compositiva del autor”³⁶.

En sus ballets, Martín y Soler opta por las **formas simples de canción**, aunque rehúye la cuadratura típica de la danza mediante el uso de ampliaciones y contracciones estructurales. La estructura de la danza está condicionada por la situación escénica; así, las danzas características y las marchas presentan una estructura clara y periódica, mientras que las escenas pantomímicas tienen formas más flexibles. Un ejemplo perfecto de esto es la escena de caza del acto III del primero ballet escrito para la escena rusa, *Didon abandonnée* (1792).

³⁶ МАХИМОВА, А.: *Русский балетный театр Екатерининской эпохи. Россия и Запад* [Russkiy baletniy teatr Ekaterininskoy epoji. Rossiya i Zapad, El teatro de ballet ruso de la época de Catalina: Rusia y el Occidente]. Trabajo de investigación de tesis doctoral de Musicología. Moscú, 2008.

Las formas más interesantes de las escenas pantomímicas y representativas se acompañaban de un número musical, sobre todo las escenas de tempestad y ensoñación, que emplean normalmente estructuras de rondó –es decir, unas regiones temáticas estables y grandes transiciones entre ellas que desarrollan el material– para la organización del material musical que denota un acercamiento a la idea del desarrollo sinfónico continuo. Este tipo de formas no limitan la creatividad compositiva del autor, cuyo principal objetivo es reflejar musicalmente el desarrollo de la acción escénica.

El desarrollo continuo es un principio compositivo puesto en uso por Martín y Soler en el solo de Eneas del Acto III de *Didon abandonnée*. Otro recurso musical muy utilizado por el valenciano en sus ballets del período ruso es el uso de enlaces entre las diferentes escenas, a modo de breves números orquestales, fragmentos de pocos compases que introducen a un personaje o fusionan unos números con otros a modo de desarrollo continuo.

Las escenas musicales que engloban varios números se construyen como formas abiertas y modulantes, que facilitan la transición continua de unos números a otros ya sea mediante la preparación tonal del final de un número para el inicio del siguiente, mediante breves enlaces instrumentales o a través de la sucesión de números en *Attaca*.

7.2.3. Recursos compositivos

Maximova estudia también los **recursos dramáticos** utilizados en estos ballets, que dependen principalmente de la idea argumental y coreográfica. Entre ellos destaca el principio de **contraste** (de género, de *tempo*, de dinámicas, etc.) para organizar los fragmentos musicales. Puede vislumbrarse a través de toda la obra tanto a nivel general del ballet como de los números analizados individualmente.

Martín y Soler mostró en sus ballets rusos un especial gusto por las **repeticiones musicales**, principio importante de la construcción dramática de este género. El uso de este procedimiento se ejemplifica en un número del primer acto de *La bella Arsene*, repetido en tres ocasiones a lo largo de este acto, con el nº 13, 17 y 23, vinculado a la aparición del espíritu malvado Irobaldo. Junto a esta repetición literal

destaca la vinculación directa de este material musical con la escena de la tempestad que tiene lugar al final del acto 2, en la que la protagonista es perseguida por diferentes desgracias enviadas por Irobaldo. Lo mismo ocurre con la marcha nº 6 del Acto I, repetida en el nº 21, relacionadas argumentalmente con el rechazo de la protagonista hacia sus pretendientes.

Junto a ello destaca la inclusión de **números corales** –*L’oracle, Amour et Psyché, Didon abandonnée*–, herencia del fuerte arraigo de la tradición lírica del compositor valenciano. Como tal figura el Nocturno nº 3 de *L’oracle*, los tres coros de *Didon abandonée* –un coro inicial del Acto II, otro al inicio del Acto III vinculado a la escena de la caza, y el tercero al final del Acto V³⁷–, el nº 5 (Allegretto) de *Amor y Psique*, junto al que también destaca un número vocal solista incluido en el mismo ballet: el aria *Sulsa Teatro* señalizada con el nº 13 en el Acto II. También tenemos constancia de un *Terzetto* de sopranos en el nº 22 del ballet napolitano *La bella Arsene*, aunque por el momento se desconoce si este número figura en la versión petersburguesa de este ballet³⁸. Maximova enfatiza el hecho de que este tipo de inclusiones líricas son característicos específicamente de Martín y Soler, siendo inexistentes en las composiciones de este género de otros compositores de la corte rusa de estos años³⁹. Asimismo, es interesante señalar que todos los números vocales tienen texto italiano, dato chocante si se tiene en cuenta que el idioma más hablado en la corte rusa era el francés, idioma en el que aparecen las acotaciones de la reducción para clave de *Didon abandonée*.

Tras el estudio de las partituras, Maximova enfatiza la influencia del libreto y la idea coreográfica sobre la composición formal de los ballets de Martín y Soler, que

³⁷ Respecto a este último coro (“All’ armi!...”), se trata del número en el que tiene lugar el desenlace argumental.

³⁸ Véase FOUTER FOUTER, V. “La producción balletística de Martín y Soler en Rusia, a la luz de las últimas investigaciones”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 20, julio-diciembre 2010.

³⁹ En realidad, la inclusión de números vocales dentro de los ballets no es un fenómeno novedoso y está presente en numerosas composiciones de la época ilustrada a partir de las ideas de J.-J. Rousseau de la síntesis de las artes.

tiene un acercamiento creativo a la dramaturgia de la pantomima, sumergiéndose en lo profundo de la esfera emocional del argumento, creando composiciones originales y no previsibles en cuanto a la forma⁴⁰.

La autora lo ejemplifica con la descripción del Acto III de *Didon abandonée*:

La acción se traslada a un claro en el bosque, donde se instala el campamento de Dido, su séquito y sus invitados. Eneas con el séquito de troyanos y Yarbe con los númeridas. Al inicio del acto suena el coro de cazadores ‘Seguiamo alle selve la Diva, che regna’, al que sigue (*volti súbito*) una danza sobre el mismo material musical. La *Chasse* es sustituida por un breve *divertimento*, el baile de los númeridas. En La Mayor suenan la *Quadrille des Maures (Andante)* y el *Tambourin pour les Maures (Allegretto)*, que conforman un breve divertimiento de tinte exótico. Las danzas númeridas son concluidas por el Solo de Yarbe (*Andante*), tras el que el Corps de Ballet (*Allegretto*) interpreta una *chasse* sobre el material musical del primer número. Al baile de los nobles cartagineses y de los troyanos le sigue un Solo de Eneas, que se fusiona sin interrupción con el *Allegro* en el que la reina ordena continuar la caza. En escena solo quedan Dido, Eneas y Yarbe que bailan un *Pas de trois*. En el *Larghetto cantabile*, Yarbe, movido por los celos, sigue a Dido y Eneas. Comienzan a oírse los truenos de la tormenta, que se da en el siguiente número y marca un punto de inflexión en el ballet (*Allegro tempesta*). Le sigue un episodio pantomímico de Yarbe (*Andante*), en el que éste llama a su séquito y entra en la cueva, encontrando allí a los amantes que interpretan un *Pas de deux (Andante con moto)*. Yarbe se abalanza sobre Dido y Eneas lucha con él. El lírico *Andante* se convierte en un *Allegro assai*, la escena de la lucha (estas secciones aparecen unidas en un solo número). Yarbe es vencido y Dido anuncia su compromiso con Eneas.

En conjunto, se trata de una composición bastante dinámica, que pasa de la alegre pastoral del coro de cazadores a la escena de la tempestad y el enfrentamiento del final del acto. Los recursos organizadores son un plan tonal estable, el contraste de *tempo* y de género entre los números, y la aceleración del *tempo* hacia el final del acto⁴¹.

⁴⁰ Véase FOUTER FOUTER, V. “La producción balletística de Martín y Soler en Rusia, a la luz de las últimas investigaciones”. *Cuadernos de Música Iberoamericana...*

⁴¹ МАХИМОВА, А. *Русский балетный театр Екатеринбургских времен. Россия - Запад [Russkiy baletniy teatr Ekaterininskogo vremeni. Rossiya- Zapad, El teatro de ballet ruso de la época de Catalina. Rusia – Occidente]*. Moscú, Editorial Kompozitor, 2010, pp. 70-71.

En resumen, lo que describe la autora es un desarrollo de la acción a través de diferentes géneros musicales y coreográficos. Los siete primeros números de carácter más estático y sosegado, que se transforma en el *Pas de trois* en *Allegro*, momento a partir del que la danza se convierte en pantomima y la acción se precipita. En cuanto a las tonalidades, predominan Re Mayor y su dominante La, aunque desde mitad del acto hay una tendencia hacia la región de la subdominante (Sib Mayor, Sol Mayor y Sol menor).

Número	<i>Tempo</i>	Tonalidad
Coro de cazadores (<i>chasse</i>)	<i>Allegretto</i>	Re M
Baile del Corps de Ballet (<i>chasse</i>)	<i>Allegretto</i>	Re M
<i>Quadrille des Maures</i>	<i>Andante</i>	La M
<i>Tambourino des Maures</i>	<i>Allegretto</i>	La M
Solo de Yarbe	<i>Andante</i>	Sib M
Baile del Corps de Ballet (<i>chasse</i>)	<i>Allegretto</i>	Re M
Solo de Eneas	<i>Larghetto</i>	Re M
[<i>Pas de trois</i> (Dido, Eneas, Yarbe)]	<i>Allegro</i>	Re M
[Yarbe sigue a Dido y Eneas]	<i>Allegro</i>	Si b M
[Escena de la tempestad]	<i>Allegro tempesta</i>	Si b M
[Yarbe encuentra a los amantes, llama a su séquito]	<i>Andante</i>	Sol m
[Yarbe entra en la cueva. Combate]	<i>Andante con moto</i> – <i>Allegro assai</i>	Sol M

7.2.4. Recursos orquestales

La autora moscovita analiza los números de pantomima y danza lírica, encontrando **analogías con la ópera y la sinfonía europea** por su léxico musical y sus medios expresivos, como ya había expresado L. Kirillina, que señala en relación a este tema que:

Las ideas que crearon la base de la reforma operística de Calzabiggi y Gluck, se constituyeron de forma paradójica a partir de un género que anteriormente no fue tomado en serio por nadie: el ballet. La propia palabra ‘reforma’ fue introducida por los grandes coreógrafos, entre los que está Noverre⁴².

⁴² KIRILLINA, L.: *Реформаторские оперы Глюка* [*Reformatorskie operi Gluka*, Las óperas reformadas de Gluck]. Moscú, Muzgiz, 2006, p. 348.

A este respecto la autora nos remite a la obra de V. Konen *El teatro y la Sinfonía*⁴³, en la que se especifica que la sinfonía del Clasicismo nació bajo la influencia de las suites de danza, estableciendo un fuerte vínculo con el género del ballet, pero junto a ello también sufrió el poderoso influjo de la ópera de Lully y las escenas de danza introducidas en ella. Por otra parte, otra corriente que determinó el desarrollo de la sinfonía clásica fueron las óperas reformadas de Gluck, que otorgó a la obertura de su *Orfeo* la apariencia de un “drama instrumental” continuado por Haydn, Mozart y Beethoven. La conclusión expuesta por este autor es que la sinfonía, como género más joven, sufrió durante el siglo XVIII el influjo de la ópera y del ballet, mientras que estos dos géneros escénicos nunca existirían el uno sin el otro.

El **uso de la orquesta** de los ballets del valenciano se encuadra dentro de la tradición italiana, tanto por la distribución de los instrumentos en la partitura –arriba, los instrumentos solistas distribuidos según el orden de aparición, luego el acompañamiento, debajo los *bassi*–, como por la composición orquestal –cuerdas en tres voces, completada por oboes, trompas, flautas y fagotes, con uso más selectivo de los clarinetes, y también trombones y trompas– o la propia nomenclatura –*tamburi, timpani*...–. Este género de partituras de tipo italiano eran las que predominaban en el teatro musical ruso de esa época, mezclando tanto los grupos de instrumentos como el orden de su diapasón dentro de un mismo grupo, lo que suponemos sumaba complejidad a la labor del director. Las partituras de Martín y Soler permitían ser interpretadas tanto por un grupo reducido de músicos como por uno amplio, sin desechar la posibilidad de involucrar todos los tipos de instrumentos de madera, metal y percusión⁴⁴. Puede observarse una estabilidad entre los instrumentos para los que

⁴³ Véase KONEN, V.: *Театр и Симфония* [El Teatro y la Sinfonía]. Moscú, Muzika, 1968.

⁴⁴ Maximova señala los instrumentos usados en su artículo *Оркестр в балетных партитурах В. Мартин-и-Солера и К. Каноббио* [*Orkestr v baletnij partitურaj V. Martin-i-Solera i K. Kanobbio*, La orquesta y las partituras de ballet de V. Martín y Soler y C. Canobbio. Historia musical], *Muzikovedenie* [Revista Musicología], nº 5, 2008: violines, violas, violonchelos, contrabajos; flautas, oboes, corno inglés, clarinetes in A, in B, in C, fagots; trompetas in B, in D, in C; trompas in A, in B, in C, in D, in Es, in G; trombones (alto, tenor y bajo); *timpani, tamburi*; “música turca”: triángulo, platillos, *tamburo grande, timbali*; música de cuerno.

componía el valenciano, aunque el número de intérpretes variaba en función de las circunstancias o de la idea compositiva.

Ballet	<i>La bella Arsene</i> (1795)	<i>Amour et Psyche</i> (1793)	<i>Ariane ...</i> (1800)
Instrumentos	Número de partes orquestales		
<i>Violini I</i>	3	2	2
<i>Violini II</i>	3	1	1
<i>Viola</i>	1	1	1
<i>Basso</i>	3	1	1
<i>Flauti</i>	2	2	2
<i>Oboi</i>	2	2	2
<i>Corno Inglese</i>			1
<i>Clarineti</i>	2	2	2
<i>Fagotti</i>	2	1	1
<i>Corni</i>	2	2	2
<i>Trombi</i>	2	2	2
<i>Timpani</i>	1	1	1

La composición orquestal de los dos últimos ballets es casi idéntica, salvo por la inclusión del corno inglés en *Ariane*. En cambio, en *Arsene* el elenco de los instrumentos de cuerda se encuentra ampliado, junto a lo que se suma otro fagot. Así pues, el compositor hace uso de la orquesta al completo: parejas de instrumentos de viento madera, un amplio grupo de cuerdas, instrumentos de viento metal (a excepción de los trombones) y los *timpani*.

Maximova subraya el uso que hace Martín y Soler de los instrumentos solistas, entre ellos del corno inglés; también la independencia de la sección de cuerda, destacando la función más libre de la viola, capaz de tocar una voz independiente en el acompañamiento, el uso del *divissi* y el solo en los violonchelos; junto a esto, señala la no repetición de la composición orquestal en los diferentes números. El valenciano introduce colores tímbricos especiales en las escenas líricas y expresivas de *Didon abandonnée* (1792): un conjunto de viento con trío de trombones para describir la caza, un conjunto de “música turca” con flauta, triángulo, tambores y

platillos para caracterizar a los personajes exóticos, una orquesta de cuerno⁴⁵ y un coro. Este ballet se caracteriza principalmente por la diferenciación tímbrica del tejido orquestal y las sucesivas entradas y salidas de las voces. De su partitura, destaca la escena de la tempestad del acto III, en la que el uso de los timbres orquestales suple la carencia de un tematismo representativo:

El acercamiento de la tempestad es acompañado por el grupo de cuerda: *pianissimo*, pulsaciones de corcheas, figuraciones con intervalos de segundas, y luego un pasaje escalístico ascendente. A la cuerda se le suman timbres ‘fríos’ de flautas y fagotes, que tocan las voces extremas. El volumen aumenta, y en el compás 13, repentino como una explosión de tempestad, entran sobre un acorde los oboes, clarinetes y trompas. Tras dos compases, toda la orquesta pasa al *forte*. En el compás 34, ‘el impulso natural’ se interrumpe con una pausa. Un motivo repetido prepara una nueva oleada, y otra, tras la que comienza el descenso dinámico: paulatinamente desaparecen las flautas, trompetas, trombón, luego los oboes, clarinetes, timbales, fagot y trompa. De todo el conjunto, permanece una modesta tercera mayor en las cuerdas en un registro grave⁴⁶.

Un caso excepcional en este ballet es, además, el empleo de un trío de trombones, instrumentos que en el último cuarto del siglo XVIII habían ido introduciéndose paulatinamente en las partituras de óperas y obras orquestales, pero no en la música de los ballets. Ya se ha indicado arriba el uso que hace Martín y Soler de la “música turca”, que reflejaba el exotismo mediante el ritmo y la instrumentación inusual⁴⁷. A este respecto Maximova señala que en la partitura de la ópera no figuran los mismos números “africanos” que en la reducción para clave: la *Quadrilla* y el *Tambourino des Maures* son sustituidas por un número de “danzas africanas”, acompañadas de

⁴⁵ Se trata de una peculiaridad de la cultura instrumental rusa. No aparece señalada en la partitura ni en la reducción. La autora plantea la hipótesis de que la partitura conservada en la Biblioteca del Teatro Mariinsky tiene que ver con puestas en escena posteriores del ballet, por lo que las partes de cuerno podían haber sido sustituidas por trompas o simplemente haber sido excluidas.

⁴⁶ MAXIMOVA, A.: *Оркестр в балетных партитурах В. Мартин-и-Солера и К. Каноббио* [*Orkestr v baletnij partituroj V. Martin-i-Solera i K. Kanobbio*, La orquesta y las partituras de ballet de V. Martín y Soler y C. Canobbio. Historia musical]. *Muzikovedenie* [Revista Musicología], nº 5, 2008.

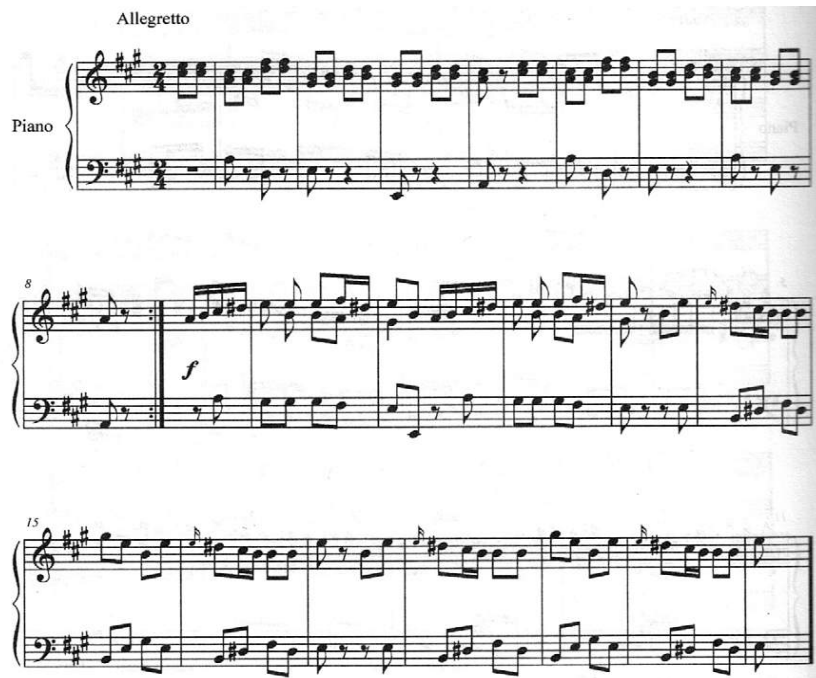
⁴⁷ Instrumentos de viento, como *piccoli*, flautas, cuernos, cornamusas..., además de algunos instrumentos de percusión.

“música turca” con preponderancia de los instrumentos de percusión. Estos elementos turcos en la obra de Martín y Soler vienen a tener un significado similar a los integrados por Mozart, es decir, son más un fruto de la imaginación de la época y del propio compositor, representados solamente por ritmos y giros melódicos exóticos que nada tienen que ver con el verdadero folklore turco. Su intención, tal y como señala P. Petit⁴⁸, era la de situar al oyente en un ambiente lejano, que de turco tan sólo tiene el nombre.

The image displays a musical score for a piece titled "Quadrille des Maures" by Martín y Soler. The score is written for piano and is marked "Andante". It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system begins with a measure number of 5. The third system begins with a measure number of 11. The fourth system begins with a measure number of 13. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Ejemplo musical: *Quadrille des Maures*

⁴⁸ PETIT, P.: *Mozart o la música instantánea*, Colección de Libros de Música Rialp, Madrid, 1992, p. 136.



Ejemplo musical: *Tambourino pour les Maures*

La orquestación de los ballets de Martín y Soler evidencia, a juicio de Maximova, tanto el cultivo de la tradición europea –variedad de medios y modesta cantidad de intérpretes– como de la rusa –composición orquestal con maderas a dos, en cuatro voces, con flautas, oboes, clarinetes y fagotes, que se instituyó en Rusia antes que en la Europa Occidental–. Otra curiosidad es la denominación que reciben los instrumentos en las distintas partituras de ballet del compositor español: por ejemplo, la viola figura como Alto y Viola en la partitura del primer ballet estrenado en Rusia, *Didon abandonnée* (1792), lo que refleja, en opinión de Maximova, la diferente cronología compositiva de los números que integran el ballet y da base a la teoría de que esta partitura no es una fuente autógrafa.

7.2.5. Libretos: estudio de casos concretos

Entre las distintas aportaciones de Maximova, encontramos un estudio de los libretos de *Didon abandonnée* y *Amour et Psyché*, basado tanto en los escasos originales conservados como en otras fuentes secundarias de origen literario, estudio planteado con un enfoque diferente al percibido otras obras bibliográficas: no sólo propone su resumen y afianza su autoría –que corre a cargo de Le Picq, en base a

argumentos tomados de la mitología antigua, temática de gran popularidad en el siglo XVIII–, sino que intenta mostrar los cambios en la interpretación del argumento llevados a cabo en la escena rusa, comparándolos con composiciones literarias de autores europeos como Moliere, Noverre, Gardel, Didlo y Kniaznin.

Cabe incidir que de forma análoga a la ópera, los ballets suelen ser obra de dos autores literarios: el creador del argumento y el autor del propio libreto. Pero a diferencia de la ópera, los libretos de los ballets provenían con frecuencia de la mano del propio coreógrafo debido a la ausencia del elemento oral en escena. De ahí que los maestros de baile poseyeran una mayor libertad en la elección del argumento y en la planificación escénica, adquiriendo las funciones de un dramaturgo teatral.

Es interesante que la temática argumental de los ballets de este período coincida plenamente con la operística, siendo los temas mitológicos, fabulísticos, legendarios e históricos los de mayor difusión.

Maximova expone la importancia de los datos proporcionados al investigador por los libretos, que no solo contienen la trama argumental del ballet, sino también datos sobre sus autores, escenógrafos, intérpretes e incluso algunas características de los personajes. Junto a eso, se plantea cuestiones cruciales, como los factores que influyeron en la elección de los ballets europeos que fueron llevados a la escena rusa y los cambios que se introdujeron en ellos para su adaptación a los teatros imperiales.

Como hemos señalado, los casos concretos descritos por la autora son los de los ballets *Amour et Psyche* y *Didon abandonée*.

7.2.5.1. *Amour et Psyche*

El libreto del ballet *Amour et Psyché* se basa en uno de los argumentos teatrales más difundidos: el mito de Psique⁴⁹, que conquistó el corazón de Amor y provocó la ira de su madre Venus, fue usado durante el siglo XVIII como argumento balletístico por autores como J.-B. Lully, J.-B. Moliere y P. Corneille, F. Hilferding y V.

⁴⁹ Leyenda de origen griego, aunque es más conocida gracias al relato del autor romano Apulio, del siglo II, insertada en su obra *El vellocino de oro*.

Manfredini, J.-G.Noverre y I. Rudolphi, G. Doubervaille, P. Gardelle y E. Miller. En el prólogo al libreto del ballet heroico-pantomímico de Noverre, éste escribe:

El argumento es ya tan conocido, que me considero libre de la obligación de relatarlo. Todos saben que Psique era bella, que impulsada por la envidia, Venus hizo todo cuanto pudo por destruirla, que Amor, deslumbrado por la belleza de Psique, se enamoró ardientemente de ella y decidió convertirla en su esposa, que la curiosidad de la joven, que quiso averiguar la identidad de su conquistador que venía a ella solo amparado por la oscuridad de la noche, provocó el enfado del dios y el temporal abandono de su enamorada. Todos saben, digo, que Venus aprovechó ese momento para llevar a cabo su venganza y someter a la desdichada no solo a las torturas de las furias, sino también a la pérdida de su belleza, que Amor, tierno y enamorado, se abrió camino por la fuerza a los infiernos, raptó a la moribunda Psique y la llevó al palacio de Venus, que al fin reinó la paz entre Venus y Psique, que recobró su belleza y frescura, tras lo que Amor la desposó⁵⁰.



Imagen. “Cupido y Psique”, pintura de François Gérard (1797)

En Rusia, los ballets sobre este argumento adquirieron un significado especial: el 20 de octubre de 1762 fue representado un ballet sobre este tema, con música de Manfredini y coreografía de Hilferding, por ocasión de la coronación de Catalina II, mientras que el ballet con coreografía de Le Picq, música de Martin y Soler y

⁵⁰ NOVERRE, J.-G.: *Письма о манеж* [*Pisma o tantse*, Cartas sobre la danza]. Leningrado-Moscú, Iskustvo, 1965, pp. 341-342.

escenografía de P. Gonzaga⁵¹, fue encargado por Catalina para las bodas de su nieto Alexander Pavlovich con la princesa alemana Luisa María Augusta de Baden, renombrada como Elisavetha Alexeevna tras su bautizo ortodoxo⁵². De acuerdo con la finalidad nupcial de este ballet, el texto del libreto estaba lleno de alegorías y símbolos dirigidos a los recién casados: el personaje de Venus hacía referencia a la emperatriz Catalina II, mientras que Amor y Psique hacían lo propio a los novios. Esta relación alegórica quedó marcada por muchos años en el sobrenombre con el que fue conocida esta princesa alemana, que gracias a sus atributos naturales y la relación con el ballet recibió el apodo de *Psique*. Es interesante señalar que la temática nupcial estuvo presente también en otros ballets de Martín y Soler y Le Picq, como sería el caso de *L'oracle*, donde “el Hada de los Placeres reúne a los amantes que llevó hacia ella el Hada Suprema”, creado en 1792, siendo probable que algunos elementos tanto coreográficos como musicales fueran heredados en el ballet que nos ocupa.

A la hora de crear este espectáculo, Le Picq se basó en el ballet de acción homónimo de J.-G. Noverre, con música del compositor francés Jean-Joseph Rodolphe, estrenado en 1762 en Stuttgart⁵³. El análisis de los libretos de ambos ballets muestra ciertas divergencias que permiten ver el replanteamiento de la obra realizado por Le Picq. Así, el número de actos difiere en ambos casos (4 en el ballet de Noverre, 5 en el de Le Picq) y aparecen variaciones en los personajes.

Gracias a las fuentes primarias de carácter literario sabemos que la puesta en escena del ballet *Amor y Psique* tuvo un carácter monumental, con 111 intérpretes y fuegos artificiales⁵⁴. El libreto aporta además datos sobre el argumento, descripciones de los decorados, los textos del coro, etc. Las partes orquestales conservadas en los archivos de San Petersburgo presentan numerosos cortes, lo que hace suponer que

⁵¹ Pietro di Gottardo Gonzaga (Gonzaga), (1751-1831), decorador, escenógrafo, arquitecto italiano que trabajó para la corte rusa desde 1792.

⁵² Se trata de la misma soberana a la que Dalmas dedica su revista *Le Troubadour du Nord*, a la que nos referimos en otros capítulos del presente trabajo.

⁵³ SHERBAKOVA, M.: *Итальянцы в Санкт-Петербурге XVIII века [Ital'yantsi v Sankt-Petersburge XVIII века, Italianos en el San Petersburgo del siglo XVIII]*, Lecturas científicas en memoria de A. I. Kandinsky. Trabajos científicos del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Tchaikovsky. Cátedra de Historia de la música rusa. Compilación 59, 5-6 de abril del 2006, Moscú, 2007, pp. 97-101.

⁵⁴ Datos que figuran en el libreto original del ballet, conservado en los fondos de la Biblioteca Teatral de San Petersburgo.

este ballet fuera reinterpretado en Rusia, empleando una versión abreviada. Sí se sabe que tuvo un gran éxito, representándose más de ocho veces entre 1795 y 1800, por lo que la idea de su reinterpretación posterior no resulta descabellada.

Al abordar el estudio de este ballet, es inevitable retornar a los espectáculos homónimos europeos de este período y trazar paralelismos entre ellos. Los ballets más destacados que tomaron este argumento fueron los creados por Moliere y Lully en 1671 y los arriba señalados ballets de Noverre y Rudolphe de 1762 y de Le Picq y Martín y Soler de 1793. En la comparación de las tres versiones, se aprecia un cambio en los personajes y su número, al igual que cierta alteración en la exposición de la trama argumental. Así por ejemplo, en la versión de Le Picq apenas aparecen los personajes del Hades, siendo ésta la principal diferencia con sus predecesoras. En general, las 3 versiones esbozan el mismo argumento, pero dan un enfoque diferente a las escenas. Mientras en el libreto de Noverre la acción comienza en el clímax –hecho que permite establecer un paralelismo con Gluck–, cuando Psique, encadenada a una roca, es salvada por Amor, Le Picq omite esta escena, al igual que cualquier tortura y los personajes monstruosos. Así, en el acto 4, en vez de verse rodeada por Furias, Psique es asediada por los cuatro Vientos; de esta forma Le Picq muestra los castigos de Venus de una forma más alegórica. En cuanto al desenlace, es análogo en los tres ballets.

En la comparación de los textos de Noverre y Le Picq se observa una interesante relación: ambos dan gran importancia al estado emocional de los personajes, pero si en Noverre priman las situaciones afectivas, en Le Picq hay una clara tendencia hacia lo sentimental, poetizando la figura de Psique, que no sólo posee belleza física sino también un refinamiento del alma, lo que queda plasmado en el ballet a través de recursos musicales nombrados en el libreto.

7.2.5.2. *Didon abandonée*

La trágica historia de la bella Dido, reina y fundadora de Cartago, y el héroe de la guerra troyana Eneas es ampliamente conocido gracias a la literatura, las artes plásticas y la música. Durante el siglo XVIII este mito fue uno de los más recurrentes en la práctica teatral, siendo creados gran número de óperas, ballets y espectáculos

dramatúrgicos. Siguiendo esta tendencia, el ballet de Martín y Soler coincidió temporalmente en escena con la obra dramática de Y. Kniaznin, *Didona*. Para la creación de su ballet, *Le Picq* se basó en la obra de P. Metastasio de 1724, representada en numerosas ocasiones en Rusia con música de F. Araia. Pero junto con ello, el maestro de baile debió de tomar otro referente, el de su maestro Noverre, que estrenó en 1781 en Lyon el ballet de argumento análogo *Les amours d' Enee et Didon*. Maximova señala que el libreto editado en 1827 por la Tipográfica de los Teatros Imperiales *Didona, ili Istrablenie Karfagena*⁵⁵ debió ser obra de C. Didelot, coreógrafo que retomó este espectáculo en base al programa previo de *Le Picq*, ya que la estructura argumental coincide plenamente con la del ballet de 1792. Los nudos argumentales son detallados minuciosamente en este libreto, mientras que los detalles de las escenas pantomímicas pueden ser recuperadas gracias a las acotaciones de la reducción para clave de este ballet.



Imagen. *La mort de Didon*, pintura de Sir Joshua Reynolds (1781)

El ballet *Didon abandonnée* es la obra de Martín y Soler y *Le Picq* más susceptible de ser reconstruida, ya que junto al libreto y la reducción editada para clave se

⁵⁵ Дидона или Истребление Карфагена (Dido, o la Destrucción de Cartago). Hemos hallado datos mas precisos sobre este ballet en la obra de Borisoglebsky: “Gran ballet trágico. Coreógrafo: Didelot y Auguste (Poireau), sobre programa de *Le Picq*. Música de Martini y Cavos. Escenografía de Canoppi. Estrenado el 24/X/1827”.

conserva la partitura de orquesta –una de las pocas conservadas de este periodo–, que junto a las acotaciones presentes en el texto musical confiere las bases para una completa reconstrucción de la obra. Maximova duda que la partitura sea un ejemplar autógrafo –dato que se da por cierto en las demás fuentes, donde se la menciona como original–, y duda también de la fecha de representación de la obra, planteando la posibilidad de que hubiera números introducidos con posterioridad, llegando a considerar que la partitura original pudiera haber sido reorquestada.

Maximova vincula *Didon* de Martín y Soler con *Orfeo* de Fomin, del mismo año (1792), ya que ambas obras responden al género de las tragedias, presentando, por tanto, un final desgraciado, con un desarrollo sinfónico (elaboración del material de la obertura), una lógica tonal clara y el uso de escenas de ballet en la ópera y de números corales en el ballet, que en ambas obras coinciden con el desenlace. Martín y Soler sigue cada paso de la pantomima con gran sensibilidad y expresa el estado emocional de los personajes, mostrando una gran maestría compositiva.

Además, su puesta en escena fue espectacular, requiriendo muchos efectivos: 98 soldados figurantes, 4 sargentos, 40 caballeros, 3 trompetistas de la caballería, 4 tamborileros de la guardia de Preobrazhensk⁵⁶, un coro de cantores y un grupo de músicos de cuerno. En el transcurso del espectáculo tenían lugar fuegos artificiales y se sacaba a escena un caballo y un elefante artificial montado por un niño. V. Krasovskaya opina que “la acción de la tragedia debía de ahogarse en tal efectividad visual, cediendo en mucho ante la *Dido* de Angiolini, con mayor fuerza expresiva y profundidad psicológica”⁵⁷.

Según los Archivos de la Dirección de los Teatros Imperiales, este espectáculo fue retomado en 1795 y 1796, siendo representado en siete ocasiones en el Teatro Kamenniy durante estos años⁵⁸. Este ballet tuvo una estupenda acogida de público y su reducción para clave se publicó el mismo año de su estreno, 1792. Maximova

⁵⁶ Uno de los regimientos mas destacados históricamente de la Guardia Imperial rusa.

⁵⁷ KRASOVSKAYA, V. *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории, Европа Нoverra* [Zapodnoevropeyskiy baletniy teatr. Ocherki istorii, Evropa Noverra, El teatro de ballet de Europa Occidental: esbozos históricos. La época de Noverre]. San Petersburgo, Iskustvo, 1981.

⁵⁸ MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [Istoriya teatralnogo dela v Rossii, Historia de la res teatral en Rusia]..., p. 326.

señala los datos de la recaudación de este ballet, del 7 de enero de 1796⁵⁹, que duplicaron la recaudación de las dos óperas más representadas de nuestro compositor, *L'arbore di Diana* y *Una cosa rara*. Sabemos también que en 1827 fue editado el programa de este ballet por la tipográfica de los Teatros Imperiales, señalándose en el prólogo a los autores del ballet –Le Picq y Martín y Soler– reconociéndose la introducción de nuevos añadidos coreográficos de Didelot⁶⁰ y Auguste (Poireau)⁶¹, y nuevos números musicales de C. Cavos⁶². Este programa señala también los nombres de los orquestadores: Paris, Zhukovskiy, Gurico, Shelijov.

Maximova recuerda también la crítica de B. Volman⁶³ en su análisis de la reducción de este ballet⁶⁴, crítica que rechaza enérgicamente debido a que la valoración de este estudioso es absolutamente subjetiva, ajena al contexto cultural de la época y a los cánones establecidos por el Clasicismo. Plantea la duda acerca de la base en la que fundamentó Volman sus opiniones y los ejemplos de ballet que tomó como modelo de su comparación, ejemplos probablemente extraños a este contexto histórico-cultural. Para fundamentar sus opiniones, Maximova expone interesantes ejemplos, comparando, por ejemplo, los procedimientos usados por Martín y Soler en los *Allegros* de *Didon abandonnée* con los desarrollados por Gluck en las escenas de danza del segundo acto de su ópera *Orfeo y Euridice* (1762)⁶⁵ y demostrando que en ambas obras se emplean recursos estilísticos similares, como los numerosos pasajes escalísticos en escenas dinámicas (las Furias, por ejemplo); o las escenas de

⁵⁹ Datos tomados del Archivo de los Teatros Imperiales de San Petersburgo.

⁶⁰ Charles-Louis Didelot (1767-1837), bailarín y coreógrafo francés, alumno de J.-G. Noverre, invitado a la corte rusa por iniciativa de Le Picq. Permaneció largos años en San Petersburgo en calidad de primer bailarín de la compañía de ballet, de maestro de baile de la corte y como docente en la Escuela Teatral.

⁶¹ Auguste Poireau (1780-1844), destacado bailarín francés, hermano de Mme. Chevalier, que trabajó gran parte de su vida en los teatros de San Petersburgo.

⁶² Catarino Camillo Cavos (1775-1840), compositor, director, organista y pedagogo italiano, que tuvo un destacado papel en el desarrollo de la cultura musical rusa.

⁶³ VOLMAN, B. *Русские печатные ноты XVIII века* [*Russkie pechatnie noti XVIII veka*, Partituras rusas impresas del siglo XVIII]. Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1957.

⁶⁴ “La música del ballet, compuesto por Martín, no utiliza ni remotamente todas las posibilidades que le permite la acción escénica”. Asimismo, Volman acusa al valenciano de no caracterizar musicalmente a los personajes y de no reforzar la acción dramática.

⁶⁵ Esta ópera fue interpretada en San Petersburgo en 1782.

tempestad de los ballets del valenciano con los recursos utilizados por Gluck en *Iphigénie en Tauride* (1779), basadas en la tradición Clásica. Así pues, Martín y Soler utilizaba unos procedimientos compositivos modernos, llegando incluso a superar a Gluck en ciertos aspectos, ya que tanto en *Didon abandonnée* como en *La belle Arsene* aparece un elemento característico, no presente en Gluck: el uso del crecimiento y la disminución de la dinámica sonora, buscando el efecto de contraste, recurso también subrayado por Romagnoli⁶⁶.

La fructífera relación establecida entre Martín y Soler y Le Picq, cuya duración abarca tres décadas y dos países tan distintos como Italia y Rusia, no sólo dio origen a numerosos ballets de gran calidad, sino que nos permite vincular al valenciano con uno de los grandes personajes de la historia del ballet como fue J. G. Noverre. A pesar de no haberse conocido en persona ni haber trabajado conjuntamente, ambos maestros han quedado unidos artísticamente a través de Le Picq, cuya adoración por su maestro le ha llevado a retomar numerosos ballets sobre sus argumentos y crear otros nuevos, introduciendo en ellos los nuevos postulados del ballet de acción promulgados por su maestro. De esta forma, a través de los títulos de Noverre *Les amours d' Enee et Didon* (Lyon, 1781), *Psyche et l' Amour* (Stuttgart, 1762; Londres, 1788), *La nuova sposa persiana* (Viena, 1775) se establece un claro vínculo con los ballets de Le Picq puestos en música por el valenciano de título análogo.

Pero la colaboración de Le Picq y Martín y Soler también lleva a hacer otras reflexiones, estableciendo nuevos datos de marcado interés. Así, según el libro de V. Krasovskaya⁶⁷, durante su visita a Londres Le Picq creó un ballet cómico de temática española, *Il tutore burlato* (1783)⁶⁸, basado en la famosa obra de Beaumarchais, con música de *Martini* (Krasovskaya se refiere al padre G. B. Martini). La autora señala que el éxito de esta obra residía en el acercamiento de Le Picq al folklore español, que tuvo lugar durante su visita a Madrid, anterior a su estancia en Londres. Es cierto que Le Picq fue uno de los primeros maestros de baile que enriquecieron sus coreografías

⁶⁶ WAISMAN, L. : *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo...*, p. 488.

⁶⁷ KRASOVSKAYA, V.: *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории, Европа Новерра* [*Zapodnoevropeyskiy baletniy teatr. Ocherki istorii, Evropa Noverra*, El teatro de ballet de Europa Occidental: esbozos históricos. La época de Noverre]. San Petersburgo, Iskustvo, 1981, p. 264.

⁶⁸ Se refiere al ballet *Le inutile precauzioni ossia Il tutore burlato*, ballet atribuido a Martín y Soler, estrenado en el T. de San Carlo de Nápoles en 1778 y quizás interpretado en Londres.

con elementos españoles. Pero no resulta posible pensar que el padre Martini, que en esa fecha contaba 73 años de edad (y fallecería al año siguiente) compusiera la música para este ballet sobre argumento de Beaumarchais. El error de Krasovskaya no es nuevo y se debe a la confusión de los *Martinis* que produjeron música escénica durante este período, siendo, por tanto, *Martini Lo Spagnuolo* el autor de la música de este ballet. Maximova señala que esta confusión, muy habitual en la bibliografía, y “favoreció en gran parte el olvido de muchas obras teatrales de Vicente Martín y Soler”⁶⁹. Tras hacer esta aclaración, y teniendo en cuenta la fructífera colaboración del valenciano con *Le Picq* en Nápoles, no queda duda de que la introducción de los elementos españoles en las coreografías del maestro de baile italo-francés fue promovida por el compositor español, sentando un precedente para los coreógrafos del siglo XIX que tanto gustaron de este folklore.

7.3. NUEVAS APORTACIONES RUSAS SOBRE LOS BALLETS DE LA ETAPA ITALIANA

Alexandra Maximova se adentra también en la exposición de algunos interesantes detalles sobre los ballets de la época italiana de Martín y Soler, como el ballet *Il Barbiere di Siviglia*, estrenado en Nápoles en 1780-81⁷⁰.

Llama la atención sobre una confusión que aparece en algunas fuentes bibliográficas rusas, como manifiesta la siguiente cita de V. Krasovskaya al referirse a uno de los ballets que el valenciano estrenó en Londres:

⁶⁹ MAXIMOVA, A.: *Покинутая Дидонна и Оракул. Балеты Винченге Мартин-и-Солера в Санкт-Петербурге* [*Pokinutaya Didonna i Orakul. Baleti Vincente Martin-i-Solera v Sankt-Peterburge*, Dido Abandonada y Oráculo. Ballets de Vicente Martín y Soler en San Petersburgo]. *Teatr, živopis', Kino, muzika*, Moscú, GITIZ, 2005.

⁷⁰ Según señala *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, la obra es “de coreógrafo desconocido”.

Pertenece al género de medio carácter el mejor espectáculo de Le Picq en la escena londinense: *Il tutore burlato* (1783)⁷¹. La comedia-ballet basada en el tema del *Barbero de Sevilla* de Beaumarchais con música de G. Martini debe su éxito a la relación de Le Picq con el folclore español. Poco antes de su llegada de Nápoles a Londres, el maestro de baile visitó España y descubrió allí una gran riqueza plástica⁷².

Realmente, Le Picq fue uno de los primeros coreógrafos que enriqueció los ballets con elementos del folclore español, pero es completamente imposible que fuera el padre G. Martini el compositor de esta música, pues contaba entonces con 73 años de edad y estaba muy próximo a su fallecimiento, que tuvo lugar al año siguiente; lo que le sucede a Krasovskaya es que está confundiendo a Martín –Martín y Soler, según se le denominaba en italiano– con el padre Martín. Se deduce de esto que las aportaciones de folclore español al ballet de Le Picq se debieron sin duda a Martín y Soler. Esta confusión llegó a ser algo habitual en cierta bibliografía, y según revela Maximova, “favoreció en gran parte el olvido de muchas obras teatrales de Vicente Martín y Soler”⁷³.

Maximova establece también una interesante relación entre el ballet *Li novelli sposi persiani* (1778) de Martín y Soler con el ballet de Noverre a través de su alumno y discípulo Le Picq, que repuso los ballets de su mentor en diferentes ciudades europeas y en Rusia. Así, a través de Le Picq, nuestro compositor se vincula a la tradición balletística del gran maestro y reformador de la danza.

Sobre el ballet *Il ratto delle sabine* (1782) recuerda que fue una creación personal de Le Picq, siendo interpretados los roles principales por Gertruda Rossi y el propio Le Picq.

⁷¹ Se refiere al ballet *Le inutili precauzioni ossia Il tutore burlato*, ballet atribuido a Martín y Soler, estrenado en el T. San Carlo de Nápoles en 1778 y quizá interpretado en Londres. Véase L. WAISMAN: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo...*, pp. 107 y 565.

⁷² KRASOVSKAYA, V.: *Западноевропейский балетный театр [Zapadnoevropeyskiy baletniy teatr, El teatro de ballet de Europa Occidental]...*, p. 291.

⁷³ МАХИМОВА, А.: *Покинутая Дидонна и Оракул... [Pokinutaya Didonna i Orakul, Dido Abandonada y Oráculo]...*, p. 35.

En cuanto al ballet de Martín y Soler *La Regina di Golconda*, estrenado en Lucca en 1782, aprecia puntos en común con el argumento de la ópera de Monsigny *Alina, Regina di Golconda*⁷⁴, estrenada en L'Academie Royale de Musique de París, el 15 de abril de 1766, y aventura la hipótesis de que Martín partiera de esta ópera a la hora de crear su ballet, basándose en las frecuentes adaptaciones realizadas por nuestro compositor sobre óperas populares o su reconversión en ballets. Esta teoría se puede extrapolar al ballet *La belle Arsene*, estrenado en Nápoles en 1781⁷⁵, que se repuso en San Petersburgo con éxito entre 1795 y 1797⁷⁶, y que podría haberse basado en la ópera homónima de Monsigny⁷⁷.

Respecto al ballet *Amour et Psyché*, comenta que Le Picq se basó en el ballet homónimo de su maestro⁷⁸ y tuvo un gran éxito, representándose más de ocho veces entre 1795 y 1800, con decorados de Pietro Gonzaga y fuegos artificiales durante la representación. El análisis de los libretos de ambos muestra divergencias en cuanto al número de actos —4 en el ballet de Noverre, 5 en el de Le Picq— y los personajes. Las partes orquestales conservadas en San Petersburgo presentan numerosos cortes, lo que hace suponer que este ballet fuera reinterpretado en Rusia empleando una versión abreviada.

Para el ballet de 1799 *Tancredi*, Maximova plantea que pudo ser obra de una colaboración entre Le Picq y Walberg, que desde 1795 ocupó el cargo de maestro de baile de la corte, aunque se trata de un dato todavía por confirmar. La autora nos da el nombre del escenógrafo de esta obra, que vuelve a ser Pietro Gonzaga, y otros datos relativos a su puesta en escena, como la participación en el espectáculo de 85 niños y 112 figurantes, siendo uno de los escasos grandes ballets llevados a los escenarios durante los últimos años de siglo.

⁷⁴ Conservada en los archivos del Conde N. Sheremetiev, que se encuentran en el Despacho del estudio de fuentes del Instituto Ruso de Historia de las Artes, San Petersburgo.

⁷⁵ Maximova señala como año de su estreno 1779, cayendo en la confusión resuelta por Waisman en su monografía.

⁷⁶ Tal y como señala nuestra investigación, no se trata de una reposición, sino de una obra de nueva creación. Profundizaremos en este tema en los siguientes epígrafes de este capítulo.

⁷⁷ *La belle Arsene*, 1773, Fontainebleau. El ballet contaba con música de Monsigny y libreto de Favart.

⁷⁸ *Amour et Psyché* de Noverre, con música de Rodolfo, estrenado en Stuttgart en 1762, recuperado en Viena en 1768 y Londres en 1788, esta vez con una nueva redacción y música de Mazzinghi.

A partir de 1799 se produjo un cambio cualitativo en las coreografías de ballet, debido al nombramiento de P. Chevalier como maestro de baile⁷⁹. Según las opiniones de los contemporáneos, sus ballets se caracterizaban por el lujo en los decorados y una completa carencia de gusto y contenido. Maximova duda respecto a la colaboración de Le Picq en la creación de *Le retour de Polyorcète*, obra que Waisman adjudica exclusivamente a la labor coreográfica de Chevalier. La autora rusa señala que se trató de un gran ballet heroico en 3 actos, con escenografía de P. Gonzaga y la participación de 76 figurantes, dos suboficiales y dos tamborileros, estrenado en el Teatro Hermitage y repetido en el teatro del palacio de Pablo I en Gatchina y en el Teatro Kamenniy.

En cuanto al ballet *Ariane abandonée de Thesee dans l'isle de Naxos*, estrenado en el Teatro Hermitage en 1800, su coreografía es obra indudable de Chevalier. Este ballet es atribuido sin lugar a dudas a Martín y Soler por I. Kriazheva y A. Maximova, suponiendo un verdadero hallazgo a incorporar al catálogo del compositor valenciano⁸⁰. La escenografía de este ballet volvió a correr a cargo de P. Gonzaga, con A. Poireau, R. Kolinet y N. Berilova en los papeles protagonistas. La autora señala la participación en este espectáculo de modestas dimensiones de 14 muchachos y muchachas en calidad de víctimas sacrificadas al minotauro, guerreros y marineros del séquito de Teseo, 12 bacantes, faunos, sátiros y mujeres del séquito de Silena, lo que vuelve a ejemplificar el empeño de Chevalier en la pompa y lujo de sus ballets.

Como se puede observar, las investigaciones rusas recientes relativas a los ballets de Martín y Soler son de gran interés y rigor musicológico, nos proporcionan datos fundamentales en el estudio de este compositor, abren nuevas vías de investigación, pero junto a eso plantean también nuevos interrogantes que deberán ser analizados en futuros trabajos.

7.4. APORTACIONES PROPIAS

7.4.1. LA BELLA ARSENE

⁷⁹ Este tema ha sido desarrollado por Waisman en su monografía [p. 121], así como en el contexto de la segunda estancia de Martín y Soler en Rusia del presente trabajo.

⁸⁰ Maximova señala la inscripción de la portada de la partitura de este ballet: “*Ariadna, abandonada por Teseo en la isla de Naxos*. Composición de M. Chevalier, asesor real y maestro de baile de Su Majestad Imperial. Música compuesta por M. Martini”.

El argumento basado en el mito de Arsene gozó de amplia popularidad y difusión en los escenarios europeos durante la segunda mitad del siglo XVIII. En 1773 fue estrenada en Fontainebleau la ópera cómica en 4 actos de Monsigny sobre libreto de Favart *La bella Arsene*, que triunfó en los escenarios de París, Frankfurt, Hamburgo, Copenhague y otras ciudades europeas, siendo llevada a Rusia donde fue estrenada el 4 de diciembre de 1782 por las alumnas del Instituto de Smolna, entrando a continuación en el repertorio de la compañía rusa de la corte, así como en el teatro servil del conde Sheremetiev.

El ballet heroico-pantomímico en 3 actos *La bella Arsene* fue estrenado en el Teatro Hermitage de San Petersburgo el 9 de abril de 1795. Tal y como se ha señalado, la historia que relata proviene del argumento de la ópera cómica en 4 actos de P. Monsigny sobre libreto de Ch. Favart (1773)⁸¹ y asimismo del ballet homónimo de Le Picq y Martín y Soler estrenado en Nápoles en 1781.

El *ballo* napolitano ha sido estudiado por Angela Romagnoli en la monografía dedicada a Martín y Soler por Waisman⁸². Esta autora ayuda a datar su estreno en 1781 –no en 1779, tal y como figura en numerosas fuentes por una confusión con un *ballo* homónimo representado en esa fecha en Turín–, relata el argumento y las indicaciones relativas a la escenografía, tras lo que se centra en detallar algunas cuestiones de la partitura en relación con el programa del coreógrafo. Por su parte, las investigaciones de Maximova se centran en el estudio del ballet ruso a través de las

⁸¹ Esta relación es señalada por las autoras rusas Maximova e Kriazheva en sus respectivas obras: KRIAZHEVA, I.: *Испанские музыкальные материалы. Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России [Ispanskie muzikalnie materiali. Russkie muzikalnie arjivi za rubezhom. Zarubezhnie muzikalnie arjivi v Rossii, Materiales musicales españoles en los archivos rusos. Archivos musicales rusos en el extranjero. Archivos musicales extranjeros en Rusia]. Materiales de conferencia internacional. Trabajo de investigación del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Chaikovsky. Biblioteca científica-musical S. I. Taneev. Moscú, 2000; MAXIMOVA, A. *Русский балетный театр Екатерининской эпохи. Россия и Запад [Russkiy baletniy teatr Ekaterininskoy epoji. Rossiya i Zapad, El teatro de ballet ruso de la época de Catalina: Rusia y el Occidente]. Trabajo de investigación de tesis doctoral de Musicología. Moscú, 2008.**

⁸² Véase la monografía del ICCMU, pp. 510-519.

voces orquestales y del *violon repetiteur*⁸³ conservados en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky de San Petersburgo.

Hasta el momento presente se ha dado por hecho que esta obra era la misma que el ballet estrenado por ambos maestros en Nápoles⁸⁴. Esta creencia se debe sin duda a la falta de accesibilidad a las fuentes musicales rusas, conservadas en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky, y a la ausencia de estudios comparativos de ambas obras, laguna que trataremos de llenar con algunos datos que fuimos recopilando a lo largo de estos años de investigación y a través de la confrontación de los datos rusos y los occidentales.

Al analizar las últimas investigaciones de la musicóloga rusa A. Maximova y compararlas con las fuentes occidentales relativas a esta ópera, hemos encontrado una serie de diferencias entre ambas versiones que nos permiten plantear la hipótesis de que la versión petersburguesa de *La bella Arsene* sería una adaptación del *ballo* napolitano y no un reestreno de la misma obra. Entre las diferencias observadas en las diversas fuentes de ambos ballets podemos señalar las siguientes:

	<i>Arsene</i> napolitana (1781)	<i>Arsene</i> petersburguesa (1795)
Número de actos	5 actos	3 actos
Números musicales	36 números musicales	46 números musicales
Personajes	Hada Alina (sustituida por)	Brujo Irobaldo
Escenas nuevas		Escena en los infiernos
Desenlace	Protagonista salvada por el hada Alina	Protagonista salvada por Amor
Orquestación	Diferenciación entre violoncelos y bajo.	Uso de <i>timpani</i> . Violoncelos y bajo unificados como <i>Basso</i>

Otro dato que sustenta nuestra hipótesis es la orquestación de este ballet, más parecida a la utilizada en el ballet *Amor y Psique* (1793) que a la de la *Arsene* napolitana (1781).

⁸³ Adaptación de la partitura musical del ballet para uno o dos violines, destinada a los ensayos de los bailarines.

⁸⁴ Así figura en las obras de referencia sobre Martín y Soler, como la monografía de Waisman o las Actas del congreso internacional en torno a la figura del valenciano, *Los siete mundos de Martín y Soler...* Por su parte, Maximova tampoco hace alusión alguna a que no se trate del mismo ballet que el napolitano.

<i>Arsene napolitana</i> ⁸⁵	<i>Arsene petersburguesa</i> ⁸⁶
3 violines	Violini 1 (2)
	Violini 2 (1)
2 violas	Viole (1)
2 violoncelos	
Bajo	Basso (1)
2 oboes y 2 flautas (mismos intérpretes)	Flauti (2)
	Oboi (2)
2 clarinetes	Clarineti (2)
2 fagotes	Fagotti (1)
2 trompetas y 2 trompas (mismos intérpretes)	Corni (2)
	Trombi (2)
	Timpani (1)
	Coro
3 voces de soprano	

Todo ello nos hace suponer que no se trata del mismo ballet, aunque probablemente en su creación fuera reutilizado, además del argumento principal del ballet napolitano, al menos parte de su contenido coreográfico y musical.

Al hacer este descubrimiento, hemos tratado de profundizar en el estudio de ambos ballets para poder aportar datos que ratifiquen nuestra hipótesis. Para ello consultamos una de las partituras manuscritas de *La bella Arsene* de 1781, conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio de Nápoles, la cual comparamos con algunos fragmentos del ballet de 1795 aportados por Maximova en su libro⁸⁷, única fuente existente para la consulta del material musical del ballet de 1795 debido a la imposibilidad de acceso en la actualidad a la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky en la que se conserva la partitura original de este ballet. Su análisis comparativo nos ha permitido hacer algunas revelaciones sorprendentes.

Para empezar, el número introductorio de ambas obras difiere en casi todos los aspectos, empezando por la denominación que figura en ambas partituras –*Sinfonía* en la napolitana y *Ouverture* en la petersburguesa–, la indicación de *tempo* –*Allegro maestoso* y *Maestoso* respectivamente–, la estructura y extensión de este número

⁸⁵ Hemos tomado como referencia los datos aportados por Angela Romagnoli en el capítulo dedicado a los ballets de Martín y Soler en la monografía de Waisman.

⁸⁶ Datos aportados por Maximova su obra de referencia, *Русский балетный театр Екатерининских времен. Россия - Запад* [*Russkiy baletniy teatr Ekaterininskogo vremeni. Rossiya- Zapad*, El teatro de ballet ruso de la época de Catalina. Rusia – Occidente]. Moscú, Kompozitor, 2010.

⁸⁷ *Ibid.*

inicial y el material musical que contiene. Tan sólo se corresponden en ambas la tonalidad (Re Mayor) y el compás (C).

The image shows a musical score for Violini I, marked 'Maestoso'. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It begins with a forte (f) dynamic. The score is written on five staves, with measures 5, 10, 15, and 19 indicated. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The tempo changes to 'Allegro segue' at the end of the fifth staff.

Ejemplo musical: Martín y Soler, *La bella Arsene*, 1795. Overture. Parte de Violines 1.

Nos encontramos en una situación análoga en los demás fragmentos incluidos en la obra de Maximova, ninguno de los cuales se corresponde con número alguno del *ballo* napolitano. De esta forma, podemos considerar certera la hipótesis planteada sobre la disparidad entre ambos ballets, y a falta de conseguir acceso a la partitura de *La bella Arsene* de la Biblioteca del Teatro Mariinsky para realizar un estudio mas exhaustivo y detallado, podemos confirmar su veracidad, siendo el ballet petersburgués una obra de nueva creación de Martín y Soler y *Le Picq*. De este modo, podemos conjeturar que Martín y Soler compusiera la música de este ballet antes de su partida a Londres entre 1793 y 1794, siendo *Le Picq* el responsable de su puesta en escena en abril de 1795.

Independientemente del carácter novedoso del contenido musical de esta obra, resulta trascendente que el argumento de *La bella Arsene* tenga muchos elementos en común con la fábula de *Amor y Psique*:

- El argumento del ballet está impregnado de elementos de fantasía fabulística, se suceden situaciones mágicas, personajes mitológicos, etc.

- La protagonista comete un acto imprudente en relación a su enamorado – Psique guiada por la curiosidad y Arsene por el orgullo– y es castigada por los dioses con pruebas severas –en ambos ballets hay escenas en los infiernos–, tras lo que aparece su defensor –Amor en ambos ballets– y todo acaba con la unión de los amantes.
- Las situaciones argumentales de los actos 2 y 3 son bastante enrevesadas, con el desarrollo de la acción en torno a los castigos de la protagonista.
- En los actos 2 y 3 hay continuos cambios y desplazamientos de los personajes.

Las similitudes entre *Psique* y *Arsene* no quedan ahí, pues se relacionan por una idea coreográfica cercana: se adelanta a un primer plano la parte femenina, pues en *Psique* Le Picq hace que el papel de Céfiro sea interpretado por una bailarina. Por su parte, la protagonista se encuentra en escena de forma continua y la atención del público está fijada en su destino, sus emociones y la metamorfosis de su imagen. En estas escenas es también relevante el papel del cuerpo de ballet, que acompaña a los personajes principales y hace un acompañamiento activo de los acontecimientos.

En cuanto a la música creada por Martín y Soler para estos ballets⁸⁸, cabe destacar que, por la variedad de medios y modesta cantidad de intérpretes, evidencia el cultivo de la tradición europea, y por la composición orquestal con maderas a dos, en cuatro voces, con flautas, oboes, clarinetes y fagotes, que se instituyó en Rusia antes que en el resto de Europa Occidental, evidencia también la tradición rusa.

En comparación con otros ballets de este período creados por Martín y Soler para Le Picq, en ambos ballets, *Psique* y *Arsenne*, el conjunto de las cuerdas está ampliado. El compositor utiliza la orquesta al completo: el primer reparto de instrumentos de viento madera, un gran conjunto de cuerda, metales –salvo los trombones– y timbales, a lo que cabe añadir la inclusión de números corales, herencia del fuerte arraigo de la tradición lírica del compositor valenciano. Como tal figura el número 5 (*Allegretto*) de *Amor y Psique*, y junto a él destaca un número vocal solista, el aria tras la escena señalada con el número 13 en el segundo acto. También tenemos

⁸⁸ Para estas afirmaciones nos basamos en los estudios sobre el tema de Maximova señalados en la bibliografía.

constancia de un *Terzetto* de sopranos en el número 22 del ballet napolitano *La bella Arsene*, aunque por el momento se desconoce si este número figura en la versión petersburguesa de este ballet⁸⁹.

Al analizar la forma de ambos ballets, destaca el interés de Martín y Soler en los números introductorios, que tienen una señalización diferente en cada caso: así, para la apertura del telón de *Amor y Psique* creó un número que denominó *Sinfonía (Allegro maestoso)*, mientras que en *La bella Arsene* aparece señalado como *Overtura (Maestoso)*. Otro dato de interés es el hecho de que, a diferencia de las oberturas operísticas creadas por el valenciano con forma sonata, las introducciones de los ballets adoptaban formas diferentes: en *Amor y Psique* es un breve número instrumental que acompaña la aparición de Venus y Amor montados en un carro; y en *La bella Arsene* la obertura es una breve introducción lenta que concluye con una semicadencia que se transforma en un vertiginoso *Allegro* [nº 1] en la misma tonalidad.

En lo que se refiere a los recursos musicales de ambas obras, cabe incidir en el de las repeticiones musicales, principio importante de la construcción dramática en los ballets de Martín y Soler. El uso de este procedimiento se ejemplifica en un número del primer acto de *La bella Arsene*, repetido en tres ocasiones a lo largo de este acto, con el número 13, 17 y 23, vinculado a la aparición del espíritu malvado Irobaldo. Junto a esta repetición literal destaca la vinculación directa de este material musical con la escena de la tempestad que tiene lugar al final del acto 2, en la que la protagonista es perseguida por diferentes desgracias enviadas por Irobaldo.

Tal y como señala Maximova⁹⁰, tras su estreno en el Teatro Hermitage en 1795, el ballet *La bella Arsene* fue llevado a escena dos veces en 1796 y una más en 1797, con la participación en sus puestas en escena de un “coro militar de músicos, un coro de voces, 42 figurantes y 30 niños de la manufactura cortesana de tapices vestidos de cupidos”.

⁸⁹ Véase Fouter Fouter, V. “La producción balletística de Martín y Soler en Rusia, a la luz de las últimas investigaciones”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, ICCMU. Vol. 20, julio-diciembre 2010.

⁹⁰ МАХИМОВА, А.: *Покинутая Дидонна и Оракул...* [*Pokinutaya Didonna i Orakul, Dido Abandonada y Oráculo*]..., p. 34.

No podemos dejar de referirnos a una cuestión sumamente llamativa como es el estreno en Londres de la ópera *La Bella Arsene*, que tuvo lugar el día 12 de diciembre de 1795 en el King's Theater del Haymarket. Tal y como figura en el libreto publicado ese mismo año, se trató de una ópera heroica en tres actos con libreto “mejorado” de Lorenzo da Ponte sobre el original de Favart y música de Monsigny con números adicionales de Joseph Mazzinghi⁹¹. Para esa fecha, Martín y Soler ya se encontraba de regreso en San Petersburgo, aunque su estancia en Londres durante la que compartió techo con Da Ponte nos hace plantearnos la hipótesis de una posible influencia del valenciano en el eminente literato a la hora de abordar un tema que Martín y Soler puso en música por segunda vez tan sólo un año antes y cuyo estreno tuvo lugar en Rusia durante su ausencia, acontecimiento que sin duda conocía y probablemente comentara con el que por entonces fuera su amigo. Si esto fuera así, cabe la posibilidad de que Da Ponte se viera animado por el compositor español a abordar a su vez el mismo argumento, tomando como base la exitosa ópera de Favart y Monsigny, a la cual añadió nuevos números. Incluso podemos ir mas allá en nuestras atrevidas hipótesis, planteando la posibilidad de que el abate tuviera pensado en un principio que fuera su amigo español el compositor de los nuevos números musicales, plan truncado por la ruptura de su amistad y el regreso de Martín y Soler a Rusia.

7.4.2. LIBRETOS DE LOS BALLETS *GRAF CASTELLI* Y *TANCREDE*.

En los archivos de Moscú y San Petersburgo, junto con los libretos operísticos ya indicados en anteriores apartados de esta tesis, se conservan los libretos de algunos de los ballets creados por Martín y Soler. Dado el escaso conocimiento que de ellos se tiene, creemos importante exponer tanto su contenido literario como algunos datos relativos a su puesta en escena. Comentaremos dos de ellos que presentan modelos diferentes y permiten asociar al valenciano con el destacado bailarín y coreógrafo

⁹¹ Estos datos figuran tanto en el libreto publicado por W. Glindon en Londres en 1795, como en las obras de FENNER, T.: *Opera in London: views of the press, 1785-1830*, Ed. By Carl Besler, Southern Illinois University, 1994; y BOLT, R. *Lorenzo Da Ponte: The extraordinary adventures of the man behind Mozart*. Londres, Bloomsbury Publishing, 2010.

ruso Ivan Walberg: el del ballet heroico-pantomímico *Tancredi* y el del ballet trágico *Graf Castelli ili Prestupniy brat*.

7.4.2.1. *Tancredi*

Tancredi es un ballet heroico pantomímico en cinco actos obra de Le Picq con la colaboración de Walberg⁹² y música de Martín y Soler, cuyo estreno tuvo lugar en 1799 en el Teatro Hermitage de San Petersburgo. Ya se ha señalado que la puesta en escena de grandes ballets era un fenómeno eventual, principalmente debido a que requería de importantes esfuerzos por ser un genuino espectáculo de escénico de masas, con la participación de soldados, cuantiosos figurantes y diferentes agrupaciones musicales. Tras el éxito de *Didon abandonnée*, la pareja artística formada por Le Picq y Martín y Soler decidió crear otra obra de gran envergadura, alentados por los gustos de Pablo I, gran amante de los ballets cuyos elementos principales eran las marchas y las procesiones multitudinarias. Justamente para fomentar este tipo de obras, el emperador ordenó a los artistas de la compañía de ballet asistir con regularidad a los desfiles militares, anunciando asimismo que “los hombres deben ser guerreros, no danzarines”, llegando incluso a plantearse imponer la interpretación de bailarinas para los personajes masculinos⁹³.

De esta forma, Le Picq comenzó a preparar a finales de 1798 el estreno del nuevo ballet con música de Martín y Soler, *Tancredi*, espectáculo en consonancia con los gustos del emperador tanto por su temática bélica como por la puesta en escena de carácter marcial, para el que fueron encargados cinco decorados nuevos con 36 bastidores creados según los bocetos de Pietro Gonzaga, junto a lo que se confeccionó un sinnúmero de lujosos trajes. Para los figurantes de las escenas de masas fueron elaborados 138 escudos y 26 banderas. No se escatimaron recursos, gastando 6909

⁹² La participación en la creación de este ballet fue apuntada por primera vez por A. Maximova en base a la contratación del maestro de baile ruso por la corte de San Petersburgo desde 1795.

⁹³ MORDISON, G.: *История театрального дела в России...* [*Istoriya teatralnogo dela v Rossii*, Historia de la res teatral en Rusia]..., p. 326.

rublos y 88 kopekas en los trajes, 919 rublos y 88 kopekas en los decorados y 424 rublos con 59 kopekas en la presentación⁹⁴.

En los papeles protagonistas, además de Le Picq participaron Gertruda Rossi y Ivan Walberg, mientras que entre los figurantes se contaba con 112 soldados y 85 alumnos de la manufactura cortesana de tapices. Como puede suponerse, no resultaba nada fácil asumir la conducción de tantos efectivos, por lo que desde el 3 al 26 de enero de 1799 fueron llevados a cabo 16 ensayos en el escenario del Teatro Hermitage, número inaudito para una representación de un ballet. Pero a pesar de ello, el estreno de *Tancredi* se retrasó, teniendo lugar tan solo el día 26 de febrero de ese año. Según relata Mordison, el interés por este espectáculo fue tal que en el Teatro Kamenniy se recaudó un record en ingresos, 1386 rublos con 50 kopekas. “Podría pensarse que Le Picq y Martín y Soler obtuvieron un gran triunfo gracias a esta producción de gran envergadura, pero tan sólo sería una impresión ilusoria, ya que *Tancredi* no volvió a ser representado en la corte ni en los teatros públicos” señala⁹⁵. Teniendo en cuenta lo expuesto por este autor, el dato señalado por Waisman en su monografía acerca de las once representaciones de este ballet entre finales de enero y el 26 de febrero⁹⁶ se debe a una confusión, pues el estreno no tuvo lugar hasta esta última fecha, siendo las “once representaciones” anteriores los ensayos preparatorios. Por tanto, a pesar de los esfuerzos y del capital invertido en este ballet –en total fueron gastados mas de 8000 rublos–, quedó relegado a figurar como uno mas de los numerosos espectáculos llevados a la escena rusa destinados a caer en el olvido al poco de estrenarse.

La trama de este ballet se centra en la historia de caballero medieval Tancredo de Galilea o de Hautville, uno de los líderes de la Primera Cruzada, personaje recreado por Torquato Tasso en su poema épico *Jerusalemme Liberata* (siglo XVI), cuyos versos fueron adaptados ya en 1624 por Claudio Monteverdi en su obra *Il*

⁹⁴ Datos aportados por Mordison, extraídos de POGOZHEV, P.: АДИТ [Archiv Direktsii Imperatorskij Teatrov, Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales]. San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1892, Secc. III, p. 231.

⁹⁵ MORDISON, G.: *История театрального дела в России* [Istoriya teatralnogo dela v Rossii, Historia de la res teatral en Rusia]..., p. 327.

⁹⁶ WAISMAN, L. *Vicente Martin y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*..., p. 121.

combattimento di Tancredi e Clorinda. Las aventuras de este caballero medieval fueron revisadas por Voltaire, que en 1759 creó sobre ellas la obra teatral *Tancredi*, revisitadas, a su vez, en 1813 por Gioacchino Rossini para su ópera *Tancredi*. Este personaje fue también sobre el que se basó Le Picq a la hora de crear este ballet.

Su libreto se conserva en la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo (BNR), con la siguiente inscripción en su portada:

ТАНКРЕД
ГЕРОИКО-ПАНТОМИМНЫЙ БАЛЕТ
В ПЯТИ ДЕЙСТВИЯХ,
СОЧИНЕНИЯ ГОСПОДИНА ЛЕПИКА.
МУЗЫКА
НАДВОРНОГО СОВЕТНИКА Г-НА МАРТИНИ.
ДЕКОРАЦИИ Г-НА ГОНЗАГО.
В САНКТПЕТЕРБУРГЕ,
1799 ГОДА⁹⁷

Esta inscripción nos permite situar a Martín y Soler en el cargo de Consejero de la Corte a inicios de 1799, ratificando la información ofrecida por Mooser⁹⁸ que señala el nombramiento del valenciano como “consejero de estado” el 22 de febrero de 1798, junto a la concesión del cargo de “asesor de colegio” a Giuseppe Sarti el 5 de marzo.

Este libreto señala otros datos, como los personajes y sus intérpretes, datos gracias a los que podemos hacernos una idea del amplísimo elenco de efectivos involucrados en la puesta en escena de este ballet, cuya acción transcurre en Siracusa (Sicilia):

Tancrede, caballero expulsado de Siracusa: Charles Le Picq
Amenaida, hija de Argüir: Sra. Le Picq [Gertruda Rossi]
Argir: Sr. Alex. Grekov
Orbassan: Sr. Walberg
Los principales caballeros de Siracusa
Solamir, sudán de los sarracenos: Sr. Grigoriev

⁹⁷ *Tancrede* / Ballet heroico-pantomímico/ en cinco actos, / Compuesto por el Sr. Le Picq. / Música / del Consejero de la Corte Sr. Martini./ Escenografía del Sr. Gonzago. / En San Petersburgo, / Año 1799.

⁹⁸ MOOSER: *Annales*..., II, p. 458; III, p. 708.

Aldamon, comandante de la pequeña fortaleza cercana a Siracusa y antiguo amigo de Tancrede: Sr. Egorov
Fania, compañera de Amenaída: Sra. Walberg
Cinco bailarinas sicilianas: Sras. Berilova, Pleten, Tukmanova, Neiolova, y Le Picq.
Cinco bailarines, esclavos de Solamir: Sres. Gulielmi, Gladishev, Balashov, Yegor Grekov, Karin.
Caballeros y Damas de Siracusa
Comandante de los Heroldos
Jueces de los combates
Heroldos
Escuderos y Pajes
Guardias vestidos con armaduras
Soldados
Nobles sarracenos
Escuderos y Pajes de Solamir
Guardias de Solamir

El argumento del ballet está desarrollado en cinco actos⁹⁹.

ACTO I

[Cuadro I: El teatro representa los aposentos del consejo]

Argir, Orbassan y los caballeros más importantes se reúnen para el consejo. Argir, sintiendo el peso de los años, quiere ceder su puesto de gobierno supremo y nombra como sucesor a Orbassan. Los caballeros lo aprueban y Argir entrega a Orbassan el cetro del gobierno, prometiendo la mano de su hija, a la que ordena traer a su presencia. Aparece Amenaída. Argir, abrazándola con ternura, le anuncia que prometió entregarla como esposa de Orbassan. Ella, herida por esa triste noticia, se arroja en los brazos de su padre, pero en ese momento anuncian que del campamento enemigo ha llegado un personaje que pide permiso para hablar al consejo. Amenaída se retira y el delegado entra acompañado del séquito militar que le protege durante la guerra. Propone que Solimar, su señor, venga en persona para negociar la paz. Tras una deliberación, el consejo consiente. El delegado se retira y tras él todos los demás.

[Cuadro II: El teatro representa el despacho de Amenaída]

Amenaída ruega al cielo que el matrimonio no deseado no tenga lugar. Luego se dirige al retrato de su madre y, sacando un retrato de Tancredo que guarda junto al corazón, lo muestra a su madre, recordándole que en su lecho de muerte le concedió su mano. Se arrodilla y jura pertenecer solo a Tancredo. Fania le anuncia la llegada de su padre. Amenaída, ocultando el retrato, se arroja a los pies

⁹⁹ El argumento siguiente es una traducción propia del libreto ruso consultado, tomado de la fuente literaria descrita previamente.

de su padre y le expresa la repugnancia que siente hacia la unión con Orbassan. Argir se compadece de su hija pero se mantiene firme. Amenaida le muestra el retrato de Tancredo y le hace saber que su difunta madre les prometió. Argir esta a punto de ceder, pero recuerda que dio su palabra y ordena a su hija obedecerle. Un escudero le anuncia la llegada de Solamir. Argir se va, ordenando a su hija seguirle. Ella hace saber la situación a Tancredo por una carta que entrega a un esclavo llamado por Fania. Temblando por el miedo y la esperanza, se va.

ACTO 2

[El teatro representa una sala ricamente adornada]

Ante Argir desfilan numerosos caballeros y damas. Las mujeres ocupan las tribunas y los caballeros se sitúan en diferentes lugares. Al sonar una Marcha Árabe, aparece Solamir con un numeroso séquito, y tras mostrar su cortesía a los caballeros, ocupa un asiento frente a Argir. Tienen lugar danzas¹⁰⁰, tras las que Solamir se levanta; ordena que le traigan un mapa geográfico en el que señala los países que ha conquistado y los que consiente en devolver si con la paz se le entrega la mano de Amenaida. Argir le expresa la imposibilidad de conceder al Sultán sus deseos por haber prometido la mano de su hija a Orbassan. Solamir expresa a Amenaida su pesar por esta cuestión. Entregando la mano a Argir y lanzando una fiera mirada a Orbassan, le dice que le espera con su ejercito en el campo de batalla. Se va con todo su séquito. Argir trata de convencer a su hija de ir al templo para unir su destino a Orbassan, que le extiende la mano, pero ve que Amenaida se aparta horrorizada de él. Entra un guardia que entrega una carta a Orbassan, que la lee y lanza una severa mirada a Amenaida, pasando la carta a Argir. El anciano, se queda estupefacto e inmóvil y, al recobrase, muestra la carta a Amenaida, que confiesa que está escrita por su mano y fue enviada a su amante, arrojándose a los pies de su padre. Pero Argir la rechaza con enfado y pesaroso se aleja, cediendo al caballero el poder sobre su hija. Orbassan ordena a las mujeres que se retiren. Mostrando al consejo la carta que Amenaida confiesa haber escrito, la convence para descubrir a quién estaba destinada. A aquél, contesta Amenaida, que le es mas valioso que la vida. Los caballeros interpretan de sus palabras que se trata de Solamir, y muy indignados le anuncian que merece la muerte. Orbassan intercede por ella y se proclama su defensor. Pero Amenaida declara valientemente que no lo quiere ni como defensor ni como esposo. Irritado por su negativa, Orbassan la condena a la muerte. Los guardias la rodean y se la llevan, y Orbassan se va, seguido de los caballeros.

ACTO 3

[El teatro representa una gran plaza. El telón esta cubierto de armas y escudos de los caballeros mas nobles de Siracusa]

¹⁰⁰ Todos los que los que conocen la historia saben que en acontecimientos extraordinarios o en las recepciones de personajes importantes, los caballeros celebraban grandes festejos. Esa costumbre dio la idea de introducir en el ballet danzas Sicilianas como entretenimiento para Solamir

Aparece Tancredo, acompañado de sus escuderos, que cargan su armadura. En su escudo aparecen representadas dos letras: A. y H. [*Amour et Honneur*]. Aldamon le sigue. Tancredo se maravilla al ver los muros de su ciudad patria y en la que se encuentra Amenaída. Pide a su amigo que la visite y conceda un minuto para citarse con su amada. Aldamon se va. Tancredo observa los trofeos que decoran la plaza y manda a sus escuderos sumar sus armas a éstas. Aparece un sollozante Argir y llega corriendo Aldamon, que trata de llevarse a Tancredo de allí, relatándole que sobre su amada pesa una acusación de enviar cartas a Solamir y la consecuente condena a morir en esa misma plaza. Señala a Argir al que identifica como padre de la desdichada. Tancredo tiembla, luego se acerca a Argir, le convence de ser misericordioso y se proclama defensor de Amenaída. Llega Orbassan, que le aconseja alejarse de la visión de la muerte. Tancredo se resiste. Orbassan pregunta quién es él. Tancredo responde: tu enemigo, amigo de este anciano y defensor de Amenaída. Irritado por esa respuesta, Orbassan se prepara para la venganza. Pero aparece Amenaída, encadenada y rodeada por los guardias, dirigiendo una oración al cielo, sabedor de su inocencia, y luego se dirige a los jueces, perdonándoles por su muerte: por fin, se dirige a su padre, que sufre en los brazos de Tancredo, para despedirse por ltima vez, pero al ver a su amado se queda inmóvil por la sorpresa y la alegría, cayendo en brazos de sus guardias. Tancredo se proclama defensor de Amenaída, y reta a un duelo a Orbassan. “Quién eres para osar retarme?”¹⁰¹, pregunta Orbassan. “Te diré mi nombre con las armas en mano”, responde Tancredo, arrojándole un guante. Orbassan envía a su escudero a recogerlo y ordena abrir un emplazamiento para el combate y liberar a Amenaída hasta el momento en que acabe el duelo. Los escuderos traen las armas a Tancredo, que se va para enfrentarse a Orbassan. Todos los caballeros los siguen. Amenaída recupera el sentido, sus ojos buscan a Tancredo y pregunta a su padre dónde ha ido su amado. Argir le contesta que ha ido a luchar por ella. Amenaída reza por su amado y su padre la aleja de ese lugar.

ACTO 4

[El teatro representa el lugar del duelo]

Tancredo, Orbassan y los caballeros llegan al combate y tras, todos los rituales¹⁰², comienza el enfrentamiento entre Tancredo y Orbassan. Este último recibe un golpe mortal. Tancredo se acerca entonces a su oído y le dice su nombre. Orbassan reúne sus ultimas fuerzas para atravesar con su espada a su oponente, pero cae muerto. En ese momento entra Amenaída y se abraza a Tancredo. Pero él se aleja de ella con frialdad y desprecio, e intenta irse. Argir da las gracias al salvador de su hija, y

¹⁰¹ Dado que el argumento presente es una traducción del libreto ruso, exponemos estas partes diálogadas tal y como aparecen en el original. Suponemos que se trata de una ayuda para los bailarines en su ejecución de las partes de mayor contenido pantomímico del ballet, y que en escena estos diálogos debieran interpretarse exclusivamente a través de recursos coreográficos.

¹⁰² El ritual que antecede al enfrentamiento fue tomado de la historia de Rene Du Guesclin, señor de Bouverie, que se enfrentó a Trussel en 1557; y también de la comedia de Calderón, denominada *El postrer duelo de España*.

los caballeros piden al héroe que desvele su nombre, pero él responde que sólo Orbassan lo supo antes de la muerte. De pronto se escuchan sonidos de trompetas de guerra y armas, que anuncian la batalla, y los caballeros informan a Argir que el enemigo se acerca a las murallas. Tancredo los convence para que le sigan y, lanzando una mirada desesperada a Amenaída, se va acompañado de todos los guerreros. Amenaída, pasmada al ver otra amenaza para su amado, se dirige hacia su padre y le desvela que el héroe que la salvó es Tancredo, el esposo elegido por su corazón y manifiesta su intención de ir al lugar de la batalla para ser el escudo de Tancredo, convenciéndole del error de sus sospechas. Con esa intención se libera del abrazo de su padre, que la sigue.

ACTO 5

[Cuadro I: El teatro presenta el campamento de los Sarracenos. Delante, en el lado izquierdo se ve una piedra con unas palabras grabadas “Танкред изгнан навсегда” –Tancredo, exiliado para siempre–. A lo lejos se representan los torreones de Siracusa].

Solamir con su ejercito asedia Siracusa. Ya están puestas las escaleras. Los Taranos golpean las murallas, que apenas resisten. Tancredo contraataca al enemigo. Solamir trae mas contingentes y las murallas se derrumban. Solamir atraviesa las ruinas. Tancredo llega corriendo y ambos luchan. Llega Amenaída y, sin pensar en su integridad, se interpone entre ambos combatientes en el momento en que Solamir es mortalmente herido. La joven quiere abrazar a Tancredo, que la empuja indignado y ataca a sus enemigos, que huyen de su espada. Amenaída le sigue. Por fin los sarracenos son derrotados y desarmados. Amenaída detiene a Tancredo que trata de huir de ella, y con aspecto firme y noble le obliga a escucharla. Le reprocha sus vanas sospechas, le hace saber que la carta por la que fue condenada estaba dirigida a él y, sacando el retrato de Tancredo que guarda junto al corazón, lo muestra a todo el ejercito. “He aquí el objeto de mi amor, he aquí el Tancredo al que habéis echado y al que debéis vuestra salvación”. Los caballeros rodean a Tancredo, que se arroja a los pies de Amenaída y le pide perdón por sus sospechas irracionales. Argir abraza a ambos. Los caballeros y guerreros tratan de destruir la piedra con la inscripción, recuerdo de su injusticia. Tancredo recibe encantado los abrazos de sus conciudadanos, y nombra a cuatro de sus escuderos caballeros por su valentía. Todos los caballeros secundan su intención y Argir lo lleva a cabo, los abraza y les entrega estandartes como símbolos de su valor. Tancredo y los recién nombrados caballeros son llevados al Triunfo.

[Cuadro II: El teatro presenta el mismo habitáculo del Consejo que en el Acto I]

Las mujeres de Siracusa, sin saber cómo acabó la lucha, están asustadas y dirigen sus oraciones al cielo. A lo lejos se escucha la llegada de su ejercito victorioso. Se alegran, y otras mujeres llegan relatando la victoria, traen coronas de flores y guirnaldas, y todas se apresuran a recibir a los vencedores.

[Cuadro III: El teatro presenta una magnífica columnata]

Tancredo llega al Triunfo. Argir le casa con Amenaída. Este feliz acontecimiento es acompañado por alegres danzas, con las que acaba el ballet.

La trama argumental del ballet de Le Picq y Martín y Soler coincide en muchos aspectos con la obra de Voltaire y la posterior ópera de Rossini con libreto de Gaetano Rossi, con la diferencia de algunos cambios en los personajes –una participación activa en la acción de Solamir y sus ejércitos– y la introducción de escenas complementarias, como la batalla de los caballeros de Siracusa al mando de Tancredo contra los sarracenos. En el caso de Rossini, la ópera presenta dos finales, un final feliz como el que presenta el ballet de Le Picq y Martín y Soler, y un final trágico, con la muerte del héroe en paz con Argir y su amada Amenaida.

7.4.2.2. *GRAF CASTELLI*

De forma análoga a lo ocurrido en 1791, la compañía italiana de la corte volvió a deshacerse en 1804, así que el cargo de Inspector ocupado por Martín y Soler se hizo inútil, obligando al valenciano a buscar otros medios de subsistencia, que resultaron ser afines a los hallados por él durante su primera estancia en Rusia: Martín y Soler retornó al género del ballet y a la rusificación de óperas extranjeras. De éstas segundas nos ocupamos en otro capítulo del presente estudio, centrándonos ahora en el que parece ser el último de los ballets compuestos por el español en Rusia, *Graf Castelli ili Prestupniy Brat* [El conde Castelli o El hermano criminal]. Se trata de un ballet trágico creado por I. Walberg, sobre la base argumental de la obra del dramaturgo francés René-Charles Guilbert de Pixierécourt (1773-1844), cuya música fue compuesta por *Martini* (Martín y Soler), G. Sarti y S. Davidov¹⁰³, tal y como aparece señalado por Kriazerva, Maximova y Waisman. En la monografía del ICCMU, Waisman expone la suposición de que la única música nueva fuera obra del compositor ruso, ya que Sarti había abandonado Rusia hacia varios años, aunque tal y como expusimos en otros capítulos de esta investigación, durante estos años Martín y Soler compuso varios números nuevos y/o de sustitución para varias óperas francesas, siendo la creación de números insertados en otras obras algo característico de su

¹⁰³ Stepan Ivanovich Davidov (1777- 1825), compositor, director y eminente músico ruso, formado por Giuseppe Sarti en la Escuela de Cantores de la Corte de San Petersburgo. Entre 1800 y 1810 ocupó el cargo de maestro de capilla y docente de la Escuela Teatral del Teatro Bolshoy de San Petersburgo, tras lo que se trasladó a Moscú, donde ocupó cargos análogos en los teatros mas destacados de esta capital y asimismo en el teatro servil de Sheremetiev.

actividad en este período. Por tanto, nos atrevemos a suponer que los únicos materiales reutilizados sean los de Sarti.

El libreto de este ballet se conserva en los archivos de la BNR y la BER, el primero de ellos como obra independiente y el segundo dentro de una compilación de obras de diferentes autores. La fecha de edición del libreto independiente se corresponde con el año de su estreno, 1804, siendo realizado por la tipográfica de los Teatros Imperiales, lo que denota el interés del público por esta obra. La inscripción que figura en la portada del libreto es el siguiente:

ГРАФ КАСТЕЛИ,
ИЛИ
ПРЕСТУПНЫЙ БРАТ.
ТРАГИЧЕСКИЙ БАЛЕТ В ПЯТИ ДЕЙСТВИЯХ
СОЧ. Г. ВАЛБЕРХА.
МУЗЫКА Г-Д. МАРТИНИ, САРТИ И ДАВЫДОВА.
ДЕКОРАЦИИ Г-Д. ДРАНШЕ И ГОНЗАГО.
САНКТПЕТЕРБУРГ,
В ТЕАТРАЛЬНОЙ ТИПОГРАФИИ
1804 ГОДА¹⁰⁴

En cuanto al segundo ejemplar del libreto, integrado dentro de un volumen de obras escénicas de distintos autores, su fecha de edición es posterior y está directamente vinculada con la victoria rusa sobre Napoleón en 1812. Este volumen vio la luz en 1813 y fue editado por la tipográfica Imperial, siendo su obra principal el poema patriótico de Alexander Gruzintsov¹⁰⁵ *Spasennaya i Pobedonosnaya Rossiya* [La Rusia salvada y victoriosa], acompañado del ballet *Graf Castelli*, la ópera cómica *Melnik Koldun* y *Pamiatnik frantsuzam ili priklucheniya moskovskogo zhitela Petra Zhdanova* [Monumento a los franceses o las aventuras del habitante de Moscú Piotr Zhdanov]. Todas estas obras tienen en común la crítica de los invasores franceses, ya

¹⁰⁴ *El Conde Castelli o El hermano criminal*. / Ballet trágico en cinco actos Creado por el Sr. Walberg. / Música de los Sres. Martini, Sarti y Davidov. / Escenografía de los Sres. Drange y Gonzago / San Petersburgo, En la Tipográfica Teatral, año 1804.

¹⁰⁵ Alexander Nikolaevich Gruzintsov (también Gruzintsev)(1770-¿), poeta y dramaturgo destacado del periodo.

sea de forma directa o indirecta –caso del ballet que nos ocupa–, entroncando con la tendencia imperante tras la invasión napoleónica de un ensalzamiento de lo nacional y de las virtudes morales del pueblo. Esta compilación contiene una dedicatoria del autor de la primera obra señalada, A. Gruzintsov, al emperador Alejandro I:

*Его императорскому
Величеству
Государю императору
Александру Павловичу
Всемилоостивейшему
Государю
всеподданнейшее приношение*¹⁰⁶

Retornando al ballet de Walberg, el contenido de ambos libretos es idéntico, con la acostumbrada mención a los personajes y sus intérpretes:

El conde Castelli, un señor de la Provenza: Sr. Walberg
Ildegerda, su esposa: Sra. Kolosova
Vilgelm, su hijo, un niño de seis años: la hija del Sr. Walberg
Roland, hermano del Conde Castelli: Sr. Busani
Adolf, caballero, amigo del Conde, su vecino: Sr. Auguste [Poireau]
Campesino: Sr. Dutac
Campesina: Sra. Pleten
Caballeros, guerreros, campesinos y campesinas

La acción, que transcurre en la Provenza, en el siglo XIV, se desarrolla en cinco actos, al igual que sucede en el caso de la obra previamente comentada.

ACTO 1

[El teatro representa una montaña llena de arbustos y bosques. En su cima está el castillo Castelli. Hay una cascada que cae en un pequeño lago que se encuentra al pie de la montaña]

Los campesinos del Conde celebran las bodas de uno de ellos con una joven campesina. Del castillo

¹⁰⁶ A Su Majestad Imperial el Emperador Alexander Pavlovich. Dedicado por entero al Benevolente Monarca. A esta inscripción le siguen unos versos del autor, compuestos para el emperador en agradecimiento por su victoria sobre los franceses y la liberación de Rusia.

sale el Conde, Ildegerda que trae de la mano al pequeño Vilgelm, Roland y varios caballeros. Los campesinos conducen a los recién casados hacia los señores; Ildegerda y el Conde les tratan con cariño y ordenan continuar la celebración. Los condes se maravillan del bienestar de sus súbditos y toman parte en sus bailes. Solamente Roland, sufriendo una pasión ilegítima hacia la bondadosa esposa de su hermano, se encuentra sumido en tenebrosos pensamientos durante la alegre celebración. Cada muestra de tierno afecto de los esposos le hiere con flechas de celos. Al finalizar las danzas, el Conde y su esposa vuelven al castillo junto con sus caballeros. Los campesinos los acompañan y también se retiran.

ACTO 2

[El teatro representa un aposento del castillo]

Roland entra pensando en descubrir sus sentimientos a Ildegerda, pero finalmente, la pasión ilegítima que ciega su mente y acalla la voz de su conciencia y su sangre, despierta en él la valentía de perseguir sus deseos. La dulce esposa del Conde entra y ve a Roland sumido en sus pensamientos, le pregunta con ternura por la causa de su estado. Fuera de sí, él se arroja a sus pies y le declara su amor irrefrenable. Horrorizada por tan vil acción, Ildegerda le ordena ponerse de pie y retirarse, amenazándole en caso contrario con la venganza del Conde. Pero Roland no atiende a razones y exige una respuesta a su amor: pide, llora y amenaza con matar al Conde y a su hijo, y con destruir el castillo si ella le rechaza. Ildegerda quiere huir de él. En ese momento entra el Conde con Adolf, y sin querer ve y oye las proposiciones y las amenazas de su hermano, al igual que el rechazo y el desprecio de su noble esposa. Apenas contiene el horror y la ira para no atravesar con la espada a su hermano en ese momento. Pero no deseando mancharse con su sangre, le ordena abandonar para siempre del castillo. En vez de arrepentirse y suplicar perdón, en su locura Roland jura por el cielo apoderarse del castillo, matar a su hermano y obligar a Ildegerda a corresponder a su amor. Tras la marcha del desalmado, el Conde trata de calmar a Ildegerda, asustada por las amenazas de Roland; se va para tomar medidas contra la maldad de su hermano. Ildegerda, presintiendo la desgracia de su familia, se arrodilla y suplica al cielo su protección contra los males con los que amenazó el ilegítimo Roland. El joven Vilgelm entra y al ver a su madre rezando también se arrodilla. Al verlo, Ildegerda se hecha a llorar y le estrecha contra el pecho. Oye las trompetas, se estremece y se retira con su hijo.

ACTO 3

[El teatro representa el decorado del acto1]

Roland sale del bosque con sus compinches, les descubre su amor por Ildegerda y su intención de apoderarse del castillo y del objeto de su amor. Ellos prometen ayudarlo y le juran sobre sus espadas que morirán por él. Roland los divide en grupos y les ordena a unos ir al bosque y a otros asediar el castillo por el lado contrario, mientras él se dirige con el resto a las puertas principales del castillo. El Conde, Ildegerda con su hijo y varios guerreros salen del castillo por un pasadizo subterráneo; el desdichado marido entrega a su esposa e hijo a la protección de los caballeros para su huida. Los esposos amantes derraman profusas lágrimas en su despedida. El Conde regresa rápidamente para

ayudar a los suyos; Roland ve a Ildegerda subiendo a la montaña, la reconoce y la persigue. Ildegerda se arma con un puñal y amenaza con arremeter contra el malvado si osa detenerla. Roland trata de agasajarla, se arroja a sus pies y le suplica que no desprecie su amor. Pero Ildegerda responde que prefiere morir a consentir sus viles deseos. Roland repite su exigencia, amenazando en caso contrario con matar a Vilgelm ante sus ojos. La desgraciada madre, dispuesta a todo para salvar a su hijo, se lanza puñal en mano sobre el guerrero que sujeta al niño. Pero Roland la desarma. Desde el castillo suenan las trompetas, el malvado teme que los suyos le hayan traicionado y ordena llevarse a Ildegerda y a su hijo. Él se dirige a donde cree que su presencia es imprescindible. Adolf con parte de sus guerreros libera a Ildegerda, pero Vilgelm es raptado. Un golpe tan terrible para el corazón de una madre le provoca un desmayo. Adolf le aconseja salvarse huyendo, jurando que liberará al niño. El Conde lucha con su hermano, es derrotado, encadenado y llevado al castillo que ya había sido tomado por los rebeldes.

ACTO 4

[El teatro representa las mazmorras del castillo, cuyos techos son sujetos por columnas góticas, algunas de las cuales han caído. En el medio hay un agujero, cubierto por una reja de hierro. Es de noche]

Varios guerreros traen al Conde encadenado y le dejan allí. El desgraciado marido y padre se sume en un estado de estupor. La aparición de Roland, que trae una copa que posa en la mesa, le produce una horrible repugnancia. Éste, deseando disfrutar de los sufrimientos de su hermano, saca de la camisa una botellita con veneno y burlón le entrega la copa a su hermano, ordenando que beba. El Conde, que sólo con la visión de este malvado sufre, le pide que se vaya para que pueda morir en paz. Roland sonsaca una despedida a su hermano y se marcha encantado. El Conde pretende tomar el veneno para liberarse de sus pesares por la muerte de su esposa e hijo. Pero antes decide encomendarse al cielo y ruega por el perdón del asesino. Mientras, se escuchan sonidos de armas, que se acentúan. Por fin las puertas de las mazmorras son derribadas y Adolf con sus guerreros entra, ve al Conde con la copa junto a los labios, la tira y le cuenta que todo ha cambiado y los rebeldes han sido derrotados. El Conde, que ve un rayo de esperanza, da gracias al cielo por la ayuda enviada, y se apresura con sus amigos para liberar a su hijo, encontrar a su esposa y castigar al malvado. Dos guerreros traen al niño, de los que uno, deseoso de cumplir las órdenes del cruel Roland, pretende matar al pequeño. Pero el otro, compadecido del niño, se opone. El sonido de la lucha les obliga a dejar de discutir y a encerrar a Vilgelm tras unos barrotes y esconden la llave entre las columnas, lo que ve el niño. Los rebeldes, perseguidos por Adolf, se resisten débilmente, y al fin son derrotados. Roland se encuentra a los que huyen, pretende detenerles, pero Adolf no le deja tiempo: le desarma y le obliga a huir, mientras el noble amigo del Conde le persigue. Vilgelm tras la reja, expresa su miedo por lo ocurrido, y al ver muchos guerreros con antorchas, se esconde. Ildegerda, llevando una antorcha en una mano y una espada en la otra, entra en las mazmorras. Se horroriza al ver ese lugar tan horrible. Le parece escuchar el sonido de la voz de su hijo, al que busca. El pobre niño, al ver a su madre, la llama para que le auxilie. Ildegerda tiembla tratando de oír de dónde procede la voz. El niño la llama por segunda vez y ella al fin lo ve, corre en su encuentro, pero la reja no permite estrechar a su hijo contra su pecho. Vilgelm se queja de hambre, el

corazón de Ildegerda sufre porque no consigue abrir la reja, el niño le señala el lugar donde fue escondida la llave. Por fin Ildegerda la encuentra y libera a su hijo, que se arroja casi sin sentido en los brazos de su madre. Pide comida e Ildegerda llora. Se escucha el sonido de batalla, el pequeño temeroso se esconde en los brazos de su madre. Ildegerda le señala a su joven hijo el cielo como única protección para sus desgracias. Vilgelm reza. Roland, salvándose de sus perseguidores, ve a Ildegerda con su hijo, la agarra. El niño, lloroso, pide a su tío por la liberación de su madre. En ese momento aparece el Conde con sus caballeros. Ambos hermanos luchan. El malvado y sus compinches son vencidos. El Conde, por su bondad, no quiere quitarle la vida a su hermano, desarmado y yacente en el suelo: le ordena marcharse para siempre. Pero este malvado, en vez de arrepentirse, levanta su espada, coge a Ildegerda y a Vilgelm, ordena al Conde y a sus guerreros que se retiren. Todos quieren salvar a la madre y al niño, pero son detenidos por las amenazas del malvado. Adolf aparece, arrebatada la espada de manos de Roland y le mata. El criminal ha muerto, todos se abrazan alegres y se apresuran a abandonar ese horrible lugar.

ACTO 5

[El teatro presenta un salón del castillo]

Todos los habitantes de las tierras que circundan el castillo del Conde Castelli se juntan en multitudes, felicitando al conde por su feliz liberación de las atrocidades preparadas para su familia por el malvado Roland. El ballet finaliza con alegres danzas de los caballeros y los campesinos.

A pesar de que la autoría de la música de esta obra fuera asociada al valenciano recientemente por I. Kriazheva, la bibliografía rusa de época soviética hizo referencia a este ballet creado por Walberg. Una de las más destacadas en este aspecto es la obra de Gozenpud *El Teatro Musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)*¹⁰⁷, en la que el autor señala la importancia del maestro de baile ruso como iniciador de las tendencias románticas en los argumentos usados para el ballet. En sus creaciones hay una tendencia moralizante que se aprecia ya en los títulos de sus ballets –*Graf Castelli ili Prestupniy brat* [El Conde Castelli o El hermano criminal], *Amerikanskaya geroina ili nakazannoe verolomstvo* [La heroína americana o La perfidia castigada], *Genrij IV ili nagrada dobrodeteli* [Henry IV o El premio a la bondad], *Raul Sinaya Boroda ili opasnost lubopitstva* [Raúl Barba Azul o El peligro de la curiosidad]– en los que el título doble, además del elemento moralizante, revela el desenlace de la obra. Junto a

¹⁰⁷ GOZENPUD A.: *Музыкальный театр в России (с истоков до Глинки)* [*Muzikalniy Teatr v Rossii (s istokov do Glinki)*], El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka). Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1959, pp. 460-461.

ello puede apreciarse una tendencia a centrar la acción en el ámbito familiar, con lo que Walberg pretendía afianzar la idea de que en cualquier época histórica el ser humano adquiere verdadera felicidad tan sólo dentro de la familia. Como ejemplo de ballet de estas características Gozenpud señala precisamente el ballet *Graf Castelli*, cuya acción se desarrolla en la Provenza a mediados del siglo XIV donde la feliz vida familiar de los protagonistas es interrumpida repentina y abruptamente por una traición del hermano de Castelli. En el ballet son usados todas las situaciones predilectas del melodrama: el villano trata de lograr el amor de una virtuosa dama, amenazando con matar a su hijo en caso contrario, mientras el desdichado esposo es incapaz de ayudarles. Esta dramática situación aparece en decenas de obras de estos años. Para recalcar la bondad de los personajes buenos, Walberg los muestra rodeados de campesinos –el ballet comienza con una boda campesina–, escena idílica desplazada por la rebelión de Roland, pero que vuelve a aparecer en el desenlace. La obra comparte también elementos de las obras teatrales de rescate, tan de moda en el teatro francés de los años napoleónicos.

Gozenpud critica la falta de profundidad en la caracterización de los personajes de esta obra y su falta de matices psicológicos, aunque reconoce el logro de Walberg por llevar a escena este ballet. Junto a eso, señala que *El conde Castelli* es un ballet en el que prima la acción pantomímica, que debía transmitir la tensa lucha de los sentimientos de los protagonistas. “Todas las escenas dramáticas se construían a modo de pantomima. El estudio de la música permite reafirmar esta afirmación: la mayor parte de la partitura carece de elementos danzados”, glosa Gozenpud. Junto a ello puntea que durante la alegría general del Acto I, la figura tenebrosa y estática de Roland, vestido de negro, debe contrastar drásticamente con los alegres bailes que lo rodean, y la forma de reflejar escénicamente este personaje era más mímica que pantomímica. Un método más dramático se perfila en el Acto II, cuando Roland pasa del ensimismamiento a la expresión abierta de su pasión, del estatismo a la acción animada por la pantomima: se arroja a los pies de Ildegerda, suplica con lágrimas en los ojos, amenaza. Los antagonistas del pérfido Roland también reflejan un cambio en sus afectos: Ildegerda primero no comprende la causa del sufrimiento de Roland, dirigiéndose a él con inocente ternura, pero tras la revelación de la ilícita pasión de éste, queda horrorizada y le ordena que se retire. El conde Castelli, involuntario testigo de esta escena, es invadido por la ira y el horror. Por supuesto,

todos estos sufrimientos de carácter psicológico expresados por la pantomima, estaban condicionados y eran marcadamente teatrales, orientados hacia la emoción del espectador.

Por lo visto, Walberg pretendía llevar al ballet los rasgos característicos del romance y el drama sentimental. Hay que suponer que la interpretación de los actores recalca los momentos de sufrimientos dramáticos de los protagonistas. Esa exageración melodramática tenía que llegar de forma contundente al espectador.

En los ballets de Walberg se observa una tendencia a la inclusión de personajes históricos reales, acentuando la atención del público en el desenlace justo y feliz del drama, en el que la maldad era castigada. Son por tanto líneas propias del sentimentalismo romántico, cuya intención era hacer pensar al espectador y empatizar con los protagonistas.

A Gozenpud se debe la creencia de que la única música nueva pertenece a Davidov, pues el autor soviético es quien afirma que “la música del ballet es fragmentada: en parte es tomada de las viejas partituras de Martín y Soler y Sarti, y en parte fue compuesta *ex novo* por Davidov”¹⁰⁸. A causa del desconocimiento de la actual ubicación del material musical de este ballet, no podemos ratificar ni desmentir esta afirmación, pendiente de futuras investigaciones en los archivos rusos, aunque creemos posible que el material compuesto por el valenciano sea de nueva creación, dada la permanencia del compositor en San Petersburgo en esta fecha y su creciente actividad relacionada con la ópera francesa y rusa, que lo posicionaría en un lugar inmejorable para la recepción de nuevos encargos compositivos vinculados a la corte imperial.

7.4.3. UN POSIBLE NUEVO BALLETS RUSO: *LES AMOURS DE BAYARD*

Además de los ballets señalados por Maximova con autoría confirmada de Martín y Soler, hemos descubierto un nuevo título que podría haber sido obra del valenciano.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 416.

Se trata del ballet *Vlublenniy Bayard* o *Liubov Bayara*¹⁰⁹ [Bayard enamorado o El amor de Bayard], con coreografía de Charles Le Picq y música de *Martini* estrenado en San Petersburgo en 1798. La referencia a este ballet figura en una de las tablas del libro de Maximova concernientes a los materiales musicales de los ballets conservados en los archivos de la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky. La autora apunta que en este archivo se encuentran diecisiete voces orquestales manuscritas de este ballet, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Hermitage el 5 de febrero de 1798, tras lo que fue interpretado otras seis veces a lo largo del mismo año. Junto a ello registra que en este ballet participaron “28 alumnos de la manufactura de Shpalern de la corte, vestidos de Cupidos”, así como “un coro de cantores y 42 figurantes”¹¹⁰. Los mismos datos figuran en la obra de referencia del ballet imperial ruso de M. Borisoglebsky de 1939¹¹¹, el cual señala como autor de la música a “V. Marten”, una de las variantes rusas del apellido del compositor valenciano. Asimismo, este autor revela que el ballet fue retomado el 11 de diciembre de 1831 con nueva coreografía de Didelot con la música ya existente de Martín y Soler, que describe como “Gran ballet pantomímico en 5 actos”. Al profundizar en la búsqueda de esta obra, hemos hallado otra referencia a la misma en la publicación periódica “BIRYUCH de los Teatros Estatales de Petrogrado”¹¹², revista que recoge el repertorio de los teatros petersburgueses junto con otros datos teatrales, donde consta que este ballet fue obra de Le Picq y I. P. E. Martini, o sea, Jean Paul Égide Martini, conocido como *Il Tedesco*. A pesar de lo referido por esta publicación rusa, no creemos posible que la autoría de esta obra recaiga en el compositor franco-alemán por varios motivos: Martini *Il Tedesco* no visitó en ningún momento de su vida San Petersburgo ni tampoco colaboró en obras anteriores con Le Picq, por lo que no

¹⁰⁹ Влюбленный Баярд / Любовь Баярда. Señalamos ambas versiones del título, ya que de esta forma figuran en la mayor parte de las fuentes.

¹¹⁰ МАХИМОВА, А.: *Русский балетный театр Екатерининских времен* [*Russkiy baletniy teatr Ekateriniskij vremen*, El teatro de ballet ruso de la época de Catalina]..., p. 198.

¹¹¹ BORISOGLEBSKY, M. (ed.): *Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореографич. училища. 1738-1938* [*Materiali po istorii russkogo baleta: 200 let Leningr. Gos. Joreografich. Uchilisha. 1738-1938*, Materiales sobre la historia del ballet ruso: 200 años del Centro formativo Estatal coreográfico de Leningrado. 1738-1938]. Leningrado, Tipográfica de Volodarsky, 1938-1939, 2 Vols.

¹¹² БИРЮЧ Петроградских Государственных Театров [BIRYUCH de los Teatros Estatales de Petrogrado], nº 8, 23-31 diciembre, 1918.

parece creíble que el coreógrafo, estrechamente vinculado a Martín y Soler, encargara la música para uno de sus ballets a un compositor al que no le unía relación alguna y además se encontraba en otro país, pudiendo hacerlo con su antiguo colaborador, pariente y amigo, que además se encontraba en la misma ciudad y estaba necesitado de encargos compositivos. Por tanto, a falta de hallar las fuentes primarias de este ballet, creemos que su autoría puede fijarse con bastante seguridad, recayendo en *Martini Lo Spagnuolo*.

Teniendo en cuenta el dato relativo al número de representaciones de este ballet a lo largo de su primer año de vida escénica señalado por Maximova, podemos afirmar que tuvo un éxito moderado, pues el mismo ballet no solía repetirse en más de tres o cuatro ocasiones en un mismo año durante este período. Tratando de encontrar nuevos datos sobre este espectáculo, hemos hallado una *opéra comique* francesa de título muy similar al ballet que nos ocupa, *Les Amours de Bayard*, sobre libreto de J. M. Boutet de Monvel y música de S. Champein, estrenada en San Petersburgo en 1796. Esta comedia heroica en cuatro actos¹¹³ fue estrenada en la Comédie Française de París el 24 de agosto de 1786, llegando a Rusia tras una década con un notable éxito, tras lo que fue “rusificada” por el conde A. Shajovskoy e interpretada con frecuencia en los escenarios petersburgueses. Según las noticias aportadas por Borisoglebsky¹¹⁴, para el estreno de la comedia francesa en el Teatro Derevanniy el 8 de febrero de 1796 fueron creados nuevos ballets, cuyo autor fue I. Walberg¹¹⁵. De acuerdo a la moda imperante de adaptar los argumentos más aplaudidos a todos los géneros teatrales, Le Pique tomó esta trama argumental creando junto con *Martini* el ballet *Vlublenniy Bayard*, del cual por desgracia no se ha recuperado ninguna fuente musical ni literaria, salvo la antes señalada mención de Maximova y Borisoglebsky a las voces orquestales de este ballet depositados en la biblioteca del Teatro Mariinsky. Sí hemos podido encontrar referencias a dicho ballet dentro del repertorio balletístico de 1796-

¹¹³ Como tal consta en el libreto publicado: *Les amours de Bayard, ou Le chevalier sans peur et sans reproche: comédie héroïque en quatre actes*, París, Chez Hénée, 1808.

¹¹⁴ BORISOGLEBSKY, M. (ed.): *Материалы по истории русского балета... [Materiali po istorii russkogo baleta, Materiales sobre la historia del ballet ruso]...*, p. 276.

¹¹⁵ Según Borisoglebsky, los materiales musicales de esta comedia con coros y ballets se conserva en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky de San Petersburgo.

1801 en la obra de A. Plesheev *Nash balet* (Nuestro ballet) de 1896¹¹⁶, obra que aunque no aporta datos sobre su compositor, sí nos proporciona el nombre de uno de sus intérpretes, el bailarín y coreógrafo I. Walberg.

A modo de conclusión de este capítulo no podemos dejar de hacer hincapié en las numerosas aportaciones publicadas durante los últimos años sobre este tema, materializados principalmente en los trabajos de Maximova, que nos han permitido establecer un contacto cardinal con los ballets rusos de Martín y Soler conservados en la Biblioteca del Teatro Mariinsky. Junto a ello, sus investigaciones han permitido dar un paso más, determinando algunas interesantes coincidencias –o su notoria ausencia– y planteando nuevas hipótesis, las cuales hemos descrito en los párrafos anteriores, con especial trascendencia en el caso de los nuevos títulos hallados –caso de *Vlublennyi bayard o Liubov Bayarda* de 1796–, las conclusiones respecto al ballet ruso *La bella Arsene* y su discrepancia musical con su homónimo napolitano, así como las contribuciones relativas a los libretos de *Tancrede* y *Graf Castelli*, ignorados para los estudios musicológicos occidentales. A pesar de estas aportaciones, el tema del ballet cultivado por el valenciano sigue mostrando numerosas lagunas, que confiamos se vayan completando en el futuro gracias a nuevas investigaciones rusas y occidentales, necesarias y fundamentales en el estudio de uno de los géneros más prolíficos de la carrera compositiva de Martín y Soler.

¹¹⁶ PLESHEEV, A. *Наш балет* (1673-1896) [*Nash balet*, Nuestro ballet (1673-1896)]. San Petersburgo, Tipografía de A. Benke, 1896.

CONCLUSIONES

Y

FUTURAS LÍNEAS DE

INVESTIGACIÓN

CONCLUSIONES

Vicente Martín y Soler fue uno de los compositores más destacados en el panorama musical europeo del último cuarto del siglo XVIII, primer español cuyas óperas y ballets tuvieron una repercusión internacional relevante, desarrollando su carrera compositiva en algunas de las cortes europeas más notables de este período histórico. El largo olvido al que fue confinado por parte de los estudios occidentales, enmendado tan sólo desde las últimas décadas del siglo XX, ha retenido en el ostracismo gran parte de la actividad artística desarrollada por el español en su último período vital desarrollado en San Petersburgo, siendo ésta la razón principal que nos motivó a realizar esta Tesis Doctoral. La importancia de este período ha sido puesta en valor por parte de algunos estudios realizados en Rusia durante las últimas décadas, aún cuando se limitaron a aspectos muy concretos de la producción compositiva del maestro español, por lo que continuaba pendiente la elaboración de una revisión global de su actividad teatral que solo es posible mediante la puesta en común de las distintas publicaciones elaboradas tanto en Rusia como en el ámbito europeo, así como el hallazgo de fuentes ignoradas por los estudios musicológicos actuales.

Uno de los aspectos más interesantes desvelados en el transcurso de esta investigación es el carácter cosmopolita de la actividad compositiva de Martín y Soler, que conllevó su adaptación a los ambientes diversos y las cambiantes circunstancias que rodearon los acontecimientos políticos y culturales entre los siglos XVIII y XIX. Gracias a esta cualidad, los últimos dieciocho años de vida del compositor transcurridos en San Petersburgo le permitieron abarcar géneros teatrales diversos, así como novedosos estilísticamente –caso de la ópera cómica rusa y la *opéra-comique* francesa–, desvelando un talento más allá de la creación de óperas bufas de estilo italianizante, que le permitió aceptar los géneros musicales impuestos por las circunstancias políticas y las modas del momento. De la misma forma, la versatilidad estilística del español le permitió ganarse el favor de algunas de las personalidades más influyentes de la vida musical rusa, con las cuales tuvo una colaboración fructífera en el campo de la ópera –Catalina II, Alexander Jrapovitskiy, Ivan Dmitrevskiy y Ferdinando Moretti como libretistas, o Vasiliy Pashkevich e Ivan Prach como colaboradores musicales– y del ballet –los coreógrafos Charles Le Picq,

Ivan Walberg y, en menor medida, el pusilánime Pierre Chevalier–, así como otros protagonistas de la vida cultural de San Petersburgo que impulsaron la ampliación del catálogo de obras del valenciano durante su etapa rusa. Sin duda, fue esta mutabilidad la que conectó a Martín y Soler con otros compositores y autores literarios de países en los que nunca llegó a residir, permitiéndonos establecer interesantes interrelaciones musicales y estilísticas que revelamos en esta Tesis Doctoral. De este modo, el viaje en el que embarcamos para desentrañar la complejidad del período estudiado nos ha transportado no solo a la Rusia Imperial, sino también a la Francia post-revolucionaria, lugar de apogeo de la opera- vaudeville que dominaron gran parte de los escenarios europeos de la primera década del siglo XIX, caldo de cultivo de nuevas tendencias y modas.

Junto a ello, no debe olvidarse que la música en Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del siglo XIX era principalmente cortesana y estaba en manos de compositores foráneos y especialmente italianos, entre los que destaca la influencia de los compositores-pedagogos como **Baldasare Galuppi**, que dirigió la capilla musical de Catalina entre 1765 y 1768, y **Giuseppe Sarti**, ambos pertenecientes a la escuela compositiva desarrollada en Bolonia cuyo principal artífice fue el **padre Giovanni Battista Martini**, compositor, historiador, investigador y teórico de la música, que además fue profesor de dos destacados compositores rusos como **M. Berezovskiy** y **E. Fomin**. Gracias a las aportaciones tomadas de las fuentes bibliográficas rusas, podemos vincular a Martín y Soler a esta escuela compositiva, aun cuando se trate de un hecho no documentado hasta la fecha, siendo tan sólo un indicio que requiere acudir a los archivos italianos en busca de fuentes que confirmen o desmientan esta hipótesis.

Un dato que sigue planteando dificultades en cuanto a la datación es la **fecha exacta de la llegada de Martín y Soler a Rusia**. Leonardo Waisman carece de datos para fijar una fecha exacta, afirmando que ésta se produjo entre 1787 y 1788. Por su parte, Giuseppe De Matteis se decanta por el año de 1788. Queda claro que el momento de su llegada tuvo que haber tenido lugar entre el estreno de *L'arbore di Diana* en Viena (1 de octubre de 1787) y el encargo de la composición de la música de *Gore-bogatir' Kosometovich* (9 de diciembre de 1788, según las memorias de Jrapovitskiy). Los datos aportados por la bibliografía rusa sitúan su llegada en verano de 1788, lo que resulta plausible dadas las fechas límite mencionadas y teniendo en

cuenta la duración del viaje de Viena a San Petersburgo y la imprescindible adaptación del compositor a este nuevo entorno.

Por otra parte, la llegada a la corte petersburguesa de Martín y Soler se produjo en un momento en el que ya había un maestro de capilla de la corte contratado, **Domenico Cimarosa**, compositor de fama europea y prodigio en el género de la ópera *buffa*. Este solapamiento, el primero en producirse en medio siglo de contratación de compositores italianos en la corte rusa, pudo obedecer a cuestiones relacionadas con las intrigas cortesanas causadas por la enemistad entre Catalina II y su hijo, el príncipe Pavel Petrovich, futuro Pablo I. El hecho es que la zarina, no contenta con la labor musical desempeñada por Cimarosa, acabó por delegar las funciones de maestro de capilla en el valenciano, aún antes de firmar éste su contrato con la Dirección de los Teatros Imperiales en octubre de 1790, como testimonia el encargo recibido previamente a la firma de dicho contrato, de componer dos óperas, la primera de ellas sobre un libreto de la propia emperatriz rusa. Este contrato firmado el 1 de octubre de 1790 plantea otro tema aún sin aclarar: la existencia de un **contrato previo**, no conservado, cuestión que recogen numerosos investigadores, tanto rusos como occidentales. A falta de fuentes documentales que puedan confirmar o desmentir este lance, sólo podemos añadir que lo más probable es que dicho no exista ningún contrato previo, ya que a causa del déficit económico generado por la mala gestión de los Teatros Imperiales gran parte de la plantilla trabajaba sin un documento oficial.

Hemos circunscrito que la primera estancia de Martín y Soler en San Petersburgo puso a prueba su capacidad de adaptación compositiva, obligando al compositor a dejar de lado el género escénico que tantos éxitos le ayudó a cosechar, para volverse hacia óperas de carácter más “primitivo” y en un idioma ajeno como fueron sus tres **óperas rusas**. A pesar de las dificultades a las que tuvo que hacer frente a la hora de abordar su creación, el valenciano supo salir airoso del compromiso, no solo entregando una música que fue del agrado de la emperatriz Catalina II, sino que supo ir integrando paulatinamente elementos nacionales rusos, de acuerdo con los gustos y las exigencias de este tiempo, entroncando con el surgimiento y afianzamiento del lenguaje musical nacional ruso. Nuestra aportación a este tema abarca un análisis pormenorizado de las publicaciones rusas y occidentales relativas a estas óperas y su puesta en común, el estudio de las fuentes primarias rusas –partituras manuscritas,

reducciones impresas y libretos–, con énfasis en algunos fragmentos concretos que presentan especial interés para el estudio musicológico occidental –caso de los tres aires de arquetipo nacional de la ópera *Pesnolubie*, musicalmente desconocidos para los estudios occidentales, consultados en la única partitura conservada de la ópera–, y finalmente la aportación del mayor número de datos referentes a la vida y destino escénicos de estas obras. Como resultado, el apartado de nuestra investigación dedicado a las óperas rusas *Gorebogatir Kosometovich*, *Pesnolubie* y *Fedul s detmi* incorpora una visión novedosa de estas obras escénicas, poniendo en valor su trascendencia histórica, cultural y musical.

A este respecto no puede dejar de enfatizarse la labor del valenciano en la **rusificación de sus éxitos operísticos vieneses** –*Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*– cuya efectividad en la adaptación a los gustos y las maneras rusas reportaron a estas óperas una mayor longevidad respecto a Europa, unas recaudaciones muy lucrativas y un éxito tal que incluso tras la muerte y olvido de su compositor siguieron siendo interpretadas y apreciadas largo tiempo en los territorios rusos. Hasta la fecha, el estudio de estas operas rusificadas quedaba limitado al análisis textual de las traducciones realizadas por Ivan Dmitrevskiy, siendo los aspectos musicales relegados a un segundo plano. Para enmendar esta situación, hemos aportado un análisis comparativo de los números musicales de diferentes partituras rusas y occidentales, mostrando las profundas transformaciones experimentadas por estas obras en el tiempo y el espacio de las distintas cortes europeas. Junto a ello exponemos los resultados de nuestra investigación en los archivos rusos, con unas descripciones pormenorizadas de las distintas fuentes primarias musicales y literarias halladas –partituras manuscritas, libretos y partes orquestales–, algunas de ellas totalmente desconocidas para la musicología occidental.

Una capítulo importante de esta Tesis Doctoral está orientada al ámbito del **ballet**, género copioso dentro del catálogo de Martín y Soler, pese a ser el menos conocido, investigado y recuperado. Para profundizar en este tema, hemos expuesto las principales aportaciones realizadas durante los últimos años por los investigadores rusos, entro los que destaca la contribución de Alexandra Maximova, estudiosa que hace importantes aportaciones, entre las que destaca el hallazgo de un ballet desconocido hasta la fecha, *Ariane abandonée de Thesee dans l'isle de Naxos* (1800), de autoría ratificada por esta investigadora en base a las fuentes musicales

primarias conservadas en los archivos petersburgueses. Asimismo, el profundo estudio de los ballets de Martín y Soler reflejado en sus publicaciones y la confrontación de éste con los estudios occidentales nos ha dado pie a un nuevo descubrimiento: la no coincidencia del material musical de los ballets titulados *La bella Arsene* estrenados por Le Picq y Martín y Soler en Nápoles (1781) y San Petersburgo (1795), siendo por tanto dos obras homónimas distintas creados por el dúo Le Picq-Martini en un marco temporal relativamente corto. La revisión de las fuentes balletísticas rusas también nos ha permitido plantear la hipótesis de la existencia de otro ballet olvidado producto del trabajo común de ambos maestros, Le Picq y Martín y Soler, *Vlublennyi Bayard* (1796), citado por varias obras historiográficas rusas que señalan al valenciano como autor de su música e indican el lugar donde se encuentran depositadas sus fuentes musicales, desafortunadamente inaccesibles en la actualidad. Junto a estas aportaciones, creemos fundamental incluir nuevos datos basados en el estudio de las fuentes literarias de los ballets rusos de Martín y Soler, motivo por el cual contribuimos a esta materia con un estudio de dos de estos **libretos** albergados en los archivos rusos: *Tancrede* (1799) y *Graf Castelli ili prestupniy brat* (1804), cuyo contenido no ha sido tratado por ninguna de las publicaciones occidentales hasta la fecha. Junto a estos datos de carácter novedoso, resultan relevantes otras cuestiones derivadas de este estudio, como es el establecimiento de vinculaciones entre Martín y Soler y otras insignes maestros europeos a través de sus colaboradores más cercanos, caso del triángulo creativo J. G. Noverre, Ch. Le Pic y V. Martín y Soler, establecido gracias a los paralelismos temáticos de los ballets ideados por ambos coreógrafos y sus compositores, con los que compartieron ideas creativas, transmitiéndolas por los distintos escenarios europeos e inspirando nuevas tendencias desarrolladas por sus sucesores a lo largo del siglo XIX.

Una de las principales aportaciones de esta investigación es el hallazgo de tres números nuevos compuestos por Martín y Soler para otras tantas *opéras-comique* francesas, publicados en la revista *Le Troubadour du Nord* entre 1804 y 1805, editada por J.-H. Dalmas en San Petersburgo. Su importancia radica no solo en el carácter novedoso de estos fragmentos sino también en el establecimiento de una relación directa del compositor valenciano con la creación de *opéras-vaudeville* francesas, tema expuesto por primera vez en la monografía de L. Waisman en relación

a la *opéra-comique* de N. Dalayrac, *Camille ou le souterrain*. El descubrimiento de estos nuevos fragmentos permite ratificar esta hipótesis, así como enlazar uno de ellos, el dúo para la ópera *Ambroise ou voila ma journee*, obra original del mismo Dalayrac, con la ópera *Dobriy Luca ili Vot moy den* [El buen Luca o He aquí mi día], obra póstuma del español cuya existencia ha sido planteada por los tratados rusos de N. Findeyzen a inicios del siglo XX y ha ocasionado errores en la datación del fallecimiento de Martín y Soler. Dada la importancia de esta nueva ópera, consideramos fundamental no solo el estudio pormenorizado del fragmento francés compuesto en Rusia para complementar el original francés, sino realizar un análisis de conjunto que permita ver todo el proceso que nos ha llevado a confirmar la autoría de Martín y Soler. Así pues, al tratar el tema de la inclusión del valenciano en el género de la ópera francesa, resulta de gran interés establecer la vinculación de éste con el compositor francés **Nicolas Dalayrac**, pues a pesar de que no llegaron a conocerse en persona, ambos quedaron musicalmente unidos a través de no una sino dos óperas – *Camille ou le Souterrain* y *Ambroise ou voila ma journee*–, ambas reescritas en Rusia por Martín y Soler, la primera de ellas de forma completa, según relata Waisman en su monografía, y la segunda mediante añadidos al original francés y una posterior rusificación de toda la ópera, con música nueva de Martín y Soler.

En relación a los nuevos números compuestos por Martín y Soler y publicados en la revista musical *Le Troubadour du Nord*, no podemos dejar de preguntarnos por la elección del valenciano para completar la ópera *vaudeville Le vieux chasseur*, cuyo original fuera probablemente obra de varios eminentes miembros de Le Caveau Nouvelle de París, sociedad de carácter musical con tintes masónicos. Esta afiliación ideológica nos lleva a recuperar una hipótesis planteada en un artículo de Enrique García Revilla¹, sobre una potencial iniciación masónica de Martín y Soler, en base a las dos citas hechas por Mozart del famoso fragmento de *Una cosa rara*: el de la escena de sobremesa de *Don Giovanni* y el integrado en el Rondó del *Concierto para Clarinete*. Por el momento no podemos comprobar la veracidad de esta hipótesis, ni tampoco la autoría de la ópera original *Le vieux chasseur*, aunque consideramos que siendo temas de notable interés, estas cuestiones podrían ser susceptibles de ser esclarecidas en posteriores estudios. Una situación similar es la

¹ García Revilla, E. “Algo más sobre la relación entre Mozart y Martín y Soler”:

<http://enriquedeburgos.wordpress.com/2012/10/26/algo-mas-sobre-la-relacion-mozart-y-martin-i-soler/>

que atañe al último de estos nuevos fragmentos, perteneciente a la totalmente desconocida ópera *Leonore de Grailly*, acerca de la cual planteamos varias hipótesis relativas a su autoría literaria y musical a lo largo del capítulo centrado en el análisis de estos nuevos materiales.

Una problemática esclarecida con anterioridad a esta exposición es la concerniente a la **fecha del fallecimiento** de Martín y Soler, confusión aclarada por I. Goncharova en 1984. Nuestra aportación a este respecto se limita al esclarecimiento de la causa de esta ambigüedad, ignorada con anterioridad, que entronca con el estreno en 1809 de la ópera *Dobriy Luca* [El buen Luca], ópera atribuida al valenciano en algunos tratados de referencia rusos de finales del siglo XIX e inicios del XX, hecho que indujo a algunos estudiosos a pensar que a fecha de su estreno el compositor aún debía de estar vivo, pereciendo a la postre. Estos datos no figuran en las fuentes occidentales ni se indican en los estudios rusos de cronología reciente, motivo que explica la confusión manifestada.

Finalmente, completamos el presente trabajo de Tesis Doctoral con un **catálogo actualizado** de las obras musicales creadas por Martín y Soler en Rusia, agrupado por géneros musicales y siguiendo un orden cronológico, con la indicación del emplazamiento de sus fuentes literarias y musicales depositadas en los archivos rusos, así como los archivos de otros países señalados en la monografía de L. Waisman que albergan fuentes de estas obras.

ЗАКЛЮЧЕНИЯ ПО РУССКИ [CONCLUSIONES EN RUSO]

Винсенте Мартин-и-Солер был одним из выдающихся европейских композиторов последней четверти 18-го столетия, первый испанец чьи балеты и оперы имели восхитительный международный отзыв в самых знаменитых театрах Европы того времени. Долгая утрата его наследия для научных музыковедческих исследований, исправленная только с середины 20-го века, продержала в забвении большую часть его произведений, сочиненных во время петербургского этапа его жизни, что и является главной причиной нашего научного исследования. Существенность этого периода была переоценена современными исследованиями русских музыковедов, хотя большинство их ограничивалась изучением конкретных аспектов композиторской деятельности испанского маэстро. В этом и состоит причина необходимости подробного и основательного изучения театрально-композиторской деятельности этого именитого испанца, возможная только при обобщении русских изданных исследований с опубликованными в западноевропейских странах, а также изучение русских архивов в поисках утерянных источников.

Одно из самых интересных открытий нашего научного исследования является проявление многонационального характера музыкальных произведений Мартин-и-Солера, сочиненных в России. Благодаря свойству композитора приспособиться к многообразным и изменчивым обстоятельствам, как политическим так и культурным, происходящих в конце XVIII - начале XIX столетий, последние 18 лет его жизни истекших в Санкт-Петербурге позволили ему охватить различные театральные жанры, новые для него по стилю. Такими являются русская комическая придворная опера, которая охватила первый период его пребывания при екатерининском дворе (между 1788 и 1794 гг.), и французская *опера-комик* (*opéra-comique*), соответствующая его второму пребыванию (между 1795 и 1806 гг.). Оперные жанры развитые Марином,

восстановление и изучение которых, помогают воссоздать его композиторский талант, на много превышающий сугубою композицию опер итальянского стиля.

Гибкости испанского композитора позволила ему сблизиться с некоторыми из самых влиятельных русских артистических личностей, с которыми он плодотворно сотрудничал в оперном и балетном жанре. Такими явились Екатерина Великая, ее личный секретарь Александр Храповицкий, драматурги Иван Дмитриевский и Фердинанд Моретти, русский композитор Василий Пашкевич, и составитель первого сборника русских народных песен Иван Прач, а также балетмейстеры Шарль Лепик, Иван Вальберг и Пьер Шевалье. К этому списку можно прибавить и имена других значительных личностей Санкт-Петербургской культурной и музыкальной жизни, благодаря которым число русских творений Мартин-и-Солера немало расширилось. Безусловно, именно эта стилистическая переменчивость соединила испанского маэстро с другими композиторами и литературными авторами других стран, в которых Мартин никогда не проживал, что позволяет нам утверждать о существовании интересных музыкальных и стилистических взаимосвязей, которые мы описываем в нашем докторском исследовании. Таким образом, через это научное путешествие мы стараемся объяснить сложность изученного периода, который переносит нас не только в Российскую Империю времен Екатерины Второй и ее приемников, но и в послереволюционную Францию, где развивалась в те годы опера водевиль, немаловажный жанр в европейских театрах начала 19-го века, место развития новых мод и артистических идей.

Нельзя забывать что русская музыка второй половины 18-го века и начала 19-го века было главным образом придворный и зависела от иноземных композиторов, в особенности итальянцев, между которыми значительное влияние имели представители принадлежащие к школе знаменитого Джованни Мартини. Между ними выделялись Бальтасар Галуппи и Джузеппе Сартти, исполнявшие должность придворного композитора при екатерининском дворе. У того же *падре* Мартини учились и русские композиторы М. Березовский и Е. Фомин. Благодаря изучению русской библиографии и несмотря на нехватку научных данных на эту тему, мы можем приобщить Мартин-и-Солера к этой композиторской итальянской школе, в ожидании новых изучений итальянских архивов, которые смогли бы подтвердить это предположение.

К сожалению, остается не разъясненной точная дата прибытия Мартин-и-Солера в Россию. Профессор Леонардо Вайсман, автор монографии о испанском композиторе, которая по сей день является ориентиром в изучении его наследия, не приводит достаточных данных для уточнения даты прибытия испанца в Петербург, хотя утверждает что оно произошло между 1787 и 1788 г. В свою очередь, Джузеппе Де Маттеис считает что он приехал в 1788 году. Остается ясным, что его прибытие имело место между премьерой в Вене оперы *L'arbore di Diana* (1 Октября 1787г.) и приказом Екатерины второй на сочинение музыки к её опере *Горебогатырь Косометович* (9 Декабря 1788 г.). Данные указанные в русской библиографии позволяют установить более конкретную дату, то есть летом 1788 года, что совпадает с предельными датами указанными Вайсманом.

Прибытие Мартин-и-Солера к петербургскому двору произошло в момент когда итальянец Доменико Чимароза уже занимал место придворного капельмейстера. Это совпадение двух прославленных композиторов при русском дворе может объясняться разными обстоятельствами, в том числе интригой между Екатериной Второй и её сыном цесаревичем Павлом Петровичем, как объясняет Вайсман. На наш взгляд, самым логичным истолкованием является недовольство русской императрицы итальянским композитором, чьи обязанности передала она испанскому маэстро ещё до подписания контракта между ним и Дирекцией Императорских Театров в октябре 1790 года. Это предположение подтверждается поручением Екатерины и её личного секретаря Александра Храповицкого, сочинения музыки двух русских опер на их либретто ещё до оформления официального договора. (Есть предположение что данному контракту предшествовал иной, не сохранившийся, хотя из-за недостатка документальных свидетельств, пока невозможно подтвердить его наличие.) В связи с этим, очень вероятно что в первые годы своего пребывания в Петербурге Мартин-и-Солер работал без контракта, так как плохая экономическая ситуация Императорских Театров не позволяла заключить договор со всеми нанятыми музыкантами и актёрами.

Мы обрисовали обстановку с которой столкнулся Мартин-и-Солер во время первого пребывания в Санкт-Петербурге, во время которого он был вынужден отказаться от излюбленного им итальянского жанра оперы «буфы» в пользу

незамысловатой и далекой ему по языку русской комической оперы. Несмотря на сложности которые пришлось ему преодолеть для сочинения трех своих русских опер, Бартин-и-Солер не только представил при императорском дворе музыку которая пришлась по вкусу Екатерине Второй и ее приближенным, но и сумел ввести в нее некоторые народные элементы, в соответствии с требованиями и вкусами того времени, а также в связи с развитием национального музыкального языка в России. Наш взнос в эту тему заключается в обстоятельном разборе и сопоставлении русских и западных источников, изучение русских партитур, нотных переложений и либретто, придавая особое внимание конкретным отрывкам. Такими являются три фрагмента различного национального происхождения включенных в оперу *Песнолюбие*, незнакомых для западных исследователей. И, наконец, вклад новых данных и малоизвестных подробностей о жизни и сценической судьбе мартиновских русских произведений.

В этом отношении надо сделать акцент на русификацию венских опер Мартин-и-Солера, *Una cosa rara* и *L'arbore di Diana*, в музыкальном преломлении которых участвовал сам композитор. Эти переложения на русский язык и на вкус русской публики превратили эти произведения в излюбленные «русские» оперы вплоть до второго десятилетия 19-го века, превышая в этом отношении успех и доходы полученные в западных театрах за тот же период. До настоящего времени, изучение этих русифицированных опер ограничивалось анализом литературных переводов И. Дмитриевского на их либретто, не углубляясь в музыку. Чтобы загладить этот недостаток, мы приводим сравнительный анализ музыкальных номеров различных русских нотных рукописей и западных партитур, в котором выявляем глубокие изменения внесенные в эти произведения как во времени (за 10 лет) так и в европейском пространстве. Также мы истолковываем результаты наших поисков в русских архивах, тщательно описывая найденные музыкальные и литературные источники – партитуры, либретто, оркестровые партии – многие из них совершенно неизвестные для западных исследователей и музыковедов.

Важный вклад нашего докторского исследования связан с балетным жанром, обильным в творениях Мартин-и-Солера, однако, к сожалению, самым малоизвестным, малоизученным и не исполняемым. Для углубления в эту тему

мы изложили главные вложения русских музыковедов, в особенности научные работы профессора московской Консерватории Александры Максимовой, чьи усилия по исследованию в области балетного театра екатерининской эпохи внесли ценные новшества, в их числе находка неизвестного балета Мартин-и-Солера *Ariane abandonée de Thesee dans l'isle de Naxos* (1800) в музыкальном архиве Мариинского Театра. Авторство Мартина подтверждено Максимовой благодаря нотным источникам хранящимся в этой библиотеке. Ее статьи и научные публикации содержат множество новшеств, благодаря которым мы смогли сопоставить русские и западные нотные исследования которые привели нас к новому открытию: различию между музыкой балетов *La bella Arsene* представленных Мартин-и-Солером и Шарлем Лепиком в Неаполе (1781) и в Петербурге (1795). Это открытие проявляет существование двух одноименных балетов сочиненных этими авторами на одинаковый сюжет и в относительно короткий временной срок. Просмотр балетных источников позволил нам выставить гипотезу о существовании еще одного утерянного балета Мартина и Лепика—*Влюбленный баярд* или *Любовь баярда* (1796), упоминаемый в исследованной русской библиографии как произведение *Мартини*, как звали во всей Европе Мартин-и-Солера, с указанием на местонахождение его музыкального источника (к сожалению недоступный в настоящее время). Вместе с этим, мы пополняем литературные западные данные переводом либретто двух малоизвестных балетов валенсийского композитора: *Танкред* (1799) и *Граф Кастелли или преступный брат* (1804), сведения о содержании которых отсутствовали в западных трудах. Вместе с этими новыми данными, важны и другие вопросы решенные данным исследованием. Такими являются установленные связи между Мартин-и-Солером с важными европейскими деятелями искусства, как артистический треугольник Жан Жорж Новерр – Шарль Лепик – Мартин-и-Солер, упомянутый впервые А. Максимовой, образованный в связи с балетной тематикой обоих хореографов и композиторов работавших вместе с ними. Эта связь способствовала обмену новейших идей и их распространению по европейским театрам, а также последующую разработку их преемниками на протяжении 19-го века.

Один из значительных вкладов нашего исследования касается нахождения трех неизвестных оперных фрагментов сочиненных Мартин-и-Солером для

прежде существовавших французских опер, опубликованных в 1804 и 1805 годах французским издателем Дальмасом в музыкальном журнале *Северный Трубадур* (*Le Troubadour du Nord*). Существенность их заключается не только в их новизне, но и в установление прямой связи между Марином и создания им французских опер-водевилей. Эту тему впервые поднял Л. Вайсман, обнаружив задействие Мартина в музыкальной переработке комической опере Н. Далеирака *Camille ou le souterrain*, и раскрытие указанных фрагментов позволяет подтвердить его гипотезу. Вместе с тем, оно разрешает приобщить один из новооткрытых отрывков – дуэт из оперы *Ambroise ou voila ma journee* (оригинал которого был сочинен тем же Далеираком) – с русской оперой *Добрый Лука или Вот мой день*, посмертной опере Мартин-и-Солера, существование которой упоминалось в музыкальных исследованиях Н. Финдейзена в конце 19-го и начале 20-го века. Интересно то, что именно это указание основало ошибочную гипотезу о дате смерти испанского композитора в 1810 году, а не в 1806 – как было на самом деле. Важность этой оперы подразумевает не только обстоятельное изучение французского-петербургского дополнительного фрагмента, созданного для пополнения оригинала французской оперы, но и обширное исследование которое позволяет проявить общий процесс умозаключений который привел нас к выводам об авторстве Мартина *Доброго Луки*. Возвращаясь к приобщению Мартин-и-Солера к жанру французской комической оперы, нельзя не обратить внимание на связь между ним и французским композитором Н. Далеираком. Не будучи знакомыми, но соединенные не одной, а двумя операми (*Camille ou le Souterrain* и *Ambroise ou voila ma journee*), переделанные в России испанцем Марином— первая целиком и сохраняя свой первоначальный язык, а вторая пополненная новыми номерами и в последствии превращенная в русскую оперу с новой музыкой того же Мартина.

Новонайденные оперные французские фрагменты Мартин-и-Солера, изданные в музыкальном журнале *Северный Трубадур* (*Le Troubadour du Nord*) заставляют нас задуматься о причине по которой выбор композитора для их сочинения пал именно на испанца Мартина. Кроме вышеупомянутого дуэта, в журнале был опубликован вставной номер его сочинения для оперы-водевиля *Le Vieux chasseur*, оригинал которой вероятно был составлен различными

членами парижского общества наименованного Погребок (Le Caveau Nouvelle). Это артистическое общество, связанное с масонскими идеями, заставляет нас вернуться к предположению изложенному Э. Ревийя, о возможном приобщении Мартин-и-Солера к масонству на основе двух цитат знаменитого фрагмента оперы *Редкая Вещь* (*Una cosa rara*) в произведениях Моцарта – первая, самая известная, во время застолья во втором акте оперы *Дон Жуана*, и вторая — внесенная в Рондо кларнетного концерта (A-Dur, K622). На сей день невозможно подтвердить это предположение, также как невозможно удостоверить и авторство оригинала оперы *Le Vieux chasseur*. Обе эти любопытные темы остаются в ожидании новых исследований в будущем. Это касается и последнего оперного фрагмента, принадлежащего совсем неизвестной французской опере *Leonore de Grailly*, предположение об литературном авторстве которой мы излагаем в нашем исследовании вместе с гипотезами о ее музыкальном происхождении.

Выясненной оказывается уже упомянутая ошибка связанная с неверным датирование смерть Мартина в 1810 а не в 1806 году, путаница проясненная И. Гончаровой уже в 1984 году при обнаружении могилы композитора на Петербургском Смоленском кладбище. Наш вклад в эту тему разъясняет причины указанной неурядицы, до этого не объясненной, связанной с премьерой оперы *Добрый Лука* в 1809 году на русской сцене. Упоминание авторства Мартин-и-Солера в трудах Н. Финдейзена вызвало у последующих авторов впечатление что Мартин-и-Солер был жив при первой постановки его последней оперы (на что указывает и сам Финдейзен). Именно по этой причине его смерть датировалась годом позже премьеры *Доброго Луки* и четырьмя годами позже действительной даты его кончины. Так как умозаключения Финдейзена не были знакомы западноевропейским музыковедам и не упоминались в русских исследованиях 20-го века, ошибка эта не была прояснена.

И в конечном итоге, дополняем наше докторское исследование обновленным каталогом музыкальных творений Мартин-и-Солера в России, разделенный по жанрам и в хронологическом порядке, с указаниями места нахождения музыкальных и литературных источников в русских архивах, а также в других

западных фондах указанных в монографии Л. Вайсмана где хранятся произведения испанского композитора созданные при русском дворе.

FUTURAS LINEAS DE INVESTIGACIÓN

A pesar de las aportaciones plasmadas en la presente Tesis Doctoral, las estancias en Rusia de Vicente Martín y Soler continúan siendo un tema que requiere una profundización a través de futuras investigaciones, pues además de esclarecer algunas cuestiones de gran importancia, también abre nuevas vías de investigación para estudios venideros. Queda pendiente la importante tarea de búsqueda y recuperación de las fuentes musicales de las obras escénicas creadas por el compositor español en San Petersburgo, el emplazamiento de algunas de las cuales indicamos en el catálogo actualizado de sus obras rusas inserto en este trabajo, aun cuando otras siguen perdidas, conociéndolas tan solo por sus textos literarios o por alusiones a ellas en las obras bibliográficas consultadas. Por otra parte, los archivos rusos albergan una gran cantidad de fuentes musicales pertenecientes a óperas creadas por Martín y Soler en otros países –Viena, Londres– , que han ido llegando a Rusia entre la última década del siglo XVIII e inicios del XIX, que requieren de un análisis comparativo con las numerosas fuentes análogas depositadas en los distintos archivos europeos. A este respecto, no debemos olvidar la falta de estudio del contenido de las bibliotecas italianas, cuyos archivos contienen una profusa colección de obras del valenciano, cuyo análisis permitiría no sólo completar y ampliar el conocimiento sobre la etapa italiana del compositor, sino también establecer la evolución de la actividad creativa de éste en el transcurso de su carrera compositiva. Junto a ello, continúa pendiente la recuperación escénica de sus numerosos ballets, algunos de los cuales, como hemos indicado en esta tesis doctoral, reúnen todos los requisitos para ser editados y devueltos a los teatros, donde hace dos siglos causaron al público europeo una grata impresión.

Para el avance en la investigación y la recuperación de las obras escénicas teatrales creadas por Martín y Soler durante sus etapas rusas, es necesario obtener acceso pleno a los archivos petersburgueses que guardan materiales musicales de carácter único, y primordialmente a la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky, en la que se atesoran numerosos materiales manuscritos, entre ellos partituras, partes orquestales y reducciones de gran valor musicológico e historiográfico. Se trata de fuentes primarias concernientes a las óperas y ballets de Martín y Soler, incluidas dentro del Archivo musical de la Dirección de los Teatros Imperiales, que fue traspasada al Teatro Mariinsky –anteriormente Teatro Kirov– en 1934. Gracias a nuestra restringidísima estancia en este centro y a las entrevistas realizadas al personal de este archivo, podemos constatar la existencia de amplios catálogos de obras allí depositadas cuyo acceso es estrictamente de uso interno, por lo que nadie ajeno a esta biblioteca tiene permiso para su consulta. Asimismo, los investigadores rusos versados en la materia nos han revelado que existe una parte del archivo cuya autoría no ha sido fijada, permaneciendo catalogados por la fecha de sus estrenos. Entre ellos, con toda probabilidad, podrían encontrarse obras perdidas de Martín y Soler, razón que suma trascendencia a la revisión de estos fondos.

En relación con estos ricos archivos y su contenido conectado a la producción teatral de Martín y Soler, cabe destacar el interés musicológico que presenta la tarea de hacer llegar al mundo occidental las óperas rusas y rusificadas de Martín y Soler, las cuales son susceptibles de ser recuperadas, editadas e interpretadas tanto en Rusia como en los escenarios europeos. Esta labor ha sido iniciada por algunas compañías rusas en torno al año 2000, aunque se limita a pocos títulos y en interpretaciones por aficionados o estudiantes. La abundancia de fuentes albergadas en los archivos rusos –entre ellas partituras manuscritas, reducciones para clave y libretos–, permite pensar en una recuperación seria de estas óperas mediante la redacción de ediciones críticas de sus partituras y su acercamiento al gran público europeo.

Por otra parte, continúa pendiente la realización de un estudio de los artículos de prensa periódica publicados entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XX referentes tanto a las obras del compositor español como a sus circunstancias vitales. Las bases de esta labor fueron sentadas a mediados del siglo XX a través de los

trabajos de T. Livanova², que señala numerosas fuentes donde figuran reseñas relacionadas con las obras de Martín y Soler y sus representaciones en distintas ciudades rusas a lo largo del primer tercio del siglo XIX. I. Kriazheva ha continuado esta tarea, indicando en sus artículos algunos datos de gran interés sobre la recepción de las óperas de Martín y Soler en Rusia, aunque su reducido número nos hace pensar en la existencia de un material más amplio pendiente de ser analizado.

Junto a ello, otro medio para conseguir datos novedosos es la revisión de algunos archivos privados y epistolarios correspondientes a algunos aristócratas notables de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, que pudieran contener noticias de interés concernientes a las obras del valenciano –su proceso de creación, puesta en escena, la recepción por parte del público, etc.–, como el Archivo de Vorontsov en San Petersburgo, los archivos de los condes Yusupov, y el Archivo de los príncipes Volkonzsky, entre otros.

Como hemos indicado mas arriba, resulta destacable la falta de estudio de los archivos italianos en los que se guardan materiales relativos a este compositor, cuyo análisis presenta un gran interés para los investigadores europeos y rusos. Gracias a la *Guida alle Biblioteche e Agli Archivi Musicali Italiani*³, sabemos que existen fuentes musicales adjudicadas a Martín y Soler en varios archivos italianos, entre los que destacaremos los siguientes:

<i>Archivio di Stato de Bologna</i>
<i>Biblioteca Privata dei Conti Toggenburg en Bolzano</i>
<i>Archivio Capitolare del Duomo –Sezione Musicale (Parrocchia di S. Maria Assunta)– en Venecia</i>

² Nos referimos a su obra *La crítica operística en Rusia*, a la que todavía no hemos tenido acceso y cuyos datos de edición desconocemos.

³ *Guida alle Biblioteche e Agli Archivi Musicali Italiani*, Instituto di Bibliografía Musicale, Roma, IBIMUS, 2004. En los archivos señalados aparece el nombre de Martín y Soler como autor de composiciones allí conservadas, aunque sin especificar cuáles son, su cantidad y ubicación dentro de los fondos.

Biblioteca del <i>Conservatorio Statale di Musica L. Cherubini</i> de Florencia
Biblioteca del <i>Conservatorio Statale di Musica N. Paganini</i> de Génova
Biblioteca y <i>Archivio Storico dei Musei della Provincia</i> en Venecia
<i>Biblioteca dell' Abbazia (Archicenobio, Monumento nazionale)</i> en Montecasino
<i>Biblioteca Comunale, Fondo Antonio Venturi</i> , en Montecatini Terme (Toscana)
<i>Biblioteca dell'Accademia Filarmonica Romana</i> en Roma
<i>Biblioteca Nazionale Universitaria</i> en Turín
<i>Archivio y Biblioteca Ire (Istituzioni di Recovero e di Educazione)</i> en Venecia
<i>Biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi</i> de Venecia

FRAGMENTOS DE MARTÍN Y SOLER EN LOS CATÁLOGOS DE LOS FONDOS MUSICALES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL RUSA Y LA BIBLIOTECA ESTATAL RUSA

Un apartado especial en las futuras líneas de investigación en este tema lo compone la revisión, análisis y estudio comparativo de otro tipo de fuentes musicales de Vicente Martín y Soler localizados en los archivos rusos. En el transcurso de nuestro trabajo de investigación hemos ubicado numerosos fragmentos pertenecientes a las óperas vienesas de Martín y Soler –*Il burbero di buon cuore*, *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*–, así como algunas obras menores, todas ellas importadas a Rusia desde distintos países europeos. Dada la ingente cantidad de fragmentos de este tipo diseminados por los archivos y bibliotecas de toda Europa, consideramos importante indicar aquellos que se encuentran en los dos principales archivos estatales de Rusia, la Biblioteca Nacional Rusa [BNR] de San Petersburgo, y la Biblioteca Estatal Rusa [BER] de Moscú. Debido a la necesidad de delimitar nuestra investigación, centrado principalmente en las etapas rusas del compositor español y las obras creadas en ese período, no profundizaremos en el estudio y análisis de estos fragmentos,

limitándonos a identificarlos, en la medida de lo posible, gracias a la información hallada en los catálogos de ambas bibliotecas. Creemos que esta información, desconocida para la musicología occidental, abre un nuevo campo para futuras investigaciones dentro del marco de la producción escénica de Martín y Soler.

BIBLIOTECA ESTATAL RUSA (MOSCÚ)

<i>Nella Capricciosa Corretta. Aria per voce e orchestra.</i>
<i>Una cosa rara. Terzetto “Perche mai nel sen perche”. Per canto con clavicembalo. Viena, Artaria</i>
<i>Una cosa rara. Duetto per il clavicémbalo e canto. Viena, Artaria, 1778</i>
<i>La scuola de maritati. “Guardami un poco”. Arrang. With variations for harp by N. C. Bochsa. London: Birchall</i>
<i>XIV deutsche Toenze aus opera Una cosa rara Fur das clavier oder Piano-Forte. Viena, Artaria, 1788</i>
<i>XII deutsche Toenze aus opera L'arbore di Diana. Fur das clavier oder Piano-Forte. Viena, Artaria, 1789</i>
<i>Neues Journal des deutschen Theatergesanges. Im Clavierauszuge zum Singen am Fortepiano: Op. CCXLIII. Berlin: Rellstabschen Misikhaudl. u. Musikdruck, (1797-¿). [Obras de: V. Martín y Soler, I. B. Schenk, F. Kauer, J. Haydn, B. Schak, V. Muller]</i>
<i>Una cosa rara, Operette. Arrangee pour deux flutes traversieres et violoncelle par Ehrenfried. Mainz, Chez B. Schott, (ca. 1793)</i>
<i>Ouverture de l'opera Cosa rara / Arrangee pour le clavecin ou piano forte avec l'accompagnement d'une flute et alto viola par Colizzi et XIV variations... par Vanhal. – Gaaga, Amsterdam: Chez B. Hummel et fils, (ca. 1790)</i>
<i>L'arbore di Diana, partitura manuscrita. Acto 1.</i>

BIBLIOTECA NACIONAL RUSA (SAN PETERSBURGO)

<i>Air (Il burbero di buon cuore). “La cara sposina da sera a matina” (“On entre en ménage pour fuir l’esclavage”) / Del Sig^f Martini. [Partition et parties]. París: Bailleux, 1791. (Journal d’ariettes italiannes...[la base sous le chant et toutes les pt. Sep.] N298) Anexo a: Journal d’ariettes italiannes... París, 1787.</i>
<i>“Voglio marito”. Cavatina [per] canto [e orchestra o pianoforte] /sung by Sigr^a. Morichelli,</i>

<p>at the King's theatre Haymarket, in the opera <i>Il burbero di buon core</i>, composed by Sig^r. Martini.</p> <p>*London Edinburgh: printed for Corri, Dussek & Co., [1794-1795].</p> <p>*Adjunto a: Haydn J. <i>The mermaids song</i>. [London], Edinburgh, [dopo 1796]</p>
<p><i>L'arbore di Diana</i>. Overture aus der oper: <i>Der Baurm der Diana</i>, von V. Martin. (arrang. Fur Piano-forte).</p> <p>*Dentro de: <i>Sammlung von 100 der beliebtesten ouverturen...</i> Hannover, 1832.</p>
<p><i>L'arbore...</i> Rondo della <i>Pastorella nobile</i> chanté par M^{me} Mandini: “<i>Sereno regio di lieta calma</i>” (“<i>De l’esperance la douce aurbre</i>”) / Del Sig^r Martini. [Partition et parties]. París, Imbault, [c.1801].</p> <p>*Aria de Amore “<i>Sereno raggio</i>” (Interpret. como número insertado en la ópera de P. Guglielmi <i>La pastorella nobile</i>)</p> <p>*Anexo a: Nicolo Zingarelli, <i>Preghiera</i>. París [1803-4]</p>
<p>Rondo della <i>Pastorella nobile</i> chanté par M^{me} Mandini: “<i>Sereno regio di lieta calma</i>” (“<i>De l’esperance la douce aurbre</i>”) / Del Sig^r Martini. [Partition et parties]. París, Bailleux, 1790 (<i>Journal d’ariettes italiennes...</i> [la base sous le chant et toutes les pt. sep.] / Dedié à la reine. N268.</p> <p>*Aria de Amore “<i>Sereno raggio</i>” (de la ópera <i>L'arbore di Diana</i> de V. Martin y Soler, interpretada como número introducido en la ópera de Guglielmi <i>La pastorella nobile</i>) *Anexo a: <i>Feuilles de Terpsichore...</i>, París [1785]</p>
<p><i>L'arbore di Diana</i> [opera]. Del Sig^r V. Martini. Per canto e pianoforte. Viena, Artaria.</p>
<p><i>L'arbore di Diana</i>:</p> <p>*Aria “<i>Lieti e amorosi i guardi</i>”, per clavicémbalo. Viena, Artaria</p> <p>*Cavatina “<i>Se il voi saper, io sono amor</i>”, con recitativo. Per il clavicémbalo. Viena, Artaria</p> <p>*Aria “<i>Se un occhiatina tenera</i>”. Per clavicémbalo. Viena, Artaria</p>
<p><i>Sis cançons italianes</i>. Per 2 soprano i piano. MyS-Da Ponte. Valencia, Institut Alfonso el Magnanim, 1981.</p>
<p><i>Canoni 1-2. Le Troubadour du Nord</i>, 1805⁴</p>
<p><i>Canoni 3-4. Le Troubadour du Nord</i>, 1805⁵</p>
<p><i>L'Oracle</i>, comedie-ballet. Composé par Le Picq et mis en musique par Martin. Pour piano. St. Petersburg, Impr. De Breitkopf</p>
<p><i>Una cosa rara. Overture aus der oper: Lilla</i>, von Martín. Arrang. Für piano-forte.</p>

⁴ Véase catálogo de obras rusas de Martín y Soler.

⁵ *Ibid.*

*Dentro de: <i>Sammlung von 100 der beliebtesten ouverturen...</i> Hannover, 1832.
<p><i>Una cosa rara</i></p> <p>*<i>Overture dell'opera</i>, per clavicémbalo. Viena, Artaria.</p> <p>*Aria “<i>Dolce mi parve un dì</i>”. Per clavicémbalo. Viena, Artaria</p> <p>*Aria “<i>Purche tu m'amì</i>”. Per clavicémbalo. Viena, Artaria</p> <p>*<i>Arietta “Femmine amabili”</i>. Per clavicémbalo. Viena, Artaria</p> <p>*<i>Duetto “E il fiore piu bello”</i>. Per clavicémbalo. Viena, Artaria.</p> <p>*Anexo a: <i>Aprile. 8 Duetti</i> s. l., s. a.</p> <p><i>Minuetto “Consola le pene”</i>. Per clavicémbalo. Vienna, Artaria</p> <p>*Anexo a: <i>Aprile. 8 Duetti</i>. s. l., s. a.</p> <p>*<i>Terzetto “Diró che pérfida seì”</i>. Con canone “Per pietá non ci solegnate”. Per [canto e] il clavicembalo. Viena, Artaria</p> <p>*Anexo a: <i>Aprile. 8 Duetti</i>. s. l., s. a.</p> <p>*<i>Duetto “Pace caro mio sposo”</i>. Per clavicémbalo. Viena, Artaria</p> <p>*<i>Canzonetta “Viva, viva la Regina”</i>. Per clavicémbalo. Viena, Artaria</p> <p>*<i>Canzonetta “Quando l'alba nascent”</i>. Per clavicémbalo. Viena, Artaria</p> <p>*<i>Cavatina “Clama l'affanno Lilla vezzosa”</i>. Per clavicémbalo. Viena, Artaria</p>
<p><i>Una cosa rara. Deux quatuors pour 2 violons, alte et violoncelle. Tires de l'opera Una cosa rara</i> par Martin et Arr. Par Hoffmeister [parties].</p> <p>*Vienne, Hoffmeister [1787].</p> <p>*Anexo a: <i>Six quatuors</i>. París, [179?]</p>

Arias de otros compositores creadas para la puesta en escena londinense de *Il burbero di buon cuore*

Junto a los datos indicados, resulta de gran interés el hallazgo en los archivos de la Biblioteca Nacional Rusa de dos números creados para una puesta en escena londinense de la ópera *Il burbero di buon cuore*, cuya autoría aparece adjudicada a los compositores Joseph Haydn (1732-1809) y Vittorio Trento (ca.1761-ca.1833). Estas inserciones han sido documentadas por la musicología occidental, caso del alemán Ulrich Konrad⁶, que indica que Da Ponte llevó a la escena londinense *Il burbero di*

⁶ KONRAD, Ulrich. *Il burbero di buon cuore* (Der gutherzige Griesgram) DRAMMA GIOCOLO IN ZWEI AKTEN. TEXT VON LORENZO DA PONTE nach der französischen Komödie *Le bourru bienfaisant* (1771) von Carlo Goldoni. MUSIK VON VICENTE MARTÍN Y SOLER. Materialien zu einem Projekt . http://www.musik.uni-mainz.de/Burbero_Projektmaterialien.pdf

buon cuore de acuerdo con su nombramiento el 17 de mayo de 1794 como poeta del Kings Theater, obra que sufrió algunas modificaciones tales como cortes y la inserción de números adicionales creadas por Vittorio Trento, Giacomo Ferrari, Carlo Pozzi y Joseph Haydn, datos corroborados por la monografía de Waisman⁷ así como otras fuentes bibliográficas⁸. En el caso del fragmento obra de Haydn, Waisman establece que se trató del dúo “Qual contento” de la ópera *Orlando Paladino*, una de las piezas preferidas de la ópera, con un nuevo texto de Da Ponte⁹. Resulta cuanto menos llamativa la presencia de estos dos fragmentos en los archivos rusos, aun cuando quede por esclarecer quién, en qué momento y con que objetivo los trajo a Rusia, tema susceptible de ser tratado en posteriores estudios.

Brillar il cor mi sento: [for voice and orchestra] /sung by sigr^a Morichelli at the Kings Theatre Haymarket in the opera of *Il burbero di buon core* [by Martin y Soler]; composed by sig^r Trento; arranged for the piano forte with ornaments by D. Corry.
*London Edinburgh: printed for Corri, Dussek & Co. [1794].

Quel cor umano e tenero: duetto (Angelica, Terramondo) sing by Sig^r. Morelli & Sig^{ra}. Morichelli, at the Kings Theatre Haymarket in the opera of *Il burbero di buon core* with an accompaniment for the piano forte [or orchestra] [Hob. XXVIII: 11, № 16 = Anh. XXVa] / composed by d^r Haydn; the words by sig^r Da Ponte.
*London Edinburgh: printed for Corri, Dussek & Co. [c.1799].

⁷ Waisman, Leonardo J. *Vicente Martín y Soler. Un español en el Clasicismo europeo...*, p. 107.

⁸ BOLT, Rodney. *Lorenzo Da Ponte: The Extraordinary Adventures of the Man Behind Mozart*. Editorial Bloomsbury Publishing, United Kingdom, 2007-11.

⁹ Waisman, Leonardo J. *Vicente Martín y Soler. Un español en el Clasicismo europeo...*, p. 107.

**CATÁLOGO DE OBRAS DE
MARTÍN Y SOLER
REPRESENTADAS EN RUSIA**

ARCHIVOS RUSOS

MOSCÚ

- RUS-Mk: Nauchnaya muzikalnaya biblioteka im. S. I. Taneeva
Moskovskoy Gosudarstvennoy Konservatorii im. P. I. Tchaikovskogo.
- RUS-Mcm: Gosudarstvenniy Centralniy musey muzikalnoy kulturi
im. M. I. Glinki.
- RUS-Mrg: Rossiyskaya Gosudarstvennaya Biblioteka.
- Rossiyskaya Gosudarstvennaya biblioteka Iskustv (RGI)¹

SAN PETERSBURGO

- RUS-SPit: Rossiyskiy Institut Istorii Iskustv
- RUS-SPtob: Centralnaya Muzikalnaya Biblioteka Mariinskogo Teatra
- RUSA-SPt: Gosudarstvennaya teatralnaya biblioteka im. A. V.
Lunacharskogo
- RUS-SPsc: Rossiyskaya Natsionalnaya Biblioteka
- RUS-SPph: Muzikalnaya Biblioteka gosudarstvennoy filarmonii im.
D. D. Schostakovicha
- REUS-SPaa: Archiv nAkademii Nauk Rossii

ARCHIVOS NO RUSOS

- F-Pn: Paris, Bibliotheque nationale de France, Departement de la
Musique
- S-Sk: Stockholm, Kungliga Biblioteket
- US-Wc: Washington D.C., The library of Congress
- A-Wn: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
- I-Fc: Firenze, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Biblioteca
- D-Hs: Hamburg, Staats-und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky,
Musikabteilung

¹ Este archivo no figura en el RISM.

OPERAS

- *Gore-bogatir' Kosometovich* (1789) Ópera cómica en 5 actos. Libretista: Catalina II y A. Jrapovitskiy. Estreno: 29/01/1789, San Petersburgo, Teatro Hermitage.

Partitura: RUS-Sptob, -SPsc.

Reducción canto y piano: RUS-Mk, -SPaa, -SPph, -SPsc.

Libreto (algunas ediciones figura junto a la reducción, aunque también se conserva el libreto solo): RUS-SPsc, RUS-Mrg, RGBI.

- *Redkaya vesh ili krasota i dobrodetel [Una cosa rara]* Ópera cómica en 2 actos. Libretistas: I. Dmitrevskiy sobre original de L. Da Ponte. Estreno: Octubre de 1789, en los distintos teatros estatales de San Petersburgo.

Partitura: RUS-SPtob, RUS-Mcm

Libreto: RUS-SPsc (edit. en 1792)

Arias sueltas y arreglos para diversas agrupaciones de instrumentos de cámara: RUS-SPsc, RUS-Mrg, RUS-Mk.

- *Dianino drevo ili torzestvuyushaya lubov [L'arbore di Diana o El amor triunfante]* Ópera cómica en 2 actos. Libretistas: I. Dmitrevskiy y I. S. (¿?) sobre libreto original de Da Ponte. Estreno: 1789, en los distintos teatros estatales de San Petersburgo.

Partitura y partes orquestales: RUS-SPtob, RUS-Mcm, RUS-Mrg (partitura, Acto 1)

Libreto: RUS-SPsc, RUS-Mrg (2 versiones, edit. en 1791 y 1792); RGBI.

Arias sueltas y arreglos para diversas agrupaciones de instrumentos de cámara: RUS-SPsc, RUS-Mrg, RUS-Mk.

Creemos interesante insistir en la presencia en los archivos rusos de una importante cantidad de números sueltos de ambas óperas originales (en italiano), así como algunas traducciones al alemán y adaptaciones para diversas agrupaciones de cámara. En el transcurso de esta investigación los hallamos en RUS-Mrg, RUS-Mk y RUS-SPsc, aunque es seguro que puedan encontrarse asimismo en otros archivos musicales rusos, pendientes de confirmación.

- *Pesnolubie* (1790) Ópera cómica en 3 actos. Libretista: A. Jrapovitskiy. Estreno: 07/01/1790, San Petersburgo, Teatro Hermitage. Posible estreno anterior en Moscú (en base a los materiales aportados por B. Volman)

Partitura: RUS-SPtob

Reducción canto y piano: editada junto con el libreto por la Tipográfica del Instituto Gorniy, 1790. RUS-Spaa.

Libreto: junto con el señalado con la reducción, se conservan otros ejemplares sin música en RUS-SPsc, RUS-Mrg, RGBI

- *Fedul con sus hijos* (1791) Ópera cómica en 1 acto. Libretista: Catalina II y A. Jrapovitskiy. Estreno: 16/01/1791, San Petersburgo, Teatro Hermitage.

Partitura: RUS-Sptob

Reducción voces y piano: editada por Yurgenson, 1895; RUS-SPsc, RUS-Mrg, US-Wc.

Libreto: RUS-SPsc, RUS-Mrg, RGBI.

- **Il burbero di buon cuore** . Damma Giocoso en 2 actos. Libretista: C. Goldoni, L. Da Ponte. Estreno: 14/01/1786, Viena. Estreno en Rusia: San Petersburgo, 1796.

Partitura en los archivos rusos: RUS-SPtob. Arias sueltas en: RUS-SPsc.

- **Camille ou le souterrain** (1796) Comédie melee de musique en 3 actos. Libretista: B-J. Marsollier des Vivetières. Estreno: 01/03/1796, Alexandrovsk (San Ptersburgo), residencia Dolgoruky.

Partitura: F-Pn; S-Sk.

- **La festa del villaggio o la virtud coronada** (1798) Damma giocoso en 2 actos. Libretista: ¿Ferdinando Moretti? Estreno: 19/01/1798, San Petersburgo, Teatro Hermitage.

Partitura: A-Wn (2 copias), I-Fc, RUS-Sptob. Versión Singspiel: D-Hs.

- **Les hussites** (1804) Ópera heroica.

Partitura: RUS-Sptob.

Esta ópera por el momento es inaccesible, aunque su existencia y su autoría nos han sido confirmadas por el personal del citado archivo.

- **El buen Luca o He aquí mi día** (1809) Ópera en 1 acto. Libretista: P. Kobiakov sobre texto original francés de J.-M. Boutet de Monvel. Estreno: 07/12/1809, San Petersburgo, Teatro Bolshoy (Kamenniy).

Libreto: impreso por la Tipográfica del Ministerio de Guerra, 1814. RUS-SPsc, RUS-Mrg

Marina Ritzareva² comenta la posible supervisión por Martín y Soler y Wanzhura de la ópera *Novgorodskiy Bogatir' Boeslavich*, de Fomin. Este hecho también es problemático, ya que aparte de esta autora, este dato no figura en ningún escrito ni antiguo ni contemporáneo, aunque es algo que no podemos descartar con rotundidad.

BALLETS

- *Didon abandonnée* (1792) Ballet tragique en 5 actos. Coreógrafo: Ch. Le Picq. Estreno: 09/1792, San Petersburgo, Teatro Kamenniy.

Partitura y partes orquestales: RUS-Sptob.

Reducción editada en 1792 por Breitkopf: RUS-Sptob, RUS-SPit

Libreto: Editado por Breitkoph, San Petersburgo, 1792, RUS-SPt

- *L'Oracle* (1793). Ballet- Comédie en 1 acto. Coreógrafo: Ch. Le Picq. Estreno: 1793, San Petersburgo, Teatro Hermitage.

Partes orquestales: RUS-Sptob.

Reducción: Editado por Breitkoph, San Petersburgo, 1793, RUS-SPsc.

- *Amour et Psyché* (1793) Ballet pantomime en 5 actos. Coreografía: Ch. Le Picq. Estreno: 23/09/1793, San Petersburgo, Teatro Hermitage.

Partes orquestales: RUS-Sptob.

Libreto: RUS-SPt

² Marina Ritzareva and Anna Porfirieva. "The Italian Diaspora in Eighteenth-Century Russia", Reinhard Strohm (ed.) *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians. Speculum Musicae*, N° 8.

- ***La belle Arsene*** (1795) Ballet en 3 actos. Coreógrafo: Ch. Le Picq. Estreno: 09/04/1795, San Petersburgo, Teatro Hermitage.

Partes orquestales: RUS-Sptob.

Libreto: RUS-SPt (no constan los nombres de sus creadores, aunque según señala Maximova, el argumento y la estructura coincide con el ballet de Martín y Soler y Le Picq estrenado en 1795. Por su parte, I. Kriazheva indica la existencia de un libreto en el que figuran los nombres de sus autores, conservada en la misma biblioteca³).

- ***Les amours de bayard*** (1798) Ballet de número de actos desconocido. Coreógrafo: Ch. Le Picq. Estreno: 05/02/1798.

Partes orquestales: RUS-Sptob.

- ***Tancredi*** (1799) Ballet pantomime heroique en 5 actos. Coreógrafo: Ch. Le Picq, I. Walberg (¿?). Estreno: 26/02/1799, San Petersburgo, Teatro Hermitage.

Libreto impreso: RUS-SPsc.

- ***Le retour de Poliorcète*** (1799) Grand ballet heroique en 3 actos. Coreógrafo: P. Chevalier. Estreno: 12/1799, San Petersburgo, Teatro Hermitage.

Partitura y/o partes orquestales: RUS-Sptob (según Maximova).

- ***Ariane, abandonee de Thesee dans l'île de Naxos*** (1800) Ballet heroique en 2 actos. Coreógrafo: P. Chevalier, Ch. Le Picq (¿?). Estreno: 16/02/1800, San Petersburgo, Teatro Hermitage.

³ LINK, Dorothea, y WAISMAN, Leonardo J. (eds.): *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: Actas del congreso internacional* [Valencia, 14-18 noviembre 2006]. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2010, p. 429.

Partes orquestales: RUS-Sptob.

- *Graf Castelli ili Prestupniy brat [El conde Castelli o El hermano criminal]* (1804) Ballet trágico en 5 actos. Coreógrafo: I. Walberg. Compositores: Sarti, Davidov y Martini. Estreno: 1804, San Petersburgo.

Libreto: impreso en la Tipográfica Teatral de San Petersburgo, 1804, RUS-SPsc, RUS-SPt, RUS-Mrg.

CANTATAS

- *La Deità benefica* (1790) Cantata. Libretista: Ferdinando Moretti. Estreno: por ocasión de la firma de la paz con Suecia, 1790.
- *Strofe* (1788-1794) Cantata. Libretista: Ferdinando Moretti. Estreno: entre 1788-1794)
- *Il Tributo* (1796) Cantata. Autoría dudosa. Libretista: Ferdinando Moretti. Estreno: 1796, San Petersburgo, Instituto de Smolna.
- *Cantata para la consagración de la iglesia de la Orden de Malta* (1800). Estreno: 17/06/1800, San Petersburgo, Iglesia Católica de la Orden de Malta.

Las cantatas de Martín y Soler plantean considerables dificultades, ya que no se ha recuperado la parte musical de prácticamente ninguna de ellas, conservándose tan sólo el texto (como es el caso de *La Deità benéfica* y *Strofe*), o ni tan siquiera eso (como es el caso de la *Cantata para la consagración de la iglesia de la Orden de Malta*, que se conoce únicamente gracias a las referencias de Mooser al respecto). En cuanto a la cantata *Il Tributo*, de nuevo es Mooser el que la adjudica a nuestro compositor, aunque no se posee más información al respecto ni se conserva la parte musical ni literaria. Waisman cuestiona la autoría de esta cantata precisamente por la ausencia de información y datos conservados sobre ella. Las fuentes bibliográficas rusas no aportan casi información sobre estas obras, ni nos revelan datos nuevos sobre

ellas, salvo por la citada mención a “otras cantatas”⁴ aparte de las expuestas arriba. Una futura línea de investigación para trabajos posteriores es también la localización y el estudio de estas cantatas, trabajo de gran interés pero también gran complejidad debido al desconocimiento de su ubicación, lo que obligaría a llevar a cabo un rastreo de todos los archivos sanpeterburgueses, numerosos y mal catalogados, cuyo acceso es restringido en algunos casos y, en otros, totalmente imposible. Además, la inmensa cantidad de fuentes conservadas en ellos requeriría un trabajo de años para hallar las partes musicales de estas obras.

Números sueltos para óperas preexistentes:

- “Je t’aime toi de même”, Dúo para la ópera vaudeville *Ambroise ou voila ma journée*, publicado en *Le Troubadour du Nord* (1804)

RUS-Spsc

- Romance para la ópera *Leonore de Grailli*, publicado en *Le Troubadour du Nord* (1805)

RUS-Spsc

- Rondó para la ópera melee de vaudevilles *Le vieux chasseur*, publicado en *Le Troubadour du Nord* (1804)

RUS-Spsc

Cabe señalar que junto a estas obras y fragmentos, durante su estancia en San Petersburgo Martín y Soler ha compuesto otras obras vocales menores, entre ellas cuatro cánones publicados en *Le Troubadour du Nord* en 1805⁵:

1. Nel mirarti, o Dio! 2. Mille cose in un momento. 3. Se fa scaldar mi il senco. 4. Fa pur, fa pur cosi.

⁴ Referencia en *La Enciclopedia Musical de San Petersburgo*.

⁵ Cánones 1 – 2. 1-er et 2-me canoni: A trois voix (avec acomp. De piano). Par m.^r V. Martini. San Petersbourg, Dalmas, 1805. *Le Troubadour du Nord*.

Tres de estos cánones aparecen entre los *Docci canoni a tre voci* editados por Artaria en 1787⁶, con la excepción del número tres, *Se fa scaldar mi il senco*, del cual no hemos hallado referencias en el listado de obras de Waisman. No hemos podido consultar estas obras editadas en la revista de Dalmas, aunque podemos establecer de forma fidedigna su emplazamiento en la Sección de partituras de la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo. Es evidente que Martín y Soler mantuvo el contacto con la prestigiosa casa editorial vienesa aun estando en Rusia, relación corroborada por la correspondencia hallada por Waisman entre ambos⁷. Así pues, el valenciano fue enviando a Viena algunas de sus obras para su publicación, entre ellas, cánones y canzonettas, algunas de las cuales recuperó posteriormente para su edición en *Le Troubadour du Nord*, y probablemente para su anterior interpretación en círculos camerísticos nobiliarios rusos.

⁶ Véase Waisman, p. 568.

⁷ Waisman, L. J., “Bisogna adattarisi al gusto del paese”. Vicente Martín, los géneros y la imitación”. *Libro-Homenaje al Profesor Emilio Casares Rodicio*. Madrid, ICCMU, en prensa.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREEV, Yuri (Eds.): *Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII - начала XIX века* [*Stijotvornaya komediya, komicheskaya opera, vodevil kontsa XVIII – nachala XIX veka* , Comedia en verso, ópera cómica, vaudeville de finales del siglo XVIII- inicios del siglo XIX], 2 vol., Leningrado, Sovetskiy Pisatel, 1990. ISBN: 5-265-01628-7, 5-265-00976-0.
- ANTONOVA, L.: *Становление вокального образования в России* [*Stanovlenie voralnogo obrazovaniya v Rossii* , La formación de la enseñanza vocal en Rusia]. Известия Российского гос. Педагогического университета им. А.И. Герцена [Revista Noticiario de la Universidad Estatal Pedagógica Rusa A. I. Gertsena], № 76-1, 2008, pp. 29-34.
- АРАПОВ, Pimen: *Летопись русского театра* [*Letopis russkogo teatra* , Crónicas del teatro ruso]. San Petersburgo, Tipográfica de Tivlen, 1861.
- АРАПОВ, Piotr y ROPPOLT, August: *Драматический Альбом* [*Dramaticheskii Albom* , Album Dramatúrgico]. Moscú, Universitetskaya Tipografiya, 1850.
- АСАФИЕВ, Boris: *Об опере: Избранные статьи* [*Ob opere: Izbrannie stati* , Sobre la ópera. Selección de artículos]. Leningrado, Muzika, 1976.
- АСАФИЕВ, Boris: *Опера в России* [*Opera v Rossii*, La ópera en Rusia]. San Petersburgo, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1930.
- BALIAZIN, Voldemar: *Неофициальная история России. Эпоха Павла I* [*Neofitsialnaya istoriya Rossii. Epoja Pavla I*, Historia no oficial de Rusia. La época de Pablo I], Moscú, OLMA Media Grupp, 2007. ISBN 978-5-373-00758-0
- BARTENEV, Piotr (Ed.): *Русский Архив* [*Russkiy Arjiv* , Archivo Ruso], Moscú, Tipográfica de Lebedev, 1863-1908.
- BASHFORD, Christina, y SADIE, Stanlet (dirs.): *The New Grove dictionary of opera*, London, Mac Millan, 1992.
- BASSO, Alberto (dir.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1985.
- BELOVA, E., DOBROVOLSKAYA, G., KRASOVSKAYA, V. (eds.): *Русская балетная энциклопедия* [*Russkaya baletnaya entsiklopediya*, Enciclopedia rusa

- del ballet], Moscú, Ed. Soglasie, 1997.
- BLANVILLAIN, J. F. C.: *Le pariséum ou Tableau actuel de Paris*, a Paris, chez les frères Piranesi, Leblanc, 1807.
- BOCHAROV, Yuri: *Заметки об оперной классической увертюре эпохи Гайдна и Моцарта* [Zametki ob opernoy klassicheskoy uverture epoji Haydna i Motzarta, Notas sobre la obertura operística clásica de la época de Haydn y Mozart], *Старинная Музыка* [Starinnaya Muzika], N° 2, 2001.
- BOCHAROV, Yuri: *Мастера старинной музыки* [Mastera starinnoy muziki , Maestros de la música antigua], Moscú, Ed. Gelios, 2005.
- BOCHAROV, Yuri: *Оперная увертюра последней четверти XVIII века: общее и особенное* [Opernaya ubertura posledney chetverti XVIII veka: obshee i osobennoe, La obertura operística del último cuarto del siglo XVIII: lo general y lo particular]. Lecturas científicas en memoria de A. I. Kandinsky. Trabajos científicos del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Tchaikovsky. Cátedra de Historia de la música rusa. Compilación 59, 5-6 de abril de 2006, Moscú, 2007.
- BOCHAROV, Yuri: *Сиятельный чудак* [Siyatelniy chudak, El noble loco], *Старинная Музыка* [Starinnaya Muzika], 2001, N°4.
- BOLT, Rodney. *Lorenzo Da Ponte: The Extraordinary Adventures of the Man Behind Mozart*. United Kingdom, Ed. Bloomsbury Publishing, 2007.
- BORISOGLEBSKY, Mijail (ed.): *Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореографич. училища* [Materiali po istorii russkogo baleta: 200 let Leningr. Gos. Joreografich. Uchilisha. 1738-1938, Materiales sobre la historia del ballet ruso: 200 años del Centro formativo Estatal coreográfico de Leningrado. 1738-1938]. Leningrado, Tipográfica de Volodarsky, 1938-1939, 2 Vol.
- BRIKNER, Alexander: *Комическая опера Екатерины II Горе Богатырь* [Komicheskaya opera Ekaterini II Gore Bogatir, La ópera cómica de Catalina II Gore-Bogatir']. En: *Zurnal Ministerstva narodnogo prosvesheniya* [Revista de la Ilustración Popular], San Petersburgo, Pechatnia V. Golovina, 1870.

- BROKHAUS, F., y EFRON, I. (Eds.): *Энциклопедический словарь* [*Entsiklopedicheskiy slovar*, Diccionario enciclopédico], San Petersburgo, 1890-1907.
- BRONFIN, Elena: *Французская опера в России XVIII века* [*Frantsuzskaya opera v Rossii XVIII veka*, La ópera francesa en la Rusia del siglo XVIII]. Leningrado, LOLGK, 1984.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999-2002.
- CASARES RODICIO, Emilio (edit.) *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006.
- CHESHIJIN, Vsevolod: *История Русской Оперы (с 1674 по 1903 год)* [*Istoriya Russkoy Operi (s 1674 po 1903 god)*, Historia de la ópera rusa (desde 1674 hasta 1903)], San Petersburgo, Ed. P. Yurgenson, 1905.
- CLÉMENT, F. y LAROUSSE, P.: *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Operas*, Paris, Administration du Gran Dictionnaire Universel, sin fecha.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1934 (reimpresión facsímil, Madrid, ICCMU, 2000).
- DA PONTE, Lorenzo: *Memorias*, Libros del Tiempo, Madrid, Ed. Siruela, 1991, 2006.
- DASSORI, C.: *Opere e Operisti* (Dizionario Lirico 1541-1902), Génova, Ed. R. Istituto Sordomuti, 1903.
- DE MATTEIS, Giuseppe, y MARATA, Gianni: *Vicente Martin y Soler*, Valencia, Institució Alfons el Magnánim, 2001.
- DIENEMANN, F. (ed.): *Konstantinopel Und St. Peterburg*, St. Petersburg, 1805.
- DIXON, Simon: *Catherine The Great*. Londres, Profile Books LTD, 2009.
- DONNEL'S O'MALLEY, Lurana: *The Dramatic Works of Catherine the Great. Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*. Ashgate. Studies in Theater,

- Music and Dance, 2006.
- DULOVA, Ekaterina: *Музыка в балете и стилевые процессы в русской музыкально-театральной культуре второй половины XVIII века* [*Muzika v balete i stilevie protsessi v russkoy muzikalno-teatralnoy kulture vtoroy polovini XVIII veka*, La música en el ballet y los procesos estilísticos-teatrales en la cultura de la segunda mitad del siglo XVIII]. Lecturas científicas en memoria de A. I. Kandinsky. Trabajos científicos del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Tchaikovsky. Cátedra de Historia de la música rusa. Compilación 59, 5-6 de abril de 2006, 2007.
- EIDELMAN, Natan: *Грань веков: Политическая борьба в России. Конец XVIII-начало XIX столетия* [*Gran' vekov: Politicheskaya bor'ba v Rossii. Konets XVIII- nachalo XIX stoletiya*], La frontera de los siglos: La lucha política en Rusia. Final del siglo XVII – inicio del siglo XIX], Moscú, Ed. Misl, 1982.
- EKATERINA II: *Императрица Екатерина II. Избранные сочинения* [*Imperatritsa Ekaterina II. Izbrannie sochineniya*, La emperatriz Catalina II. Obras selectas]. San Petersburgo, Klassicheskaya Russkaya Biblioteka, 1894.
- FENNER, T.: *Opera in London: views of the press, 1785-1830*, Ed. By Carl Besler, Southern Illinois University, 1994.
- FINDEYZEN, Nikolay: *Боальдье и французская придворная опера в Санкт-Петербурге в начале XIX века* [*Boal'die i frantsuzskaya priopera pridvornaya opera v Sankt-Petersburge v nachale XIX veka*], Boieldieu y la ópera francesa en la corte de San Petersburgo a principios del siglo XIX]. *Ежегодник Императорских Театров* [*Ezhegodnik Imperatorskij Teatrov*, Anuario de los teatros imperiales], Molchanov, A. (edit.), San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1910.
- FINDEYZEN, Nikolay: *Музыкальная Старина* [*Muzikalnaya Starina*, La Antigüedad Musical], San Petersburgo, T-vo Judozhestvennoy Pechati, 1903.
- FINDEYZEN, Nikolay: *Очерки по истории музыки в России* [*Ocherki po istorii muziki v Rossii*, Ensayo sobre la historia de la música en Rusia], Vol. 2, Moscú – San Petersburgo, Muzsektor, 1928-29.

- FOUTER FOUTER, Vera. “La etapa rusa de Vicente Martín y Soler: mitos historiográficos y verdad histórica”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol.21. Enero-junio 2011. Madrid, ICCMU, pp. 103-124. ISSN: 1136-5536.
- FOUTER FOUTER, Vera. “La producción balletística de Martín y Soler en Rusia, a la luz de las últimas investigaciones”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol.20, julio-diciembre 2010. Madrid, ICCMU, pp. 49-68. ISSN:1136-5536.
- FOUTER FOUTER, Vera. *Las etapas rusas de Martín y Soler (1788-1794 y 1795-1806). Nuevas aportaciones de los archivos de Moscú*, Trabajo inédito de fin de Máster, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2010.
- GINER, M. *Vicente Martín y Soler: el clasicismo español*, Vicente Martín y Soler, con ocasión del 250 aniversario de su nacimiento, 7-11, Alicante, Biblioteca Pública del Estado “Azorín”, 2004.
- GINZBURG, Semion: *Русский Музыкальный Театр 1700-1835. Хрестоматия [Russkiy Muzikalniy Teatr 1700-1835. Jrestomatiya, El teatro Musical Ruso 1700-1835. Anuario] (Extracts from the libretti of operas by various writers. With plates.)* Leningrado-Moscú, Ed. Iskustvo, 1941.
- GLINKA, Sergey: *Записки [Zapiski, Anotaciones]*. San Petersburgo, Tipográfica de la Academia Rusa, 1895.
- GONCHAROVA, Irina: *Почти детективная история [Pochti detektivnaya istoriya, Una historia casi detectivesca]*, Старинная Музыка [Starinnaya Muzika], N° 1, 1998, p. 23.
- GOZENPUD, Abram: *Музыкальный театр в России (с истоков до Глинки) [Muzikalniy Teatr v Rossii (s istokov do Glinki), El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)]*, Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1959.
- GRECH, Nikolay: *Воспоминания о моей жизни [Vospominaniya o moye zhisni, Memorias sobre mi vida]*, Moscú, Ed. Zajarov, 2000.
- GROT, Yakov: *Екатерина II в переписке с Гриммом [Ekaterina II v perepiske s*

- Grimm*, Catalina II en su correspondencia con Grimm]. San Petersburgo, Tip. Imp. Akad. Nauk [Tipográfica de la Academia de las Ciencias Imperial], 1879.
- GROT, Yakov: *Заботы Екатерины II о народном образовании, по её письмам к Гримму* [*Zaboti Ekaterini II o narodnom obrazovanii, po ee pismam k Grimm*, La preocupación de Catalina II sobre la instrucción popular, en base a sus cartas a Grimm]. San Petersburgo, Типографіка de M. A. Jan, 1879.
- IVARSDOTTER, Anna: *Русско-шведская оперная война, или Густав III как Горе-Богатырь Косометович* [*Russko-shvedskaya opernaya voyna, ili Gustav III kak Gore-Bogatir' Kosometovich*, La guerra ruso-sueca, o Gustavo III como Gore-Bogatir' Kosometovich]. En: Tamantsev A. (Edit.) *Шведы на берегах Невы* [*Shvedi na beregaj Nevi*, Los suecos a orillas del Neva], Shvedskiy Institut, 1999, pp. 69-99.
- JID, Sven: *Опера и политика в Балтийском регионе XVIII века. Политический диалог Густава III и Екатерины II на языке оперы* [*Opera i politika v Baltiyskom regione XVIII veka. Politicheskii dialog Gistava III i Ekaterini II na yazike operi*, La ópera y la política en la región báltica del siglo XVIII: Diálogo político entre Gustavo III y Catalina II en el idioma de la ópera]. San Petersburgo, Hermitage, 2007.
- JRAPOVITSKIY, Alexander: *Дневник А. В. Храповицкого* [*Dnivnik A. V. Jrapovitskogo*, Diario de A. V. Jrapotitskiy], Moscú, Universitetskaya Tipografiya, 1874, 1901.
- JRAPOVITSKIY, Alexander: *Памятные Записки* [*Pamiatnie Zapiski*, Memorias]. Moscú, Universitetskaya Tipografiya, 1862.
- JUDEKOV, Sergey: *История танцев* [*Istoriya tantsev*, Historia de las danzas], Moscú, Ed. Lamartis, 2012, Vol. IV.
- KARLYNSKY, Simon: *The Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin*. University of California Press, 1985.
- KIRILLINA, Larisa: *Реформаторские оперы Глюка* [*Reformatorskie operi Gluka*, Las óperas reformadas de Gluck], Moscú, Klassika XXI, 2006. ISBN: 5-89817-152-5

- KONEN, Valentina: *Театр и Симфония* [*Teatr i Simfonia, El Teatro y la Sinfonía*], Moscú, Muzika , 1975.
- KOPYTOVA, Galina: “Documentos de músicos españoles en los archivos y bibliotecas de San Petersburgo y Moscú”, *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Ed. Gutiérrez Dorado, Pilar, Marcos Patiño, Cristina, Álvarez Cañibano, Antonio; Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, 1999, pp. 39-55.
- KOTZEBUE, August: *Записки Августа Коцебу. Неизданное сочинение Августа Коцебу об императоре Павле I* [*Zapiski Avgusta Kotzebue. Neizdannoe sochinenie Avgusta Kotzebue ob imperatore Pavle I, Memorias de Augusto Kozebue. Obra inédita sobre el emperador Pablo I*]. San Petersburgo, Ed. A. S. Suvorin, 1908, pp. 315-423.
- KRASOVSKAYA, Vera: *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории, Европа Новерра* [*Zapadnoevropeyskiy baletniy teatr. Oчерки istorii, Evropa Noverra, El teatro de ballet de Europa Occidental: esbozos históricos. La época de Noverre*]. San Petersburgo, Iskustvo, 1981.
- KRASOVSKAYA, Vera: *Русский балетный театр. От возникновения до середины XIX века* [*Russkiy baletniy teatr. Ot vzniknoveniya do seredini XIX veka, El teatro de ballet ruso. Desde su origen hasta mediados del siglo XIX*]. San Petersburgo- Moscú- Krasnodar, Lan', Planeta Muziki, 2008.
- KRIAJHEVA, Irina: *Испанские музыкальные материалы. Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России* [*Ispanskie muzikalnie materiali. Russkie muzikalnie arjivi za rubezhom. Zarubezhnie muzikalnie arjivi v Rossii, Materiales musicales españoles en los archivos rusos. Archivos musicales rusos en el extranjero. Archivos musicales extranjeros en Rusia*]. Materiales de conferencia internacional. Trabajo de investigación del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Chaikovsky. Biblioteca científica-musical S. I. Taneev, 2000.
- KRIAJHEVA, Irina: *Капельмейстер Екатерины II, Lo Spagnuolo Висенте Мартин-и-Солер в Петербурге* [*Kapelmeyster Ekaterini II, Lo Spagnuolo Vicente Martín-y-Soler v Peterburge, El Maestro de capilla de Catalina II, Lo*

- Spagnuolo* Vicente Martín y Soler en San Petersburgo]. Старинная Музыка [Starinnaya Muzika], nº 1, 1998, pp. 19-22.
- KRIAJHEVA, Irina: *Музыка в Испании и Южной Америке: Исторический очерк* [Muzika v Ispanii i Yuzhnoy Amerike: Istoricheskiy Oчерk, La música de España y Latinoamérica: demarcación histórica]. Trabajo de investigación de tesis doctoral. Moscú, 2007.
- KRIAZHEVA, Irina: “El teatro musical en Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII: Nuevos materiales sobre la vida y producción de V. Martín y Soler en San Petersburgo”, *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Ed. Gutiérrez Dorado, Pilar, Marcos Patiño, Cristina, y Álvarez Cañibano, Antonio; Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999, pp. 29-38.
- KRIAZHEVA, Irina: “Músicos españoles en Rusia: Vicente Martín y Soler en la corte de Catalina II (en base a los materiales de archivos rusos)”, *Anuario Musical*, 49 (1994), pp.191-98.
- KRILOV, Ivan: *Сочинения* [Sochineniya, Obras]. N. Stepanov (ed.), 2 vol. Moscú, Pravda, 1969.
- LABOUÏSSE-ROCHEFORT, Auguste de: *Voyages à Rennes-les Bains*. A Paris, chez Achille Désauges, 1832.
- LAVOIX, Henry: *La musique française*, Ed. May & Motteroz, 1891.
- LEAD, Robert, y BOROVSKY, Victor (eds.): *A History of Russian Theater*. Cambridge University Press, 1999.
- LINK, Dorothea, y WAISMAN, Leonardo J. (eds.): *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: Actas del congreso internacional* [Valencia, 14-18 noviembre 2006]. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2010.
- LIVANOVA, Tatiana: “Русская комическая опера” [Russkaya komicheskaya opera, La ópera cómica rusa]. En: Berdnikov, G. P.: *Русские драматурги XVIII-XIX веков* [Russkie dramaturgi XVIII-XIX vekov , Los dramaturgos rusos de los siglos XVIII-XIX], Moscú-Leningrado, Iskusstvo, 1959, Vol.1.
- LIVANOVA, Tatiana: *Музыка доглининского периода* [Muzika doglininskogo

- perioda*, La música del período previo a Glinka], Comité de Asuntos Artísticos del Consejo de Ministros, Moscú - Leningrado, Edición Musical Estatal, 1946.
- LIVANOVA, Tatiana: Музыкальная библиография русской периодической печати XIX в. [Muzikalnaya bibliografiya russkoy pereodicheskoy pechati XIX v., Bibliografía musical de las publicaciones periódicas rusas del siglo XIX], Moscú, Muzikalnoe Izdatelstvo, 1960.
- LIVANOVA, Tatiana: *Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры* [Ocherki i materialy po istorii russkoy muzikalnoy kulturi, Crónicas y materiales de la historia de la cultura musical rusa], Moscú, Iskusstvo, 1938.
- LONGINOV, Mijail: *Драматические сочинения Екатерины II* [Dramaticheskie sochineniya Ekaterini II, Obras dramáticas de Catalina II], Типографика de Alexandr Semen, Moscú, 1857.
- LÖNNROTH, Erik: *Den stora rollen*, Stockholm, Bokförlaget Atlantis, 1986.
- LOPATIN, Alexey: *Елизавета Сандунова, Лола Монтез, Настасья Филипповна — История одного жеста* [Elisabeta Sandunova, Lola Montes, Nastasia Filippova – Istoriya odnogo zhesta, Elisaveta Sandunova, Lola Montes, Nastasia Filipova: Historia de un gesto]. Петербургский театральный журнал [Petersburgskiy Teatralniy Zhurnal], nº 32, 2003.
- LOPATIN, V (ed.): *Екатерина II и Г.А. Потемкин. Личная переписка* [Ekaterina II i G. A. Potemkin. Lichnaya perepiska, Catalina II y Potemkin, G. A. Epistolario personal] (1769-1791). Serie “Literaturnie pamatniki”, Moscú, Nauka, 1997.
- LORANCY, L. de la: *Французская комическая опера XVIII века* [Frantsuzskaya komicheskaya opera XVIII veka, La ópera comique francesa del siglo XVIII]. Moscú, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1937.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985.
- MARTINOV, Ivan: *Испанская музыка* [Ispanskaya muzika, La música de España]. Moscú, Sovetskiy Kompozitor, 1977.
- MAXIMOVA, Alexandra: *Рукописные партитуры балетов В; Мартин-и-Солера*

- u K. Kanobbio v arhivax Sankt-Peterburga [Rukopisnie partituri baletov V. Martin-i-Solera i K. Kanobbio v arjivaj Sankt-Petersburga, Ballets manuscritos de las partituras de V. Martin y Soler y C. Canobbio en los archivos de San Petersburgo]. Russkie muzikalnie arjivi za rubezhom. Zarubezhnie muzikalnie arjivi v Rossii [Archivos musicales rusos en el extranjero. Archivos musicales extranjeros en Rusia]. Materiales de la conferencia internacional. Nº 4. Trabajos de investigación del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Chaikovsky. Biblioteca científica musical S. I. Taneev, 2008.*
- MAXIMOVA, Alexandra: *Жанр – Форма – Драматургия в санкт-петербургских балетах В. Мартин-и-Солера [Zhanr– Forma – Dramaturgiya v sankt-peterburgskij baletaj V. Martin-i-Solera, Género- forma- dramaturgia en los ballets sanpetersburgueses de V. Martín y Soler]. Lecturas científicas dedicadas a la memoria de A. I. Kandinsky. Trabajo científico del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Chaikovsky. Cátedra de Historia de la música rusa. Compilación 59. 5-6 de abril de 2006 (2007).*
- MAXIMOVA, Alexandra: *Оркестр в балетных партитурах В. Мартин-и-Солера u K. Каноббио [Orkestr v baletnij partituraj V. Martin-i-Solera i K. Kanobbio, La orquesta y las partituras de ballet de V. Martín y Soler y C. Canobbio. Historia musical], Музыкаведение [Muzikovedenie], nº 5, 2008.*
- MAXIMOVA, Alexandra: *Покинутая Дидонна и Оракул. Балеты Винсенте Мартин-и-Солера в Санкт-Петербурге [Pokinutaya Didonna i Orakul. Baleti Vincente Martin-i-Solera v Sankt-Peterburge , Dido Abandonada y Oráculo. Ballets de Vicente Martín y Soler en San Petersburgo]. En: Teatr, živopis', Kino, muzika. Moscú, GITIZ, 2005.*
- MAXIMOVA, Alexandra: *Русский балетный театр Екатерининской эпохи. Россия и Запад [Russkiy baletnij teatr Ekaterininskoy epozi. Rossiya i Zapad, El teatro de ballet ruso de la época de Catalina: Rusia y el Occidente]. Trabajo de investigación de tesis doctoral de Musicología. Moscú, 2008.*
- MAXIMOVA, Alexandra: *Русский балетный театр Екатерининских времен. Россия - Запад [Russkiy baletnij teatr Ekaterininskogo vremeni. Rossiya- Zapad, El teatro de ballet ruso de la época de Catalina. Rusia – Occidente]. Moscú,*

- Kompozitor, 2010.
- MÉZIN, Anne, y RJÉOUTSKI, Vladislav: *Les Français en Russie au siècle des Lumières. Dictionnaire des Français, Suisses, Wallons et autres francophones en Russie de Pierre le Grand a Paul Ier*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2011, 2 vols., ISBN 978-2-84559-035- 9.
- MIJNEVICH, Vladimir: *Очерк истории музыки в России [Ocherki istorii muziki v Rossii v kulturno-istoricheskom otnoshenii* , Ensayo sobre la historia de la música en Rusia, en su relación a lo social-cultural]. San Petersburgo, Ed. F. Sushinskiy, 1879.
- MOLCHANOV, A. (ed.): *Ежегодник Императорских Театров [Ezhegodnik Imperatorskij Teatrov*, Anuario de los teatros imperiales], San Petersburgo, Tipográfica de la Dirección de los Teatros Imperiales, 1893.
- MOOSER, Robert Aloys: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle*, 3 vol., Ginebra, Mont-Blanc, 1948-51.
- MOOSER, Robert Aloys: *L'opéra-comique français en Russie au XVIII siècle*. Conches-Geneve, 1932.
- MORACCI, Giovanna: "Scritti imperiali. I libretti d'opera di Caterina II", *Prometeo*, X, n. 39, 1992, pp. 70-81.
- MORDISON, Grigory: *История театрального дела в России. Основание и развитие государственного театра в России (XVI-XVIII века) [Istoriya teatralnogo dela v Rossii. Osnovanie i razvitie gosudarstvennogo teatra v Rossii (XVI-XVIII veka)*, Historia de la res teatral en Rusia. Formación y desarrollo del teatro estatal en Rusia (siglos XVI-XVIII)]. San Petersburgo, Peterburgskaya Gos. Akademia Teatralnij Iskusstv, 1994, Vol II.
- MORKOV, Vladimir: *Исторический очерк русской оперы (с самого ея начала по 1862 год) [Istoricheskiy ocherk russkoy operi (s samogo ego nachala po 1862 god)*, Ensayo histórico de la ópera rusa (desde sus inicios hasta 1862)], San Petersburgo, Ed. I. Fishov, 1862.
- MULLER, Chr. M.: *St. Peterburg' ein Beitrag Zur Geschichte Unseren Zeit'*. Mainz,

1813.

NARODISKAYA, Inna: *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2011.

NEF, Karl: *История Западно Европейской Музыки [Istoriya Zapadno Evropeyskoy Muziki, Historia de la música europea-occidental]*, Moscú, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1938.

NEZELENOV, Alexandr: *Литературное направление в эпоху Екатерины Второй [Literaturnoe napravlenie v epoku Ekaterini Vtoroy, Orientación literaria en la época de Catalina]*. San Petersburgo, Ed. N. G. Martinov, 1889.

NOVERRE, Jean-Georges: *Письма о танце [Pisma o tantse, Cartas sobre la danza]*, Leningrado-Moscú, Iskustvo, 1965.

O'MALLEY, Lurana Donnals: "Catherine the Great's *Woeful Knight*: A Slanted Parody". *Theatre History Studies*, 01 Jun 2001.

OGARKOVA, Natalia: *Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. XVIII- начало XIX века [Muzika kak fenomen tseremonialnoy i povsednevnoy zhisni russkogo dvora. XVIII- nachalo XIX veka, La música como fenómeno de la vida ceremoniay y cotidiana de la corte rusa. Siglo XVIII- inicios del XIX]*. Instituto Ruso de Historia de las Artes. Tesis doctoral, San Petersburgo, 2004.

PETIT, Pierre. *Mozart o la música instantánea*. Madrid, Colección de Libros de Música Rialp, 1992.

PETROVSKAYA, Irina, y SOMINA, Vera (eds.): *Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель [Teatralniy Peterburg: Nachalo XVIII veka – oktabr' 1917 goda: Obozrenie-putevoditel' , Petersburgo Teatral: inicios del siglo XVIII- octubre de 1917: Reseña-Guía]*. San Petersburgo, Russkiy Institut Istorii Iskusstv, 1994.

PILAEV, Mijail: *Замечательные чудаки и оригиналы [Zamechatelnie chudaki i originali, Famosos excéntricos y originales]*, Moscú, Tri Veka Istorii, 2001.

PLAVILSHIKOV, P.: *Зритель [Zritel, El espectador]*. San Petersburgo, Tipográfica

- de Krilov y Cia., diciembre 1792, Vol. III.
- PLESHEEV, Alexandr: *Наш балет (1673-1896)* [*Nash balet (1673-1896)*], Nuestro ballet (1673-1896)] San Petersburgo, Tipográfica de A. Benke, 1896.
- POGOZHEV, V., MOLCHANOV, A., PETROV, K. (eds.): *Архив Дирекции Императорских Театров (АДИТ)* [*Arjiv Direksii Imperatorskij Teatrov*, Archivo de la Dirección de los Teatros Imperiales], San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1892., 3 vol. ISBN: 978-5-458-15123-8
- PONT-WULLYAMOZ, Marie Louise: *Léonore de Grailly et Gaston de Foix; suivie de Dom Ramire, ou la conquête de Grenate, anecdotes extraites de l'histoire de France et d'Espagne*, Paris, chez Lepetiti, 1797.
- PORFIRIEVA, Anna (ed.): *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век* [*Muzikalniy Peterburg. Entsiklopedicheskiy slovar. XVIII vek*, Enciclopedia Musical de San Petersburgo: siglo XVIII]. San Petersburgo, Kompozitor, 1996. ISBN: 5737900312
- PRACH, Ivan, y LVOV, Nikolay: *Собрание народных русских песен с их голосами* [*Sobranie narodnij russkij pesen s ij golosami*, Compilación de canciones populares rusas con sus voces], Moscú, Muzgiz, 1951.
- RABINOVICH, Alexandr: *Русская опера до Глинки* [*Russkaya opera do Glinki*, La ópera rusa hasta Glinka], Moscú, Muzgiz, 1948.
- RIZKOVA, N.: “Дальмас и его издательство “Troubadour du Nord” в Петербурге” [*Dalmas i ego izdatelstvo Troubadour du Nord v Peterburge*, Dalmas y su editorial Troubadour du Nord en San Petersburgo]. En: Kruzhnov, Yu. (Edit.) *Нотные издания в музыкальной жизни России* [*Notnie izdaniya v muzikalnoy zhisni Rossii*, Partituras impresas en la vida musical de Rusia], Vol. 2, San Petersburgo, Ed. Biblioteca Nacional Rusa, 2003, pp. 14-24.
- ROGGER, Hans: *National Consciuousness in Eighteenth-Century Russia*. Cambridge, Massachusetts, Harvard UP, 1960.
- SAVENKOVA, A.: *Алексей Федорович Львов. Творческий портрет* [*Aleksey Fedorovich Lvov. Tvorcheskiy portret*, Aleksey Fedorovich Lvov. Retrato

- creativo]. Lecturas científicas en memoria de A. I. Kandinsky. Trabajos científicos del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Tchaikovsky. Cátedra de Historia de la música rusa. Compilación 59, 5-6 de abril del 2006, Moscú, 2007.
- SCHERBAKOVA, Maria: *Об одном из российских проектов Висенте Мартин-и-Солера: «Федул с детьми» в фондах библиотеки Мариинского Театра* [Ob odnom iz rossijskij proektov Vincente Martin-i-Solera: “Fedul s detmi” v fondaj biblioteki Mariinskogo Teatra, Sobre uno de los proyectos rusos de Vicente Martín y Soler: *Fedul con sus hijos* en los fondos de la biblioteca del Teatro Mariinsky]. *Gosudarstvenniy Institut Iskusstvoznaniya* [Revista del Instituto Estatal de Conocimiento del Arte], nº 4. Moscú, 2012.
<http://sias.ru/publications/magazines/musik/vypusk-4/articles/623.html>
- SCHERBAKOVA, Maria: *Бортнянский и его время . Итальянцы в Санкт-Петербурге XVIII века* [Bortnianskiy i ego vreme. Ital'yantsi v Sankt-Petersburge XVIII veka, Bortniansky y su tiempo. Los italianos en San Petersburgo durante el siglo XVIII]. Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Tchaikovsky, 2003, pp. 97-110.
- SCHERBAKOVA, Maria: *Итальянцы в Санкт-Петербурге XVIII века* [Ital'yantsi v Sankt-Petersburge XVIII veka, Italianos en el San Petersburgo del siglo XVIII], Lecturas científicas en memoria de A. I. Kandinsky. Trabajos científicos del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Tchaikovsky. Cátedra de Historia de la música rusa. Compilación 59, 5-6 de abril del 2006, Moscú, 2007, pp. 97-101.
- SCHERBAKOVA, Maria: *Русский XVIII век: из истории архивов ЦМБ Мариинского театра* [Russkiy XVIII vek: iz istorii arjivov CMB Mariinskogo Teatra, El siglo XVIII ruso: de la historia de los archivos de la Biblioteca Central de Música del teatro Mariinsky]. *Ha Beка* [Revista *Na veka*], San Petersburgo, 2004. Nº 3, pp. 9-16.
- SCHLITZER, Franco: *Goethe e Cimarosa, con un appendice di note bibliografiche*. Siena, Ed. Ticci, 1950.
- SEAMAN, Gerald: “Catherine the Great and Musical Enlightenment”. *New Zealand Slavonic Journal Across two Hemispheres: Festschrift in honour to Arnold McMillin*, 2003, pp. 129-135.

- SEAMAN, Gerald: “Folk-Song in Russia Opera of the Eighteenth Century”, *Slavonic and East European Review*, Vol. 41, n° 96 (Diciembre de 1962), pp. 144-157.
- SEAMAN, Gerald: “The National Element in Early Russian Opera, 1779-1800”. *Music and Letters*, Vol. 42, n° 3 (July 1961), pp. 252-262.
- SÈGUR, Louis Philippe: *Memories ou souvenirs et anecdotes*, vol. 2, Paris, 1827.
- SEMIONOVA, Yulia: “Музыкально театральный панфлет Екатерины II: комическая опера Горе-Богатырь Косометович” [*Muzikalno teatralniy panflet Ekaterini II: komicheskaya opera Gore-Bogatir Kosometovich*, El panfleto musical-teatral de Catalina II: la ópera cómica Gore-bogatir' Kosometovich], *Музыковедение [Muzikovedenie]*, n°6, 2010.
- SEROV, A.: Руслан и Русланисты [*Ruslan i Ruslanisti*, Ruslán y los ruslanistas]. En: SEROVA, V. S.: *Воспоминания [Vospominaniya*, Memorias], San Petersburgo, Shipovnik, 1914.
- SHILDER, Nikolay: *Император Александр Первый: его жизнь и царствование [Imperator Alexandr Perviy: ego zhishn' i tsarstvovanie*, El emperador Alejandro I: su vida y su reinado], Moscú, Ripol Klassik, 1898.
- SHILDER, Nikolay: *Император Павел I. (Романовы. Династии великой России) [Imperator Pavel I. (Romanovi. Dinastii velikoy Rossii)*, El Emperador Pablo I. (Los Romanov. Dinastías de la Gran Rusia)], Montreal, “Accent graphics communications”, “Literary heritage”, 2014.
- STÄHLIN, Jacob (Von): *Известия о музыке в России [Izvestiya o muzike v Rossii*, Noticias sobre la música en Rusia] *Музыка и балет в России в XVIII в. [Muzika i balet v Rossii v XVIII v.*, Música y ballet en Rusia en el siglo XVIII]. Leningrado, Muzikalnoe Izdatelstvo, 1935.
- STASOV, Vladimir: *Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России в XVIII XIX столетиях [Russkie i inostrannie operi, ispolniavshiesia na imperatorskij teatraj v Rossii v XVIII-XIX stoletiyaj*, Las óperas rusas y extranjeras interpretadas en los teatros imperiales en Rusia durante el siglo XIX]. San Petersburgo, Ed. Russkoy Muzikalnoy Gazeti, 1898.

- STROHM, Reinhard (ed.): *The eighteenth-century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Speculum Musicae vol. VIII. Madrid, Brepols, Turnhout, 2001
- TSIMBALENKO, Tatiana: *Становление отечественной оперы во 2й половине XVIII века* [*Stanovlenie otechestvennoy operi vo vtotoy polovine XVIII veka*, Los orígenes de la ópera nacional durante la segunda mitad del siglo XVIII]. Universidad Estatal de Rostov-na-Donu, Cátedra de Historia Nacional durante el período feudal. Trabajo de fin de carrera . Rostov-na-Donu, 2001.
- VALISHEVSKY, Kazimir: *Сын Екатерины Великой. (Павел I)* [*Sin Ekaterini Velikoy. (Pavel I)*], El hijo de Catalina la Grande. (Pablo I)], Moscú, Astrel, 2003.
- VIGEL, Filip: *Воспоминания* [*Vospominaniya*, Memorias], Tipográfica de la Universidad, Moscú, Karkov y Cía., 1864.
- VIGEL, Filip: *Записки* [*Zapiski*, Memorias y anotaciones]. Moscú, Artel Pisateley Krug, 1928. 2 vol.
- VOLMAN, Boris: *Русские печатные ноты XVIII века* [*Russkie pechatnie noti XVIII veka*, Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1957.
- WAISMAN, Leonardo J.: «Bisogna dadttarsi al gusto del paeste». Vicente Martín, los géneros y la imitación”. *Libro-Homenaje al Profesor Emilio Casares Rodicio*. Madrid, ICCMU, en prensa.
- WAISMAN, Leonardo J.: *Vicente Martin y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*, Colección Música Hispana, Biografías, Madrid, ICCMU, 2007.
- WALBERG, Ivan: *Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии* [*Iz arjiva baletmeystera. Dnevniki. Perepiska. Stsenarii*, De los archivos del maestro de baile. Diarios. Cartas. Escenografías]. Moscú, Lan, Planeta Muziki, 2010.
- ZORIN, Andrey: *Редкая вещь ("Сандуновский скандал" и русский двор в эпоху французской революции)* [*Redtkaya vesh ("Sandunovskiy skandal " i russkiy dvor v epogu frantsuzskoy revolutsii)*], Una cosa rara (El escándalo de los Sandunov y la corte rusa durante la época de la Revolución Francesa]. *NLO*, 2006,

Nº 80.

БИРЮЧ Петроградских Государственных Театров [BIRYUCH Petrogradskij Gosudarstvennij Teatrov , BIRYUCH de los Teatros Estatales de Petrogrado], 1918-19. Revista de la Biblioteca Teatral de San Petersburgo. <http://biruch.sptl.spb.ru>

Императрица Екатерина II, Цесаревич Павел Петрович и великая княгиня Мария Федоровна. Письма, записки и выпуски. 1782- 1796 [Imperatritsa Ekaterina II, Tsesarevich Pavel Petrovich i velikaya kniagina Maria Fedorovna. Pis'ma, zapiski i vipiski. 1782- 1796, La emperatriz Catalina II, el príncipe Pavel Petrovich y la gran duquesa María Fedorovna. Cartas, notas y extractos. 1782-1796]. Tipográfica de V. S. Balashev, 1873, T. XI y XII; 1874, T. I-VIII.

Камер-Фурьерский журнал, Приложения 1797 года [Kamer-Furerskiy Zurnal, Prilozheniya 1797 goda, Revista de Cámara, Anexo del año 1797]. San Petersburgo, octubre-diciembre 1897.

Муза [Muza, Musa]. Revista semanal. San Petersburgo, 1796. Vol. I

Русский феамп [Russkiy Featr, Teatro ruso]. San Petersburgo, Imperatorskaya Academia Nauk, 1789, nº 10-15.

Сатирический вестник [Satiricheskiy Vestnik, Noticiario Satírico], parte I, Moscú, 1790.

Webgrafía

CORTI, Mario. Неаполь в Петербурге [Neapol v Peterburge, Nápoles en San Petersburgo] <http://archive.svoboda.org/programs/cicles/Neapol/NP.07.asp>

KOVALEV, Konstantin. *Letopis' poslepetrovskoy kulturi (nachalo russkoy operi)* [Crónicas de la cultura posterior a Pedro (el inicio de la ópera rusa)] (<http://www.kkovalev.ru/Shtelin.htm>)

РГАДА [Archivo Estatal Ruso de Actos Antiguos]. Consultado en : <http://rgada.info>

MARKOVIC, Tatiana. "East of the East: the Orient of Imperial Russia in the Comic

Opera *Fevej* (1786) by Vasilij Aleksejevic Pashkewith". *Research Journal for Theatre, Music, Arts* I/1 (2012). <http://archive.thema-journal.eu/thema/2012-1/markovic/65>

LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y retórica en el Barroco*. México, UNAM, versión on-line: www.lopezcano-net

Krilov, Ivan: Obras completas:

http://ocr.krossw.ru/html/krylov/krylov-post_duhov-ls_39.htm

Krilov, Ivan: *Pochta dijov* [El correo de los espíritus]:

<http://www.rvb.ru/18vek/krylov/01text/vol1/01prose/001.htm>

KONRAD, Ulrich: *Il burbero di buon cuore* (Der gutherzige Griesgram) Drama giocoso in zwei akten. Text von Lorenzo Da Ponte nach der französischen Komödie *Le bourru bienfaisant* (1771) von Carlo Goldoni. Musik von Vicente Martín y Soler. Materialien zu einem Projekt.

http://www.musik.uni-mainz.de/Burbero_Projektmaterialien.pdf

GACON, François: *Les Odes d'Anacreon et de Sappho* Rotterdam, Chez Fritz et Böhm, 1712.

http://books.google.es/books?id=YgxZAAAACAAJ&pg=PA224&lpg=PA224&dq=%22chere+hirondelle,+tous+les+ans%22&source=bl&ots=2RnJNjcHzd&sig=IUyyZQBxWx73T-_zMZnEkWb98uc&hl=es&sa=X&ei=bgdJU-KMFtGU0QWc64HgDw&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=%22chere%20hirondelle%2C%20tous%20les%20ans%22&f=false

SAINT- HYACINTHE, Themiseul de: *Le chef-d'oeuvre d'un inconnu*. La Haya, Chez Pierre Husson, 1744.

http://books.google.es/books?id=5-MTAAAAQAAJ&pg=PA48&lpg=PA48&dq=%22Chere+hirondelle%22&source=bl&ots=AWOH-N7GfU&sig=1yG5raaGHSJRxQtEPr7IsS9gVB4&hl=es&sa=X&ei=nPJHU8XjHvKb1AWu8oDwCA&redir_esc=y#v=onepage&q=%22Chere%20hirondelle%22&f=false

LE ROI ALLARDE, Pierre Gilbert: *Le vieux chasseur: comédie en trois actes, mêlée*

de vaudevilles. A Paris, chez Barba, 1806.

http://books.google.es/books?id=oyJaAAAacAAJ&pg=PA72&lpg=PA72&dq=%2522vieux+chasseur%2522+opera+vaudeville&source=bl&ots=cGEmKfJmxX&sig=rDQthBc7-rnhHvcAEdIkI7G1FtU&hl=es&sa=X&ei=-jQ5U_bVKeOO0AWI4oHIBQ&ved=0CDUQ6AEwAQ%23v=onepage&q=%2522vieux%2520chasseur%2522%2520opera%25#v=onepage&q=%2522vieux%2520chasseur%2522%2520opera%25&f=false

Recueil d'ariettes, romances, rondeaux, chansons, vaudevilles, &c Tirés des opéra les plus nouveaux, & notamment. A Liege, chez J. A. Latour.

<http://books.google.es/books?id=N1BUAAAacAAJ&pg=PA11&dq=%22vieux+chasseur%22+opera+vaudeville&hl=es&sa=X&ei=MUU5U8uRGYKv7Ab174DgBg&ved=0CDcQ6AEwAA#v=onepage&q=%22vieux%20chasseur%22%20opera%20vaudeville&f=false>

BROCKHAUS, EFRONOV: Enciclopedia:

http://brockhaus-efron-encyclopedia.info/%D0%AD%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F_%D0%91%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%B3%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B0_%D0%B8_%D0%95%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B0/60193/%D0%9A%D0%BE%D0%B1%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

FUENTES MUSICALES:

MARTÍN Y SOLER, V. / DA PONTE, L.: *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà*. Ed. Irina Kriazheva (Kriazheva), Madrid, ICCMU, 2001.

MARTÍN Y SOLER, V.: *L'arbore di Diana*, ed. L. J. Waisman. Música Hispana, Madrid, ICCMU, 2001.

MARTÍN Y SOLER, V.: *La festa del villaggio*, ed. L. J. Waisman, Madrid, ICCMU, 2006.

MARTÍN Y SOLER, V.: *Una Cosa Rara*. Partitura manuscrita. Biblioteca del R. C. Di Música de Nápoles.

Le Troubadour du Nord, journal de chant avec de pianoforte, dédié à Sa Majesté Impériale Elisabeth Alexiewna, Impératrice de toutes les Russies. A St. Petersbourg, chez Dalmas, acteur francais de Sa Maj. Imp. Maison Schkourin, n°10, Sur le Canal de la Moika. 1804, 1805.

MARTÍN Y SOLER, V.: *Gorebogatir Kosometovich*, reducción manuscrita para canto y piano (Conservatorio de Moscú)

MARTÍN Y SOLER, V.: *Gorebogatir Kosometovich*, dos partituras manuscritas (RUS-SPtob; RUS-SPsc)

MARTÍN Y SOLER, V.: *Pesnolubie [Melomanía]*, partitura manuscrita (RUS-SPtob)

MARTÍN Y SOLER, V.: Pashkevich, V., *Fedul s detmi [Fedul con sus hijos]*, reducción para canto y piano, ed. Yurgenson, Moscú, 1895.

MARTÍN Y SOLER, V.: *Retkaya vesh [Una cosa rara]*, partitura manuscrita de la versión rusificada (Museo Glinka de Moscú)

MARTÍN Y SOLER, V.: *Dianino Drevo ili Torzestvuyushaya lubov [El árbol de Diana o el Amor Triunfante]*, partitura manuscrita de la versión rusificada (Museo Glinka de Moscú)

MARTÍN Y SOLER, V.: *L'arbore di Diana*, partes orquestales manuscritas (RUS-SPtob)

DALAYRAC, Nicolas: *Ambroise ou voila ma journee*. Partitura manuscrita, Pleyel, Paris, 1798.

DALAYRAC, Nicolas: *Ambroise ou voila ma journée* (partitura). Comedie en un acte et en prose, melee d'ariettes. Paris, chez Barba, 1804.

MARTÍN Y SOLER, V.: *La bella Arsene*, partitura manuscrita del Real Conservatorio de Nápoles

DALAYRAC, Nicolas: *Camille ou le Souterrain*, opera complet dialogue partition de piano et chant, publiée par M. V. Launer, 1841.

LIBRETOS

Pesnolubie, Tipográfica de la Escuela Gorniy, San Petersburgo, 1790.

Gorebogatir Kosometovich, Tipográfica de la Escuela Gorniy, San Petersburgo, 1789.

Una cosa rara (rusificada) Tipográfica de Krilov y compañeros, San Petersburgo, 1792.

L'arbore di Diana (2 rusificaciones diferentes):1. Tipográfica de Krilov y compañeros, San Petersburgo, 1792. 2. San Petersburgo, 1791.

Tancrede, San Petersburgo, 1799.

Dobriy Luca ili vot moy den, Tipográfica del Ministerio de Guerra, San Petersburgo, 1814.

Graf Castelli ili prestupniy brat, Tipográfica Teatral, San Petersburgo, 1804//Tipográfica Imperial, San Petersburgo, 1813.

Le vieux chasseur: comédie en trois actes, mêlée de vaudevilles. Escrito por Pierre-Gilbert Le Roi Allarde.

Le vieux chasseur: comedie en trois actes, melée de vaudevilles. Par MM. Francis, Tournay, Desaugiers. A Paris, Chez Barba, 1806.

Recueil d'ariettes, romances, rondeaux, chansons, vaudevilles... Tires des operas les plus nouveaux et notamment. A Liege, Chaz J. A. Latour.

Le poète sans fard [pseud. van François Gacon.]: *Les Odes d'Anacreon et de Sappho*. A Rotterdam, Chez Fritsch et Böhm, 1712.

BOUTET DE MONVEL, Jacques-Marie: *Le chevalier sans peur et sans reproche, ou Les amours de Bayard*: comédie héroïque en quatre actes. A Paris, aux Adresses Ordinaires, 1798.

ANEXOS

ANEXO 1

“Carta del duende Zor al hechicero Malikul’mul’k” de Krilov, publicada en *El correo de los espíritus*, Moscú, 1789.

Incluimos, a modo de anexo, el artículo completo de Ivan Krilov, publicado en la revista *Pochta dujov* [*El correo de los espíritus*], al que aludíamos en el trabajo como despiadada sátira de la ópera cómica *Pesnolubie*, dado su interés como fuente primaria.

Ivan Andreevich Krilov (1768-1844), famoso literato ruso, fabulista, traductor, consejero estatal, miembro de la Academia Imperial Rusa, se dedicó a la literatura satírica y paródica, fue autor de más de doscientas fábulas muy conocidas y valoradas hasta la actualidad. Durante la década de 1790 llevó una importante actividad dentro del campo de la prensa periódica, con la creación de varias revistas crítico-satíricas impresas por iniciativas privadas, entre las que cabe destacar las gacetas *Pochta dujov* [*El correo de los espíritus*], *Zritel* [Espectador] y *Merkuriy* [*Mercurio*], cuyos artículos iban encaminados a poner en relieve los defectos, injusticias y la corrupción de la sociedad rusa del momento. De estas publicaciones nos interesa la primera señalada, *Pochta dujov*, con un título completo explícito en cuanto a su intención: “*El correo de los espíritus, publicación mensual, o epistolario erudito, moral y crítico del filósofo árabe Malikulmulk con espíritus del agua, del aire y del subsuelo*”, revista satírica que vio la luz entre enero de 1789 y marzo de 1790, cuyos artículos tomaban la forma de cartas entre una serie de personajes fantásticos: duendes y elfos que relataban sus vivencias en la tierra al filósofo y hechicero Malikulmulk. En uno de los últimos números publicados en 1790 pero datados de agosto-septiembre de 1789, aparece una burla a una nueva ópera estrenada en Moscú, que resulta ser *Pesnolubie* de Jrapovitskiy y Martín y Soler¹, en el artículo titulado **“Carta del duende Zor al hechicero Malikulmulk”**². En dicha carta el autor se refiere en términos jocosos y punzantes al estreno en Moscú de una ópera que según la descripción del argumento es manifiestamente *Pesnolubie*.

¹ Volman señala que durante largo tiempo se consideró que esta sátira iba dirigida contra la ópera de Cimarosa *Le due fidanzati* (1780) o contra la ópera italiana en general.

² *Correo de los espíritus*, 1789, parte II, carta XLIV

El duende Zor, imaginario autor de la carta en cuestión, relata al hechicero Malikulmulk el estreno de una obra teatral nueva de la que fue testigo, exponiendo tanto los sucesos que pudo observar en escena como las impresiones que éstos le causaron. Al observar su contenido, no cabe duda de que el autor se burla de *Pesnolubie* de Jrapovitskiy y Martín y Soler, y no de otra ópera – como se iba afirmando durante largo tiempo por los investigadores rusos –. Esta feroz crítica perseguía diversos objetivos, entre ellos el de poner en evidencia la falta de originalidad y de coherencia argumental de la obra, junto con la innegable voluntad de atacar el extranjerismo y concretamente el italianismo reinante en los círculos aristocráticos, tema que perpetúa en escritos posteriores enfocado ya a la creciente galomanía rusa. Resulta curioso que esta intención entronque con el objetivo del propio libretista A. Jrapovitskiy a la hora de concebir esta ópera cómica, algo que Krilov parece no querer admitir, situando la obra en una posición pareja a las óperas italianas importadas a la corte rusa por las compañías italiana y francesa durante el último tercio del siglo XVIII, sin relación alguna a la realidad rusa. Esta actitud del sagaz crítico obedece a causas particulares, siendo la crítica de esta ópera claramente desproporcionada y una mera excusa para atacar a su libretista. Así pues, las palabras de Krilov puestas en boca del duende Zor, cuyo objetivo es el ataque de la obra pero más aún del autor, desvirtúan la intención inicial de la ópera, dándole un enfoque acorde al propósito personal del crítico ruso, promovido por su enemistad personal. La negativa a representar las obras teatrales de Krilov y las divergencias en la orientación de la política teatral entre éste y la Dirección Teatral de Jrapovitskiy-Soymonov empujaron a este literato a tomar medidas agresivas, siendo la primera de ellas esta mordaz sátira de *Pesnolubie*. Así, la vehemencia con la que arremete contra la actividad dramaturgica de Jrapovitskiy se puede explicar por motivos subjetivos, así como a la diferente concepción del arte dramaturgico de ambos.

Carta XLIV, “Del duende Zor al hechicero Malikulmulk”³

“En estos días, amable Malikulmulk, escuché de un silfo que pasó volando junto a mí, que en un gran Estado, que atrajo hacia sí en este siglo las miradas del mundo entero, se representará un nuevo drama. Mi curiosidad me obligó a desplazarme allí en el acto y alegrarme de que incluso en estos gélidos lugares los saberes también

³ Traducción realizada en base a las Obras Completas de I. Krilov,

<http://www.rvb.ru/18vek/krylov/01text/vol1/01prose/001.htm?start=26&length=23>, pp.245-251.

comienzan a calentar con sus rayos el frío corazón de sus habitantes (...) Entré volando en el teatro donde, adoptando forma humana de buena posición, pude ocupar un sitio conveniente para mí. También pude ocupar el mejor lugar sin pagar dinero, bajo mi propia forma, pero quise escuchar las conversaciones de los entendidos acerca de este nuevo espectáculo y conocer mejor el gusto de los espectadores y el éxito del autor.

Todos los asientos fueron ocupados al instante, y en el anfiteatro hubo tan poco sitio que los tocados y botones de moda, creo yo, sufrieron mucho.

“Por descontado, – pregunté a uno, sentado junto a mí, – ¿el señor autor es muy querido por la sociedad, ya que se reunió tal cantidad de espectadores para ver su obra?” – “No, – contestó mi vecino, – aún no conocemos en absoluto al autor; pero el público de aquí aprecia las novedades, y con frecuencia en un espectáculo de estreno hay tanta gente que si luego obligan a representarlo un año entero, no recaudarían tanto dinero como el que se recauda en un estreno. Muchos espectáculos aquí suelen ser tales, que sólo puedan ser rentables por sus primeros ingresos: por esa causa los Autores siempre ocultan su nombre para el estreno, para alegrar con ello al público cuando vean que sus obras triunfan también en las sucesivas representaciones, aunque eso pasa con poca frecuencia, la mayoría de las veces deben ser modestos con sus nombres para siempre”.

Nada más terminó de decirme esto, de pronto comenzó la música, se levantó el telón y vimos aquello que no esperábamos.

Cerca de cuarenta personas cantaban en un jardín. Luego, dos jardineros se pelearon y casi llegan a las manos por alguna causa que el autor parece que consideró importante; pero no merecía que ni se la nombrara. Mencionaron que su amo era un gran amante de la música y esperaba en su casa a algún músico con el que quería casar a su hija. Algo más tarde, salió una de las hijas de ese gran amante de la música (tenía dos hijas), y nada más aparecer, los hombres que arreglaban los árboles en el jardín le pidieron que los entretuviera con una cancioncilla. La señorita, queriendo presumir ante ellos de su voz, cantó en un idioma extranjero. Los hombres alabaron su canto y ella, contenta por encontrar personas a las que gustó, comenzó a cantar otra canción, de nuevo en otro idioma extranjero. Los hombres, que por lo visto no eran muy entendidos ni siquiera en su propio idioma, siguieron alabándola y le pidieron que cantara más; y ella, sin escatimar su voz para oyentes tan distinguidos, cantó una canción en su idioma natal,

estando felicísima de que los jardineros la ensalzasen, y luego se marchó a ver a su padre.

Entre los admiradores de su voz había allí un joven de buena casa que se enamoró de ella; y aunque era una persona noble y similar en riqueza a su enamorada, sin saber cómo pedir su mano y entrar en la casa de su padre, no se le ocurrió cosa mejor que mezclarse con la muchedumbre de campesinos, vestido con su traje bueno y su peinado de moda, y cantar con ellos hasta quedarse ronco la canción con la que entretenían a su amo; y como recompensa, quería ver a su amada, que sin saber su situación, estaba también enamorada de él. He ahí un amor bastante ardiente, con la resolución de la joven de (como se sabrá más adelante) casarse con su amado antes de saber su nombre, por no hablar de su forma de ser. Y así acabó el primer acto, con cada personaje diciendo varias tonterías y cantando sin venir a cuento.

En el segundo acto aparece el amante de la música, y por más gracioso que sea, más lastimero, habla de música sin saber gran cosa de ella. El Autor, por lo que parece, quería que los espectadores se rieran de la música. Pero ellos, por error, se reían del Autor. Pero continuemos con nuestras observaciones. Poco antes había llegado de Italia el cantante, que es tonto hasta el punto de olvidar su propio idioma y deformar las palabras como un zapatero alemán; esa cualidad suya gustó mucho al viejo, que preguntó a ese medio italiano por sus palabras y medio persona por su cerebro; si quería casarse con una de sus hijas. Ese pidió tiempo para pensar sobre su elección tras lo que se encontró con el joven de buena casa que, por su amor a Dulcinea, cantaba con los siervos. Ambos se repartieron a las hermanas, aunque el último no sabía si gustaría a su futuro suegro.

Por fin, en el tercer acto se acuerda la boda del medio italiano con la hija mayor del amante de la música, cuando de repente dicen al viejo que case a su otra hija con el que cantaba con la servidumbre, y la hija aprueba a ese novio, al que conoce tanto que si se encuentra con él tres días después no lo reconocería. El novio presume ante el viejo de sí mismo y su conocimiento musical, y éste, sin preguntarle más, promete comprometerlos al día siguiente. La pareja se pone tan contenta que la juiciosa novia grita por todo lo alto que cuando tenga un par de hijos (¡deseo auténticamente femenino!), les preparará un gudok⁴ y una balalaika o algo similar a lo que ya no presté

⁴ Silbato.

atención. Ese deseo gustó tanto al viejo y a su otra hija con el medio italiano, que ellos también gritaron lo mismo; y también los siervos y siervas quisieron un par de hijos con un gudok y una balalaika, con lo que terminó la ópera, quedándose todos con ese maravilloso deseo, que ninguna joven decente y honrada podría pronunciar ante su amado sin enrojecer, por no hablar de ante 60 personas. Tras esto se cerró el telón, lo que fue el mejor momento de toda la ópera.

Éste es, amable Malikulmulk, el contenido de esta ópera, que te conté sin añadir de mi cosecha ni una palabra; dime qué te parece, o mejor, si ves que haya algún contenido en esta ópera?

Ya no digo, cual era el objetivo del autor, desconocedor de las normas teatrales, de sacar sesenta personas al teatro para ahogar con su charla y gritos a los honrados espectadores, y qué era lo que pretendía ridiculizar; ya que sus vicios son los que triunfan; el viejo se queda con su debilidad, y posiblemente interrumpirá las labores de sus campesinos hasta que él mismo, junto con sus amables hijas y yernos no se muera de hambre (...) Pero mas allá de eso, no hay ni caracteres, ni nudo, ni desenlace, ni acciones correctas, ni nada inteligente ni gracioso; aunque eso precisamente creo que no es sobrante en una ópera cómica. Pero se me olvidó escribirte la continuación de si relato.

Nada mas cerrarse el telón, al volverme a mi vecino le preguntaba: de verdad estaba permitido cargar al público con todo aquello que un poeta ignorante se atrevía a malograr? “El teatro, -- le decía yo, -- es la escuela del carácter, el espejo de las pasiones, el juicio de los errores y el juego de las mentes, pero aquí no veo nada de eso. Cualquiera de los espectadores no sabrá nada nuevo, aparte de pagar dinero por bostezar hasta llorar durante tres horas y escuchar en contra de su voluntad los desvaríos de un desgraciado faldero de las musas. No es el espejo de las pasiones, sino de los dones del autor, que en el Parnaso no es uno de los mas ardientes, ya que no se fijó en que a su obra no añadió ni un final, ni inicio. En lo que respecta al juego de la mente, me parece que , el autor no tenía nada con lo que jugar; y si en el teatro aquí se representan tan solo conversaciones y se cantan tan solo canciones, sería mejor para los espectadores escuchar de un tirón todas las conversaciones de Luca y Aristinno con su hijo y dos o tres tomos de canciones de vuestro autor con las cuales podría presumir en justicia”.

“Ay! Señor, -- me dijo mi vecino: -- todas sus palabras son justas; el buen gusto de todas las naciones ilustradas es uno, y lo estúpido no le gustará a ningún hombre racional; pero el teatro de aquí es tan pobre que debe representar composiciones traducidas o semejantes a éstas. La verdad, podíamos ver mas novedades; pero aquí la elección en las composiciones es muy severa. Conozco a dos conocidos, cuyas obras llevan ya tres años en el teatro; pero no hay esperanza de que sean representadas tras otros tres años, aunque se podría jurar que son mejores que ésta” (...)

ANEXO 2

Elisabetha Sandunova (Uranova) y su relación con las obras de Martín y Soler, según datos recogidos en la bibliografía consultada

La prodigiosa mezzosoprano Elisabetha Sandunova ocupa un lugar de privilegio en la historia del teatro vocal ruso de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. A su vida y su actividad escénica han sido dedicadas no pocas páginas en diversas obras literarias rusas, y más recientemente incluso alguna película. Su magnífica voz y su gran técnica vocal, adquirida gracias a los mejores profesores de la Escuela Teatral petersburguesa – Paisiello, Sarti y Martín y Soler–, le reportaron una extraordinaria fama, que conservó a lo largo de toda su carrera artística. Junto a sus méritos artísticos, la historia de su vida personal reporta un gran interés ya que guardó unos interesantes paralelismos con algunas de las óperas compuestas por Martín y Soler; nos referimos a sus éxitos vienesas –*Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*– rusificadas por I. Dmitrevskiy, así como a la última ópera rusa ideada por Catalina II –*Fedul con sus hijos*–, a través de cuyos argumentos se pueden observar numerosas correspondencias con las vicisitudes vividas por la diva dentro del ámbito teatral y cortesano de San Petersburgo.

Elisabetha Semenova Uranova⁵, que tras su matrimonio adoptó el apellido de su marido, Sila Sandunov, nació en San Petersburgo el 30 de agosto de 1772⁶. Recibió una esmerada educación en la Escuela Teatral petersburguesa, donde fue instruida en las artes dramáticas por I. Dmitrevskiy, en la interpretación vocal por Paisiello y Martín y Soler y en música por Sarti. Se desconoce quiénes fueron sus padres, por ello, hasta su debut en el Teatro Hermitage en 1790, carecía incluso de apellido: la llamaban simplemente Lizan'ka. Siendo aún alumna de la citada escuela, debutó en el papel de *Amor* en la ópera de Martín y Soler *L'arbore di Diana*, pasando a ser la favorita de la corte y del público. Tras esta iniciación escénica, la emperatriz –maravillada por la voz y la interpretación de la joven cantante– se interesó por ella y la bautizó con el apellido escénico de Uranova, en relación con el recién descubierto planeta.

Dotada por naturaleza de una voz excepcional, flexible, poderosa y llena de matices, capaz de abarcar casi tres octavas, lo que le permitía interpretar tanto papeles líricos de

⁵ Pseudónimo escénico de Elisabetha Yakovleva o Fiodorova (difiere según las diversas fuentes).

⁶ Otras fuentes indican como año de su nacimiento 1777.

coloratura y dramáticos de soprano como los de mezzosoprano, también se distinguió por su belleza. Junto a estas cualidades, era poseedora de un carácter claramente artístico y un increíble mimetismo escénico –en la ópera de F. Kauer *Das Donauweibchen* llegó a interpretar veintidós roles diferentes–, cualidades que la situaron al nivel de las grandes divas europeas con las que compartió escenario en Rusia, como Angelica Catalani, Gertruda Mara o Phillis-Andrieu.



Imagen: Elisabetha Sandunova.

Gracias a sus bellos atributos, nada más darse a conocer en los escenarios teatrales atrajo la atención del poderoso conde A. Bezborodko⁷, que, a pesar de colmarla de valiosos regalos y prometerle todo tipo de lujos, recibió siempre negativas a sus “deshonestas” proposiciones. Ante esta situación, el conde acudió en busca de ayuda a los directores de los Teatros Imperiales, Piotr Soymonov⁸ y Alexander Jrapovitskiy, que, deseosos de complacer al poderoso noble, comenzaron a ejercer presión sobre la cantante y el enamorado de ésta, el actor de la compañía rusa Sila Sandunov⁹, llegando a rescindir el contrato de éste último para distanciar a la joven pareja. Pero ninguno de

⁷ Alexander Andreevich Bezborodko (1747-1799), noble ruso perteneciente a una poderosa familia rusa, destacado en el ámbito de la política exterior del imperio. Ejerció una importante labor de mecenazgo de las artes escénicas.

⁸ Piotr Alexandrovich Soymonov (1737-1800), secretario de estado y senador ruso.

⁹ Sila Nikolaevich Sandunov (1756-1820).

ellos contó con el ingenio y la firme determinación de los amantes de permanecer juntos, que se materializó de la siguiente manera. En 1791 –el 17 de enero según unas fuentes, el 19 de febrero según otras¹⁰–, se representó en el Teatro Hermitage la ópera de Martin y Soler sobre libreto de la emperatriz Catalina, *Fedul con sus hijos*, en la que Lizan'ka representaba el papel de la protagonista femenina, Duniasha. Según los datos que reflejan los contemporáneos asistentes a este espectáculo, al salir a escena, en vez de cantar, llorosa extendió sus brazos hacia la emperatriz tendiéndole un pliego; tras una indicación de Catalina, el director Soymonov le llevó el papel, en el que se exponía una queja contra el propio Soymonov, que obstaculizaba el matrimonio de la joven diva con su amado, el actor Sandunov. Asimismo, la cantante punteaba que estos obstáculos provenían de las pretensiones indecorosas del conde Bezborodko. Esa valiente maniobra tuvo éxito, pues al día siguiente a Elisabetha se le anunció que quedaba liberada de permanecer en la Escuela Teatral y podía prometerse con Sandunov, junto con lo que la conmovida emperatriz la dotaba de una generosa dote. Este acontecimiento causó un gran revuelo dentro del círculo cortesano, provocando el enojo de la emperatriz con Jrapovitskiy y Soymonov, los que fueron inmediatamente depuestos de la Dirección Teatral, circunstancia que reflejó el propio Jrapovitskiy en sus imprescindibles *Memorias*.

A pesar de esta victoria obtenida por la pareja teatral, el conde Bezborodko continuó con su persecución de la cantante, incluso después de su matrimonio, por lo que el 2 de mayo de 1794, durante una representación de la ópera rusificada *Una cosa rara*, en la que Sandunova interpretaba a Ghita, cantó el aria central sacando un monedero y mirando el palco de su admirador con las palabras: “Dejad de engañarme / y de pensar con vileza/ que con dinero se puede / inclinar hacia sí el amor! / Aquí no hace falta riqueza / sino juventud y lo grato / y algo más, / que nos tienta / que nos guste.” Pero en esta ocasión, esta acción tuvo consecuencias fatales para la pareja de cantantes, ya que la Dirección de los Teatros Imperiales, en manos de Yusupov, tomó medidas para que ambos fueran destituidos de sus cargos y tuvieran que abandonar San Petersburgo, trasladándose a Moscú.

¹⁰ Hay, incluso algunas fuentes que se afirman que este hecho se produjo el 19 de marzo de dicho año, dentro de una interpretación de *Cosa rara*.

El repertorio de Sandunova era amplio y variado. A lo largo de 33 años de carrera artística, interpretó 320 papeles diferentes, gozando siempre del favor del público. Los papeles en los que más destacó fueron de *L'arbore di Diana*, *Cosa rara*, *La feria veneciana* y *La serva padrona*. Sandunova se tomaba muy en serio el estudio de los papeles que interpretaba. Se cuenta que en 1817 tuvo que interpretar el papel de una vieja judía, y para prepararse buscó a una mujer de esta etnia para tomar varias clases con ella.

ANEXO 3

La seguidilla “Inocentita y linda” dentro de la ópera rusa de Martín y Soler *Pesnolubie*

Dada la novedad de este fragmento, contenido dentro de la partitura de la ópera *Pesnolubie*, cuya partitura se conserva en la Biblioteca Central de Música del Teatro Mariinsky, creemos necesario incluirlo completo dentro de este apéndice. Como se ha venido señalando en el capítulo de las óperas rusas de Vicente Martín y Soler, su discordancia con las anteriores inclusiones de la misma seguidilla en las óperas *In amuor ci vuol destrezza* e *Il tutore burlato* suma importancia a su estudio, así como a su difusión.

Inocentita y linda

n° 10 seguidilla

Vicente Martín y Soler (1754-1806)

Adante con moto

Flauti *p* *f*

Fagotti *p* *f*

Corni in D *f*

Soprano

Violin I *p* *f*

Violin II *p* *f*

Viola *p*

Cello *p* *f*

Flt. *f*

Fgt. *p* *f*

cm. D *f*

S. Ino-cen-ti-ta y lin-da, Ino-cen-ti-ta y

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vle. *p*

Vc. *f* *p*

©

2

Flt. *p*

fgt. *p*

crn. D *p*

S
lin - da, Ino-cen-ti - ta y lin - da to - dos me lla - man, I - no-cen-ti - ta y lin - da to - dos me lla

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vle. *p*

Vc. *p*

13

Flt. *f*

fgt. *f*

crn. D *f*

S
man To - dos me lla - man, cor - te-ján - do me mu - cho pe - ro se en-

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vle. *f*

Vc. *f*

pizz. *p*

4
25

fl.

fgt.

crn. D

S
gu - no, más que se a - ni - me al - gu - no, mas que se a - ni - me al - gu - no que yo que yo se lo di -

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

28

fl.

fgt.

crn. D

S
ré, que yo que yo se lo di - ré to - dos me lla - man y - no - centi - ta y

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

32

fl.

fgt.

crn. D

S

lin - da pe - ro se, en - ga - ñan pe - ro se, en - ga - ñan que se - ra de mí, ay — si me per - de -

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

36

fl.

fgt.

crn. D

S

ré, pues — si me, en - ga - ña - ran, no — si yo, en - ga - ña - ré, si — si yo, en - ga - ña -

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

p

ANEXO 4

Cuadro comparativo del texto del Terceto, nº 8 Acto I, de las dos versiones publicadas de ópera rusificada *L'arbore di Diana*.

Versión de 1791		Versión de 1792	
ЕНДИМИОН Где скроюсь я несчастной В час сей для меня ужасной? Добры люди помогите! Сожаленье окажите! От злодейских рук спасите!	ENDIMIÓN Donde me esconderé desgraciado En esta hora terrible? Buena gente, ayudadme! Mostrad compasión! Salvadme de las manos malvadas!	ЕНДИМИОН Люди, люди, помогите, Смерть приходит, защитите! От злодея жизнь спасите! Кто поможет в сей беде?	ENDIMIÓN Gente, gente, ayudadme, Llega la muerte, defendedme! Salvad mi vida del malvado! Quién me ayuda en esta desgracia?
СИЛЬВИЙ А, змеиное ты семя, Нет не уйдешь уловлен! Се приспело казни время! Здесь же будешь ты пронзен, За поступок дерзновен!	SILVIO Ah, simiente de serpiente, No escaparás! Llegó la hora de la ejecución! Aquí mismo serás atravesado, Por tu obra procaz!	СИЛЬВИЙ Не убегнешь, враг несносный, За поступок твой презлосной, От руки сей смертоносной, Не спасешься ты нигде.	SILVIO No huirás, enemigo odiado, Por tu obra malvada, De esta mano mortífera, No te salvarás.
АМУР Слушай, слушай, не бесися! От убийства удержися; Ты мной сил теперь лишен, Мне и свет весь покорен.	АМОР Escucha, escucha, no te exaltes! Retente del asesinato; Te quité las fuerzas, Y todo el mundo me obedece.	АМУР Удержись, престань, не злися, С робким пастушком смерися, Или смерти сам страшися За него сражуся я.	АМОР Contente ya, no te enfurezcas, Haz las paces con el asustadizo pastor, O teme a la muerte, Pues yo lucharé por él.
СИЛЬВИЙ Что за дерзновежье!	SILVIO Que osadía!	СИЛЬВ., ЕНДИМ. Ты! Пастушка!... СИЛЬВИЙ Как повелевать мне смеешь?	SILVIO, ENDIMIÓN Tu! Una pastora!... SILVIO Como osas ordenarme?
ЕНДИМИОН Что за привиденье! И надежда обольщат	ENDIMIÓN Que visión! Me lisonjea la esperanza Y el espíritu enardece mi	АМУР Я велю, коль злость имеешь, Вот рази, здесь грудь моя. СИЛЬВИЙ Что за смелость? Я дивлюсь. ЕНДИМИОН Что за храбрость! Ах боюся Весь от страха я трясуся.	АМОР Ordeno, si sientes ira, Hiere aquí, en mi seno. SILVIO Que atrevimiento! Me asombra. ENDIMIÓN Que valentía! Ay, temo, Tiemblo de pavor.

<p>И дух робость возмущает.</p> <p>СИЛЬВИЙ Твой девица вид небесный! Будь нам судья нелестный! АМУР Стрелы дай, сужу вас право.</p> <p>СИЛЬВИЙ Вот колчан! Суди нас здраво! ЕНДИМ., СИЛЬВ. Что я вижу, что внимаю, Я едва ли понимаю, Правда ль то иль привиденье, Иль волшебю навожденье. АМУР Все что слышат и что зрят, В ум едва ли вместят. Такое изумленье Их приводит в заблужденье Все то счесть за привиденье. ТРОЕ Нова страсть их/вас восхищает, В дух их/нас сладости вливают Неизвестной им/нам любви Вспламенившийся в крови ...</p>	<p>temor. SILVIO Muchacha, tu aspecto es celestial! Se nuestro juez sincero! AMOR Dame las flechas, os juzgaré.</p> <p>SILVIO Toma la aljaba! Juzga con razón! ENDIMION, SILVIO Que veo, que percibo, Apenas lo comprendo, Es real o una visión O un encantamiento.</p> <p>AMOR Lo que oyen, lo que ven, Apenas cabe en su mente. Tal asombro Les lleva a la confusión De considerar todo una visión.</p> <p>LOS TRES Una nueva pasión les/nos exalta, Les/nos llena el espíritu de dulzura De un amor desconocido Que inflama la sangre. ...</p>	<p>СИЛЬВИЙ Для тебя на час смягчуся.</p> <p>АМУР Нож отдай мне твой без спора, И за что меж вами ссора?</p> <p>СИЛЬВИЙ Вот мой нож, будь власть твоя.</p> <p>ТРОЕ Такое приключенье Их/нас приводит в удивленье, И не знают/знаю в изумленье, На яву толь иль мечта? Гнев их/мой исчезает, Злость любви уступает, Что за сладости вкушает Ваше/наше сердце и душа!</p>	<p>SILVIO Por ti me calmaré.</p> <p>AMOR Dame tu daga sin discutir, Por qué peleáis?</p> <p>SILVIO Toma mi daga, sea tu voluntad.</p> <p>LOS TRES Esta aventura Les/nos lleva al asombro, Y no saben/se en ese estupor, Es real o un es un sueño? Su/mi ira desaparece, La rabia cede al amor, Qué dulzuras saborea Su/nuestro corazón y alma!</p>
--	---	--	--

ANEXO 5

TEXTO COMPLETO DEL ARTÍCULO DE IRINA GONCHAROVA “POCHTI DETEKTIVNAYA ISTORIYA” [“UNA HISTORIA CASI DETECTIVESCA”]

A continuación incluimos la traducción del artículo completo de I. Goncharova, publicado en la revista rusa *Starinnaya Muzilka* en 1998, ya que entraña gran interés musicológico e histórico, siendo ella la primera persona en casi dos siglos en indicar el lugar exacto donde se encuentra enterrado Vicente Martín y Soler en San Petersburgo.

“UNA HISTORIA CASI DETECTIVESCA”

La autora de este artículo, Irina Grigorievna Goncharova, no es musicóloga ni historiadora. Es pintora profesional. Pero el destino le regaló una aventura de lo más interesante de carácter histórico-musical.

Todo comenzó en la primavera del año 1982, con una llamada inesperada desde el consulado español. Una voz agradable con un ligero acento nos invitaba a un encuentro con el nuevo cónsul español, el marques de Perinat, que sustituyó a Juan Antonio Samarancha, que se convirtió en el presidente del Comité Olímpico Internacional. La invitación en sí no tenía nada de extraordinario, ya que mi ex marido, Luis Ortega, un conocido pintor gráfico de origen hispano-ruso, era bastante respetado en los círculos diplomáticos. Lo sorprendente fue la petición que nos hizo el cónsul: ayudar a encontrar la tumba del compositor español Vicente Martín y Soler. Era evidente que su excelencia recibió una negativa oficial del gobierno soviético y decidió dirigirse directamente al círculo social ruso, contando con nuestros contactos en el mundo cultural sanpeterburgués.

Sus cálculos resultaron ser acertados. Realmente nos interesó el destino del compositor que en su época encabezó el teatro operístico imperial de St. Petersburgo y al que confió sus libretos la propia Catalina la Grande.

Comenzamos por una carta al conocido musicólogo moscovita B. S. Shteynpress, autor del artículo sobre Martín y Soler en la *Enciclopedia Musical*. Nos respondió que la tumba del compositor está perdida. Pero aun así, no perdimos la esperanza y nos dirigimos a Leningrado. En la Sección de Cultura nos recibieron con hostilidad soviética. A los funcionarios, evidentemente les irritaba la iniciativa particular. Pero como resulta frecuente en Rusia, también encontramos gente cordial. Cuando, desmotivados, salimos de este establecimiento, inesperadamente se nos acercó una de las empleadas y, suplicándonos que no dijéramos nada a su superior, nos ofreció su ayuda. Nos comunicó que había archivos privados que se guardaban en la biblioteca pública Saltikov-Shedrin, que no constaban en los catálogos. Encontramos esos archivos y nos sumergimos en su lectura.

En breve, ya estábamos enamorados de la personalidad de Martín y Soler, por todos los detalles que fuimos conociendo de su vida, su arte, sus allegados. Pero no hubiésemos conseguido nada de no encontrarnos con muchas buenas personas que deseaban sinceramente ayudarnos. Por ejemplo, un día, paseando por la Avenida Nevsky, entablamos conversación con una viejecita junto al templo de Sta. Catalina. Resultó que ella había sido restauradora y dedicó toda su vida a la restauración de iglesias antiguas. Nos contó que el funeral del compositor Martín y Soler tuvo lugar precisamente en el templo de Sta. Catalina, con el sonido del mejor órgano de Rusia. Pero no conocía el lugar donde fue enterrado.

Nuestra búsqueda continuaba. Desenterramos unos artículos de Nicolás Findeyzen y Alois Mooser, encontramos una fotografía del primer teatro de la ópera ruso, que por desgracia no se conserva, que fue dirigido en su tiempo por Martín y Soler. No voy a describir todos nuestros avatares. Sólo diré que encontramos y revisamos los archivos de los cementerios más antiguos de los 43 que hay en el Sur de Palmira. Al fin, dimos con un rastro. En la "Necrópolis de St. Petersburgo" de 1912, encontramos una anotación sobre el enterramiento del

compositor en el sector evangélico del cementerio de Smolensk. Según las estimaciones burocráticas este sector debía haber sido derribado hacia tiempo. Solo gracias a la cercanía de la capilla de Sta. Ksenia de Petersburgo y sus numerosos devotos se consiguió la salvación de un final tan devastador. Tuvimos una suerte especial al encontrar un plano del cementerio e incluso del cuadrante 31, en el que se encontraba la tumba del compositor. Pero en el cuadrante había más de un centenar de sepulcros. ¿Cómo encontrar el nuestro? Solicitando la ayuda de todos nuestros amigos, comenzamos a inspeccionar el cuadrante metro a metro. Durante la búsqueda, conseguimos identificar las tumbas de varios personajes célebres de la época, pero el epitafio de unas 20 tumbas nos fue imposible de descifrar.

Ahí fue cuando el destino nos reunió con Vladimir Mijaylovich Pirozhkov, un especialista único en enterramientos sanpeterburgueses, sobre cuya existencia nos enteramos en secreto en la Sección de Cultura. Nos reunimos con él a las puertas del cementerio de Smolensk, yendo de la mano con su hijo de 7 años que nos observaba con gran interés. Era un magnífico día de otoño y las tumbas, restauradas con el tiempo, se hallaban sumergidas en los coloridos de Septiembre. Nos encontrábamos hechizados por la música de los velatorios y la desnudez de los sepulcros de mármol que las hojas intentaban tapar.

Para nuestro asombro, Pirozhkov resultó ser no un vigilante del cementerio, sino un simple fontanero. Pero personificaba ese escaso tipo de persona rusa a la que la naturaleza dotó de una inmensa curiosidad, y sus padres orientaron esa ansia de saber hacia la vida pasada y especialmente hacia las personas que pasaron a la otra vida. ¿Acaso podíamos saber que ese encuentro marcaría un punto de inflexión en nuestra búsqueda, que se prolongaba ya dos años? Nuestro acompañante resultó ser una mina de información útil. Llevando de la mano al serio niño, nos iba relatando qué grandes personajes descansaban allí, cuales fueron sus méritos para con la patria y otros muchos detalles. O por sus propias averiguaciones, o por los recuerdos que le había transmitido su abuelo, Pirozhkov nos llevó hasta una tumba, en la que según nos aseguró yacían los restos del músico español. Junto al sepulcro crecía un inmenso roble, debido al que incluso se ladeó la lápida. Al día siguiente vinimos con un amigo que tenía conocimientos en establecer la edad de los árboles. Desde la primera mirada nos

dijo que el roble que crecía junto a la tumba tenía alrededor de 200 años. Esa era una buena señal.

Nos pusimos a analizar la inscripción, pero el tiempo solo dejó restos de las letras. Así que tuvimos que acudir a una técnica de los dibujantes gráficos profesionales, con la que conseguimos descifrar algunas palabras. Comparando el texto recuperado con la anotación de la “Necrópolis de St. Petersburgo”, subimos al séptimo cielo. No había dudas: habíamos encontrado la tumba del músico, ya que el nacido el 18 de Enero de 1756 en Valencia Vicente Martini, “respetado en las cortes europeas no solo por su talento, sino por una honra especial”, era el músico Vicente Martín y Soler, cuyas óperas fueron tan populares en toda Europa a finales del siglo XVIII.

Estábamos felices. Como recompensa adicional, tuvimos la llegada de la famosa clavecinista Genoveva Gálvez, que a petición de la reina de España Sofía viajó para rendir homenaje a su gran compatriota, visitando su tumba, ya reconocida oficialmente. Y en Diciembre de 1985 recibimos una fotografía de la familia real española, firmada por D. Juan Carlos I y también una carta en la que el propio rey nos felicitaba la Navidad y expresaba su agradecimiento por nuestros esfuerzos”.