



VERA FOUTER

Universidad de Oviedo

## La etapa rusa de Vicente Martín y Soler: mitos historiográficos y verdad histórica

---

En este artículo exponemos algunas conclusiones extraídas de la bibliografía histórica rusa sobre Martín y Soler a lo largo de su etapa en la corte de Catalina II, desde 1788 hasta 1806, fecha del fallecimiento del músico. A través de ellas ponemos de manifiesto la necesidad de estudios contemporáneos que ayuden a aclarar ciertos mitos históricos que han velado la verdadera figura histórica del compositor valenciano Martín y Soler en su etapa rusa. Tras localizar las fuentes historiográficas en los archivos moscovitas y traducirlas, cotejamos esta información con la que aporta la musicología científica contemporánea sobre el compositor valenciano, tratando de redefinir las cuestiones aun hoy en debate relativas a aspectos biográficos, estilísticos o históricos en torno a esa etapa rusa del compositor español.

Palabras clave: Martín y Soler, mitos históricos, bibliografía rusa.

*This article discusses some of the conclusions drawn from Russian historical bibliography about Martín y Soler during his period at the court of Catherine II, from 1788 until his death in 1806. These conclusions reflect the need for contemporary studies to help clarify certain historical myths that have masked the true historical figure of the Valencian composer Martín y Soler during his Russian period. After locating the historiographical sources in Muscovite archives and translating them, this information was compared with that by contemporary musicologists about the Valencian composer, in order to redefine issues that are still subject to debate today in regard to biographical, stylistic and historical aspects of the Spanish composer's Russian period.*

*Keywords: Martín y Soler, historical myths, Russian bibliography.*

---

Vicente Martín y Soler es sin duda una de las grandes figuras musicales de la segunda mitad del siglo XVIII, y lo fue en su época tanto como lo es en la actualidad, a pesar del aparente olvido en el que estuvo sumida a lo largo de más de un siglo. De todo su periplo vital, su etapa rusa, desarrollada en dos etapas, de 1788 a 1794 y de 1795 a 1806, es la menos estudiada, aunque no la menos importante, ya que se trata del periodo final de su vida, y está marcada por su madurez compositiva. Además, durante esta etapa el compositor valenciano contribuye a sentar las bases de una escuela compositiva e interpretativa rusa, junto a otros músicos y compositores extranjeros invitados a la corte de San Petersburgo, como G. Paisiello, B. Galuppi, T. Traetta, D. Cimarosa o G. Sarti<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase a este respecto el artículo de Maria Ritzarev y Anna Porfirieva: "The Italian Diaspora in Eighteenth-Century Russia", incluido en *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and*



Compositores maestros de capilla contemporáneos de V. Martín y Soler en San Petersburgo, conjunto formado de izquierda a derecha por G. Paisiello (G. Gallina), B. Galuppi (G. Bernasconi) V. Martín y Soler (J. Kretzinger, 1787, Biblioteca Nacional de Viena ), T. Traetta (?), D. Cimarosa (Retrato de A. Canova, 1808, Protomoteca Capitolina, Rome) y el retrato de G. Sarti en el centro (Retrato de S. Tonci, hacia 1800; Pinacoteca Comunale de Faenza)

Su abundante obra, a día de hoy, continúa planteando numerosas incógnitas, principalmente las composiciones concernientes al período sanpetersburgués: la dificultad de recuperar las fuentes primarias y secundarias de ese período, las confusiones que aparecen en la bibliografía rusa heredadas de los estudios poco exhaustivos del siglo XIX o de las publicaciones de la época soviética, así como las trabas burocráticas y políticas han constituido 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 otra de las grandes barreras que han impedido profundizar en la investigación de estos años en la vida del compositor valenciano, y es que, quizá, es una labor que, como afirma Leonardo J. Waisman,

---

*Musicians*, Reinhard Strohm (ed.), *Speculum Musicae Series*, vol. VIII, Turnhout, Brepols, 2001. Lamentablemente en esta obra no se estudia la figura de Martín y Soler, y solo aparece en ella marginalmente, con tres referencias.

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 más al día con el estado actual de la disciplina”<sup>2</sup>. Por todo ello, hemos centrado nuestra atención en este período, estudiando las diferentes fuentes bibliográficas rusas escritas a lo largo de un siglo y medio –presoviéticas y soviéticas– donde aparecen referencias sobre este compositor, analizándolas, sacando algunas conclusiones de interés y planteando nuevas hipótesis sobre la etapa final de su carrera compositiva.

Las fuentes bibliográficas que manejamos fueron consultadas en los grandes archivos moscovitas, analizadas y traducidas al castellano por nosotros. Todas ellas presentan numerosos datos de interés, aunque deben ser sometidas a un profundo análisis crítico que permita discernir los hallazgos realmente válidos de los errores y los datos confusos, poco contrastados en las primeras fuentes, que se perpetúan en las publicaciones posteriores. Desde un punto de vista historiográfico, estos datos erróneos resultan de gran interés, ya que nos permiten configurar los mitos históricos tejidos en torno a la figura y obra del valenciano desde su muerte hasta nuestros días.

En la actualidad, la obra compositiva de Martín y Soler está siendo estudiada gracias a los esfuerzos de musicólogos de diferentes países que llevan décadas trabajando a favor de la recuperación de su figura, consiguiendo poco a poco la difusión de su obra en diferentes escenarios. Para este artículo hemos contado también con obras de referencia de la musicología europea occidental, como las publicaciones de Leonardo J. Waisman<sup>3</sup>, que por su trascendencia han supuesto un punto de inflexión en el estudio del compositor.

Por su parte, la musicología rusa reciente ha aportado también datos fundamentales en cuanto a su creación operística y sus ballets, destacando las aportaciones de Alexandra Maximova e Irina Kriazheva. La primera de ellas proporciona datos de gran novedad e interés al respecto de la obra balletística de Martín y Soler, que nos acercan a la recuperación de al menos uno de los numerosos pero desconocidos ballets de este compositor, el ballet heroico-pantomímico *Didon abandonée* fruto de la colaboración de Martín y Soler con el gran coreógrafo Charles Le Picq<sup>4</sup>. Por su Parte, Kriaz-

---

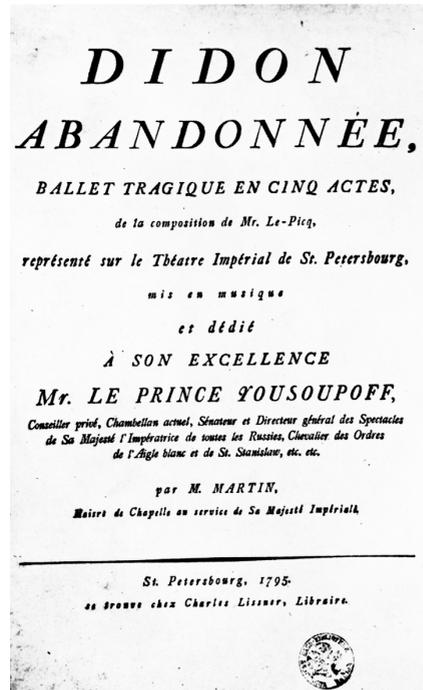
<sup>2</sup> Leonardo J. Waisman: *Vicente Martín y Soler, un músico español en el Clasicismo europeo*, Madrid, ICCMU, 2007, p. 558.

<sup>3</sup> La obra citada en la nota anterior, así como el artículo correspondiente a Martín y Soler para el *Diccionario de la Música Valenciana*, 2 vols, Madrid, ICCMU, 2006; y las actas editadas por él mismo y Dorothea Link, *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2010.

<sup>4</sup> Estas aportaciones las hemos recogido en nuestro artículo: “La producción balletística de Martín y Soler en Rusia, a la luz de las últimas investigaciones”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 20, 2010, pp. 49-68.

heva<sup>5</sup> nos ha proporcionado noticias y estudios relativos a las óperas del valenciano compuestas en la corte rusa, tres de ellas en idioma ruso y dos más sobre libretos de la propia zarina Catalina II. Ambas musicólogas aportan numerosos datos sobre la actividad compositiva y pedagógica de Martín y Soler en Rusia, a través del estudio de referencias hemerográficas contemporáneas y posteriores al compositor, reflejando la evolución de la recepción de su música y del propio compositor.

Del análisis de estas investigaciones actuales y de la bibliografía histórica rusa anterior, hemos sacado algunas conclusiones de interés que pretendemos reflejar en este artículo, subrayando los mitos histórico-culturales<sup>6</sup> que han velado el estudio objetivo de su figura, con los que se relacionan tanto en el pasado como en el presente múltiples incógnitas, algunas de las cuales han sido aclaradas por las investigaciones más recientes, mientras que otras siguen permaneciendo en la sombra.



<sup>5</sup> Irina Kriajheva: "El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler en San Petersburgo" ["Kapel'meyster Ekaterini II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler v Peterburge"]. *Starinnaya Muzika* [Música Antigua], n° 1, 1998, pp 19-22; y *Materiales musicales españoles en los archivos rusos. Archivos musicales rusos en el extranjero. Archivos musicales extranjeros en Rusia* [Ispanskije muzikal'nie mater'iali. Russkije muzikal'nie arjivi za rubezhom. Zarubezhnie muzikal'nie arjivi v Rossii]. Materiales de conferencia internacional. Trabajo de investigación del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Chaikovsky. Biblioteca científica-musical S. I. Taneev, Moscú, 2000. Además, son de referencia sus dos trabajos publicados en España: "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*, Gutiérrez Dorado/Marcos Patiño/Álvarez Cañibano (eds.), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999, pp. 25-38; y "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.

<sup>6</sup> Aplicamos el término mito histórico-cultural en la acepción de Bietenholz, es decir, creencia de tipo social extendida vulgarmente entre la población, basada en una subjetiva interpretación historiográfica, principalmente fundamentada en un malentendido, o en una troncada o parcial transmisión de la realidad histórica, muchas veces interesada. Véase Peter Bietenholz: *Historia and Fables: Myths and Legends in Historical Thought from Antiquity to the Modern Age*, New York, Kolon, 1994.

## Mitos históricos relativos a su biografía

La llegada de Martín y Soler a la corte sanpetersburguesa aún no ha sido fechada con exactitud<sup>7</sup>, aunque queda claro que 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–<sup>8</sup>. Los datos aportados por la bibliografía rusa sitúan su llegada en verano de 1788, lo que resulta plausible dadas las fechas límite mencionadas, teniendo en cuenta la duración del viaje de Viena a San Petersburgo y la imprescindible adaptación del compositor a este nuevo entorno. Todas las fuentes apuntan como fecha real para su establecimiento en la capital norteña el año 1788, cuando por invitación de la zarina Catalina II el valenciano se instaló en San Petersburgo debido a varios factores: por un lado, al enorme éxito de sus óperas vienesas, *Cosa rara* y *L'arbore di Diana*, y por otro, la imposibilidad de entendimiento de la zarina con el último de sus compositores invitados –casi simultáneamente a Martín y Soler, en 1787–, Domenico Cimarosa, que ocupaba el cargo de Maestro de Capilla de la Corte en el momento de la llegada de Martín y Soler. A estas circunstancias debemos sumar el conflicto que Giuseppe Sarti tuvo con la zarina, por el cual éste estuvo ausente hasta 1794, año en el que regresó apoyado por el príncipe Potemkin, volviendo a encabezar la vida musical sanpetersburguesa<sup>9</sup>.

La coincidencia de Martín y Soler con Cimarosa plantea un primer problema, todavía sin respuesta, al tratarse de la primera vez que la zarina hace coincidir en la corte rusa a dos autores de estilo italiano. L. Waisman plantea la hipótesis muy probable, aunque difícil de confirmar a causa de la falta de documentación conservada, de que la coincidencia de Martín y Soler con Cimarosa, tuviera relación con las desavenencias que la zarina tenía con su hijo Pablo, el futuro Pablo I, al que tenía pensado privar de la sucesión al trono en favor de su nieto Alejandro, ya que en la portada vienesa de *L'arbore di Diana*, Martín y Soler figura como “all'attual servizio di S. M. L'Imperatore di tutte le Russie”<sup>10</sup> –¡emperador, no emperatriz!–.

<sup>7</sup> Waisman en su monografía afirma: “Cómo fue que el valenciano fue a parar a la corte de los zares es una incógnita”, (Leonardo Waisman: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo Europeo*, Colección Música Hispana, Biografías, Madrid, ICCMU, 2007, p. 87).

<sup>8</sup> *Memorias*, Moscú, Tipográfica de la Universidad, 1862. Leonardo Waisman, en el libro anteriormente citado, afirma carecer de datos para fijar una fecha exacta, afirmando que ésta se produjo entre 1787 y 1788. Por su parte, Giuseppe De Matteis y G. Maratta se decantan por el año 1788 [*Vicente Martín y Soler*, Valencia, Institució Alfons el Magnánim, 2001].

<sup>9</sup> Sobre todas estas circunstancias remitimos al artículo de Ritzarev y Porfirieva: “The Italian Diaspora in Eighteenth-Century Russia”, incluido en *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians...*

<sup>10</sup> Véase Waisman: *Vicente Martín y Soler...*, p. 87.



Catalina II y José II, retrato de Johann Hieronymus Loeschekohl

Así pues, es muy posible que esto se deba a una intriga política de los círculos allegados al futuro monarca Pablo I, que confundieron a nuestro compositor, posiblemente ocasionándole más de un quebradero de cabeza una vez establecido en la corte Rusa. Según una de las fuentes rusas de inicios del siglo XX de mayor trascendencia, *La Antigüedad Musical* de Nikolay Findeyzen<sup>11</sup>, el compositor pudo haber sustituido al enfermo Cimarosa durante el último año de su servicio en San Petersburgo; otra razón a favor de esta hipótesis es que no figuran obras de Cimarosa de ese año, pero sí de Martín, a pesar que aquél era todavía el “maestro de capilla de la corte”. Nosotros consideramos que esta puede ser la causa causa de que no se conserve ningún contrato previo al conocido de 1 de octubre 1790 que firmó con la Dirección de los Teatros Imperiales<sup>12</sup> como sucesor de Cimarosa, aunque realmente su actividad compositiva hubiera dado comienzo desde su llegada a Rusia dos años antes. Las fuentes rusas no mencionan nada al respecto, ni siquiera sobre la inscripción en la portada de *L'arbore vienés*, sobre la que es probable que no tuvieran noticias, y las posibles pruebas de intrigas palaciegas del futuro Pablo I lógicamente no quedaron plasmadas por escrito o fueron destruidas. Ahora bien, resulta cuanto menos llamativo que siendo un compositor secundario en sus primeros dos años de estancia en la corte al que correspondería la composición de música

<sup>11</sup> Nikolay Findeyzen: *La Antigüedad Musical* [*Muzikal'naya starina*], editorial de la Dirección de los Teatros Imperiales, San Petersburgo, 1903.

<sup>12</sup> Dicho contrato ha sido transcrito completo por Waisman en su obra, p. 101.

de ballet, se le encargara a Martín y Soler la música de óperas con libreto de la zarina, habiendo un compositor principal de la corte con un contrato en vigor, Cimarosa.

El compositor valenciano consigue pronto un lugar destacado gracias a las interpretaciones de *Cosa rara* en 1788 y 1789, y *L'arbore di Diana* en 1789, en versiones adaptadas al ruso o “rusificadas”<sup>13</sup> de Ivan Dmitrevskiy<sup>14</sup>. Y a partir de ese momento, como hemos comentado, el compositor español comienza a poner en música libretos de la propia zarina, caso de *Gore-bogatir' Kosometovich* (1790), que alcanzó gran éxito. La emperatriz resulta satisfecha, y por fin el 1 de octubre de 1790 Martín y Soler firma un contrato formal –como ya hemos comentado–, consiguiendo el puesto de director de la compañía rusa de los Teatros Imperiales. Precisamente el 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 todos los investigadores, tanto rusos como occidentales. A falta de fuentes documentales que puedan confirmar o desmentir este hecho, sólo podemos añadir que lo más probable es que dicho contrato previo no exista, ya que a causa del déficit económico generado por la mala gestión de los Teatros Imperiales durante estos años, gran parte de la plantilla estaba empleada sin un contrato fijo.

A partir del año 1790, el valenciano continúa escribiendo música para textos rusos, caso de *Pesnolubie* [Melomanía] (1790) y *Fedul s det'mi* [Fédul con sus hijos] (1791), hasta que en 1792 decide colaborar con su suegro, Charles Lepicq, en los ballets *Didon Abandonnée*, *L'oracle* y *Amour et Psyché*<sup>15</sup>. Tras el éxito obtenido por estos ballets, 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 corresponde<sup>16</sup>, y abandona Rusia, instalándose en Londres. N. Findeyzen<sup>17</sup>, historiador presoviético de la primera mitad del siglo XX, no menciona la partida de Martín y Soler a Londres, afirmando tan solo que el compositor dejó su cargo en 1794 y fue readmitido en 1800 como inspector de la compañía italiana hasta su total desmembramiento. Otras fuentes rusas tampoco aclaran su partida. Sí se

<sup>13</sup> Término que describiría la traducción al idioma ruso y la adaptación del argumento y los personajes para su mejor comprensión y aceptación por el público ruso.

<sup>14</sup> Waisman en su obra incluye la tabla de ordenación de los números de la versión rusificada de *L'arbore di Diana*. *Op. cit.*, p. 98.

<sup>15</sup> Sobre los ballets de Martín y Soler remitimos a nuestro artículo ya citado, “La producción balletística de Martín y Soler...”.

<sup>16</sup> Robert-Aloys Mooser: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIème siècle*, Ginebra, Mont Blanc, 1948-51, Vol. II, p. 458.

<sup>17</sup> Findeyzen: *La Antigüedad Musical* [Muzikal'naya Starina], San Petersburgo, Editorial de la Dirección de los Teatros Imperiales, 1903; y *Ensayo sobre la historia de la música en Rusia: desde la Antigüedad hasta el final del Siglo XVIII* [Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishik vremen do kontsa XVIII veka], Tomo 2, Moscú, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Muzsektor, 1928-1829.

destaca la interrupción de su actividad compositiva entre 1793-96, hasta la muerte de la emperatriz, hecho que nos permite plantear la hipótesis de que naciera algún tipo de desavenencia con Catalina que provocara su marcha en 1794 y el regreso de Sarti ese año, aunque esto no explicaría las causas de su rápido regreso en 1795, hecho que así indica en su monografía Leonardo Waisman: “por qué Vicente se fue de Londres y retornó a San Petersburgo, no lo sabemos”<sup>18</sup>, pero en 1795 el compositor valenciano regresa a Rusia, donde se constituye en otoño una nueva compañía italiana. Por su parte, Boris Volman<sup>19</sup>, ya a mediados del siglo XX, añade un dato que pertenece más al ámbito del mito que al de la realidad, añadiendo una estancia en Venecia del valenciano durante su ausencia de San Petersburgo<sup>20</sup>. Sabemos que sí fue a Londres, pero su presencia en Venecia en esas fechas no está documentada ni figura en ninguna otra fuente, por lo que según nuestro entender, Volman debió de sacar esta conclusión en base a algún dato relacionado con la puesta en escena de alguna obra de Martín en esas fechas en Venecia, probablemente alguna reposición de una obra compuesta en su etapa italiana. Lamentablemente, al no mencionar la fuente en la que se basó, esta suposición es tan solo una conjetura.

Ya de regreso en San Petersburgo, Martín y Soler estrenó una *opéra-comique*, *Camille ou le souterrain*, en el palacio de la Princesa Dolgorouky en 1796. Ante este estreno, de nuevo nos encontramos con un enigma ya que la única referencia que atribuye esta obra a Martín y Soler es la monografía de Waisman, que toma los datos de Mooser (*Annales*, II: 629) y de las dos partituras conservadas de la obra, en las que se nombra a “Mr. Martini” como el compositor de la música. Waisman establece una relación inequívoca entre la referencia de Mooser y estas partituras, aunque no puede confirmar de forma fidedigna que Martín y Soler fuera el “Martini” mencionado, pudiendo tratarse de Jean Paul Édige Schwartzendorf-Martini (1741-1816), compositor bávaro conocido como “Martini Il Tedesco”, que se dedicó a la composición lírica en Francia; no visitó Rusia según los datos que disponemos, aunque algunas de sus obras fueran representadas allí. También Dorothea Link se inclina por apoyar la hipótesis de que esta *opéra-comique* sea del valenciano<sup>21</sup>.

El fallecimiento de Catalina II supone el cierre de los teatros hasta el final del duelo oficial, en septiembre de 1797. Waisman continúa afirmando, con su característica franqueza, que la actividad desarrollada por el compositor

<sup>18</sup> L. Waisman: *Vicente Martín y Soler...*, p. 115.

<sup>19</sup> Boris Volman: *Partituras rusas impresas del siglo XVIII [Russkie pechatnie noti XVIII veka]*, Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957.

<sup>20</sup> Hace una mención a la partida del compositor a Venecia y Londres entre 1795-1796.

<sup>21</sup> Véase en el Apéndice 1 de la obra de Waisman el Excurso 1-5, “La autoría y fecha de representación de *Camille ou le souterrain*”. L. Waisman: *Vicente Martín y Soler...*, pp. 582-583.

durante 1797 nos es desconocida, recordando que estaba vinculado como docente con el Instituto Smolny para nobles damas<sup>22</sup>. Findeyzen plantea el hecho de que Martín fuera invitado al servicio de la corte en sus últimos años de vida como ayudante del italiano Catterino Cavos (1775-1840). Se trataría de una hipótesis plausible, ya que en esos años el compositor vivía básicamente de sus clases particulares, por lo que necesitaría ingresos adicionales para mantener a su familia —en 1800 nace María, la primera de las dos que tuvo con Carolina, hija de Lepicq, y el año de fallecimiento de su padre, 1806, nace la segunda, Carolina<sup>23</sup>—, aunque el puesto de ayudante de Cavos no parece tener la categoría suficiente para una personalidad del renombre de Martín y Soler. Lo que sí está confirmado es el estreno en enero de 1798 en el Teatro Hermitage, de la última ópera italiana de Vicente Martín y Soler, *La festa del villaggio*.

A partir de esta fecha nos encontramos de nuevo con la ausencia de datos sobre su actividad en la bibliografía occidental, mientras que las obras rusas sí mencionan algunas referencias de interés. Así, tanto Findeyzen en 1903, como Cheshijin<sup>24</sup> en 1905 señalan el nombramiento recibido por Martín como Asesor de Estado de Pablo I en 1798, mencionando su ocupación entre 1799-1800 en el Instituto Smolny. El artículo de Porfirieva y Butir sobre Martín y Soler para *La Enciclopedia Musical de San Petersburgo*<sup>25</sup> menciona su trabajo como maestro de capilla del Instituto Smolny entre 1796-97 y su posible autoría de la cantata *Il Tributo* de 1796, obra que recogen también De Matteis y Maratta<sup>26</sup>. Porfirieva y Butir mencionan la puesta en escena de *Il burbero di buon cuore* en 1796 por la compañía de G. Astariti, y los estrenos de *La festa del villaggio* en 1798, y los ballets *Tancrède* de 1799 —en colaboración con Lepicq—, y *Le retour de Polyxète* de 1800 —con Pierre Chevalier de Brissol—. En ese mismo año se sitúa el estreno de su Cantata para la consagración de la iglesia de la Orden de Malta y otras cantatas y música de cámara, que a día de hoy no se han recuperado. Además, Porfirieva y Butir mencionan los cuadernos *Musique de chant* pertenecientes al fondo Yusupov de la Biblioteca Nacional de Rusia, que contienen algunas de sus *canzonette*, y algunas revistas sanpetersburguesas que editaron varias arias de sus óperas.

<sup>22</sup> Primera institución creada bajo la tutela imperial para la educación de las mujeres, que funciona hasta la Revolución de 1917, fecha en la que es elegida por Lenin como cuartel general bolchevique.

<sup>23</sup> Waisman aclara que al poco tiempo de llegar a Rusia, se casa con la hija de Lepicq; no tenemos constancia de que se hubiese divorciado de su anterior esposa, por lo que el compositor se convertía así en bigamo. *Ibidem*, p. 87.

<sup>24</sup> Vsevolod Cheshijin: *Historia de la ópera rusa (desde 1674 hasta 1903)* [*Istoriya russkoy operi (s 1674 po 1903 god)*], San Petersburgo, Yurgenson, 1905.

<sup>25</sup> Editorial “Kompozitor”, San Petersburgo, 1998.

<sup>26</sup> *Vicente Martín y Soler*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2001.

A. Maximova ha conseguido aportar a través de trabajos recientes, un nuevo título de ballet estrenado por Vicente Martín y Soler en 1800, esta vez en colaboración con Pierre Chevalier de Brissol, el sucesor de Lepicq, *Ariane abandonée de Thesee dans l'isle de Naxos*, como hemos comentado en un artículo dedicado a la producción balletística de Martín y Soler publicado en el número anterior de esta misma revista.

Respecto a la faceta pedagógica del valenciano, cabe señalar que Martín y Soler figuró en el contexto de la escuela teatral adscrita al teatro público como profesor de canto de la escuela teatral de San Petersburgo desde 1790 hasta 1794, momento en que fue sustituido en este cargo por Yevstigney Ipat'yevich Fomin (1761-1800). Fue en ese cargo donde coincidió con Ivan Prach (?- 1818), que ocupaba el puesto de profesor de clavicordio, de cuyo cancionero tomaría los materiales populares rusos que introdujo en sus óperas sobre libretos de Catalina II, como veremos.

Por lo que se deduce del análisis de las fuentes consultadas, podemos afirmar que la falta de instinto de Martín y Soler para las intrigas cortesanas lo llevó a perder el cargo de Maestro de Capilla de la Corte, pasando a ocupar puestos mucho más modestos (inspector de la compañía italiana, profesor vocal y compositor ocasional). Los autores del artículo sobre la figura de Martín y Soler de la *Enciclopedia Musical de San Petersburgo* mencionan su labor pedagógica destacando la gran calidad vocal y técnica de sus alumnos, posteriormente reconocidos cantantes como el tenor Kamushkov, el barítono Sharapov y la soprano Elizabetha Sandunova, famosa diva de la época y genial intérprete de algunas de las obras de Martín y Soler, como *L'arbore di Diana*, *Una cosa rara* o *Fedul con sus hijos*.

Sus contactos con la corte le permitieron, además, relacionarse con personajes que influirían en su actividad compositiva, como I. Prach, transcriptor de las reducciones de óperas y ballets de Martín y Soler, además de coautor del cancionero en el que se basó nuestro compositor para tomar el material popular para sus óperas rusas como comentaremos posteriormente.

La bibliografía rusa más antigua señala datos relativos a la actividad del valenciano que son más difíciles de confirmar. Así, según el artículo redactado a finales del siglo XIX por S. F. Svetlov<sup>27</sup> para el *Anuario de los Teatros Imperiales*, en 1800 Martín y Soler volvió a trabajar al servicio de la Dirección de los Teatros Imperiales como inspector de la compañía italiana, y en 1801 como director de la ópera francesa en San Petersburgo. No poseemos documentos que confirmen tales afirmaciones, pero aun así, estos datos enriquecen el mito histórico de Martín y Soler desde el punto de vista de

---

<sup>27</sup> Autor encargado de redactar la historia de la ópera rusa en el siglo XVIII para la obra *Anuario de los teatros imperiales* [Ezhgodnik Imperatorskij Teatrov], A. Molchanov (ed.), San Petersburgo, Editorial de la Dirección de los Teatros Imperiales, 1893. Esta obra cuenta con un apéndice añadido de 1900.

nuestra revisión bibliográfica y resulta imprescindible recuperarlos y tratar de confirmarlos o desestimarlos en futuras investigaciones.

Desde el punto de vista investigador, resulta interesante el tema relativo al fallecimiento de nuestro compositor, cuya fecha ha estado sumida en la confusión a lo largo de muchos años, siendo objeto de debate entre diferentes estudiosos tanto occidentales como rusos, hasta el hallazgo de su tumba en 1984 por I. Goncharova, hecho que relata esta autora en su artículo “Pochti detectivnaya historia” [Una historia casi detectivesca]<sup>28</sup>.

Desde inicios del siglo XX este tema ha creado una gran confusión entre los estudiosos que escribieron sobre el valenciano. Así, por ejemplo, Svetlov<sup>29</sup> sitúa su muerte en 1810; mientras que Findeyzen<sup>30</sup> señala como fecha de este suceso el 19 de febrero de 1806, basándose en una noticia aparecida en *El Noticiero de San Petersburgo* de 1807, que menciona a la viuda de *Martini*, Olivia, su primera esposa<sup>31</sup>. Cabe destacar que otras fuentes de la primera mitad del siglo XX siguen reflejando esta polémica, proponiendo incluso ambas fechas del suceso, aunque sin explicar la causa de esta confusión.

Tras el hallazgo de la tumba de Martín y Soler por I. Goncharova, las fuentes bibliográficas citan ya la fecha correcta, 1806, como la *Enciclopedia Musical de San Petersburgo*, que fecha su muerte el 30 de enero de 1806, señalando incluso su lugar de enterramiento<sup>32</sup>, aunque sigue sin aclarar las causas de este error tan dilatado en el tiempo.

El estudio que hemos llevado a cabo de las fuentes bibliográficas rusas, nos permite afirmar que la causa de este error histórico se debe al estreno en 1809 de la ópera *El buen Luca*, atribuida al valenciano, hecho que indujo a algunos estudiosos a pensar que en la fecha de su estreno el compositor aún debía de estar vivo, falleciendo poco después. Estos datos no figuran en las fuentes occidentales, lo que explica la confusión mantenida respecto a la fecha de su fallecimiento.

### Mitos relativos a su estilo musical: del clasicismo vienés a los estilos nacionales

Martín y Soler reunió todas las características para convertirse en un compositor aclamado en su época gracias a su talento y a la educación musical

<sup>28</sup> I. Goncharova: “Una historia casi detectivesca” [*Pochti detectivnaya istoriya*], *Música Antigua*, nº 1, 1998.

<sup>29</sup> *Anuario de los teatros imperiales...*

<sup>30</sup> Findeyzen: *La Antigüedad Musical* [*Muzikal'naya starina*]. San Petersburgo, Editorial de la Dirección de los Teatros Imperiales, 1903; y *Ensayo sobre la historia de la música en Rusia* [*Ocherki po istorii muziki v Rossii*]...

<sup>31</sup> “Noticiero de San Petersburgo”, Nº 33, 1807. Y, según recoge Waisman –Op. cit., p. 87–, *Gazette de Saint-Petersburg*, citado por Mooser en sus *Annales*, vol. II, p. 459.

<sup>32</sup> Enterrado en la parte católico-evangélica del Cementerio de Smolensk.

italiana que recibió, convirtiéndose, según palabras de Cotarelo y Mori, en “tan italiano que hasta el apellido le cambiaron en *Martini*”<sup>33</sup>. Su lenguaje musical, absolutamente clásico, elimina en la actualidad cualquier duda sobre la época histórica a la que pertenece o las influencias musicales que recibió.

Fuentes rusas de época reciente<sup>34</sup> vinculan a Martín y Soler con la escuela boloñesa del Padre Martini, del que estas fuentes suponen que fue alumno durante su estancia en Italia. Por desgracia, no hemos hallado datos verificables que confirmen esta teoría, aunque sigue siendo un elemento de interés que nos devuelve a la faceta mítica del valenciano, puesto que de ser alumno de este reputado docente, se le vincularía a algunos de los compositores más destacados de su época, muchos de los cuales fueron sus rivales en las diferentes cortes europeas a lo largo de su carrera compositiva, como sería el caso de Giuseppe Sarti (1729-1802).

Karl Nef, en *La historia de la música europea-occidental*<sup>35</sup> hace un repaso de la trayectoria de los compositores italianos que pasaron por la corte rusa, comenzando con 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 retomando la valoración de su estilo compositivo que ya había llevado a cabo en su momento el compositor y musicólogo Boris Asafiev (1884-1949) en su obra *La ópera en Rusia*<sup>36</sup>:

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 parar.

Sea como fuere, su educación musical fue indudablemente italiana, como hemos señalado; pero junto a eso, su carácter “español” alegre y desenvuelto impregnó todas sus composiciones, y aunque el uso que hizo de elementos folklóricos propios de su país de origen fuera reducido, su espíritu español

<sup>33</sup> Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934 (reed. facs. con introducción de J. J. Carreras, Madrid, ICCMU, 2000).

<sup>34</sup> F. Porfirieva y L. Butir, en su artículo sobre Martín y Soler de la *Enciclopedia Musical de San Petersburgo: siglo XVIII* [Muzikal'niy Peterburg Entsiklopedicheskiy Slovar'], Anna Porfirieva (ed.) 3 vols. San Petersburgo, Instituto Ruso de Historia de las Artes de San Petersburgo, editorial Kompozitor, 1996-1999; y A. Maximova en sus diferentes artículos y tesis doctoral.

<sup>35</sup> Karl Nef: *Historia de la música europea-occidental* [Istoriya Zapadno Evropeyskoy Muziki], Edición Musical Estatal, Moscú, 1938.

<sup>36</sup> Citado en el libro de Nef: *Historia de la música europea-occidental*, San Petersburgo, Edición Estatal de Música, 1930, pp. 166-170.

impregnó todas sus obras, 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 la época, insuflaba en sus obras un carácter fresco, diferente, que fue adquiriendo gracias a 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 estuvo, incluida Rusia, de Martín “Lo Spagnuolo”, ya no sólo por la necesidad de diferenciarlo de los otros *Martinis* de la época, sino porque su procedencia parecía quedar reflejada en su obra a través de su jovialidad y frescura, internacionalmente atribuida al pueblo español. Según afirma Waisman, “sus triunfos en las arenas de Europa estuvieron ligados no sólo a su talento musical, sino también a su capacidad para construirse y presentarse como español, adaptando la concepción de esa identidad entonces corriente en España a las vigentes capitales europeas”<sup>37</sup>.

El mismo Waisman en su monografía sobre el compositor se refiere ya al uso que hizo éste de elementos nacionales españoles, por lo que no nos adentraremos en este aspecto, limitándonos a recordar que en su obra de la etapa rusa introdujo escasos pero significativos elementos folklóricos de su país: la seguidilla “Inocentita y niña” en idioma español de la ópera *Pesnolubie* (que introduce también en *Cosa rara*, aunque en idioma italiano) y una seguidilla incluida en su última ópera, *La festa del villaggio*. La primera es anunciada por su intérprete, Allegra, refiriéndose a ella como “seguidilla” y “española”, mientras que la segunda no se anuncia, aunque presenta todas las características propias de dicha forma<sup>38</sup>: el empleo de una copla de seguidilla, el ritmo ternario, alternancia y superposición rítmica de 6/8 y 3/4, mordentes invertidos en ritmo de tresillo, etc. También es interesante recalcar que la acción de esta ópera se sitúa en España, lo que hace muy lógico el uso de estos elementos para enfatizar la ambientación de la obra, y nadie mejor que el valenciano para hacerlo desde Rusia, siendo la música española su música propia.

Pero junto a sus facetas española e italiana, en nuestro estudio de su etapa rusa nos encontramos con interesantes elementos que reflejan también su integración musical al mundo ruso, primero de forma más torpe y luego con una mayor asimilación del lenguaje musical popular. Desde su llegada a Rusia, Martín y Soler recurrió a la introducción de elementos populares rusos en sus óperas compuestas en la corte sanpetersburguesa; sirva como ejemplo su primera ópera rusa, *Gore-Bogatir' Kosometovich*, basada en un libreto debido a la propia Catalina II y su secretario, A. Jrapovskiy, que

<sup>37</sup> Waisman: *Vicente Martín y Soler...*, p. 556.

<sup>38</sup> Waisman las analiza en el capítulo VIII de su monografía.

fue estrenada en San Petersburgo en enero de 1789. En esta ópera, Martín y Soler inserta tres temas populares de danza rusas en la Obertura, trabajadas “a modo de juego”, algo realmente adecuado al carácter burlesco de las canciones y de la propia ópera, consiguiendo un resultado creíble que podría constituir una obra independiente, como señala Rabinovich en su obra *La ópera rusa hasta Glinka*<sup>39</sup>. A pesar de ello, Boris Volman destaca las dificultades superadas por nuestro compositor para la composición de dicha ópera<sup>40</sup>, y justifica su imposibilidad de sumergirse en las caracterizaciones musicales nacionales de los personajes, componiendo una música en su acostumbrado estilo italiano, que fue evidente incluso para la emperatriz, poco entendida en temas musicales. La excepción, es la mencionada obertura, basada en tres temas populares rusos, recomendadas a nuestro compositor por Ivan Prach (¿- 1818), que trabajaba en ese período conjuntamente con el noble Nikolai Alexandrovich Lvov (1751-1803) en su cancionero *Compilación de canciones populares rusas con sus melodías [Sobraniye narodnikh russkikh pesen s ikh golosami]* (1790), primero de los cancioneros populares rusos elaborado con principios científicos<sup>41</sup>. Y es que a través de este trabajo, llegaría a Rusia el descubrimiento del folklore, a la vez que había llegado a Inglaterra (Cowper), a Francia (Rousseau) o a Alemania (Herder).

Otra faceta de integración en la cultura y música rusa es la “rusificación” de las óperas vienesas de Martín y Soler *Cosa rara* y *L'arbore di Diana*. Sabemos por la bibliografía rusa que al realizar estas traducciones, el dramaturgo I. 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. La versión rusificada de *Cosa rara* tuvo un éxito más prolongado en Rusia que en el resto de la Europa Occidental debido a las modificaciones introducidas por I. Dmitrevskiy, que enriqueció la ópera con elementos costumbristas rusos. Por otra parte, la ópera rusa de

---

<sup>39</sup> A. Rabinovich: *La ópera rusa hasta Glinka [Russkaya muzika do Glinki]*, Instituto Estatal de Ciencia e Investigación del Teatro y la Música, 1948.

<sup>40</sup> 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 recibe 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 reducida para voces y clave, entregada a la emperatriz dos días antes del estreno, llevaron menos de dos meses.

<sup>41</sup> Véase a este respecto la obra de Richard Taruskin: *Defining Russia Musically*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

este período rechazaba el uso de los recitativos, que eran sustituidos por diálogos hablados, mezclando los elementos de la ópera y el drama. Este hecho fue muy comentado por diferentes críticos y estudiosos del arte de la época, lo que ejemplificaremos con una cita de P. Plavilshikov que escribió en la revista *Zritel'* (Espectador) lo siguiente:

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, aún no se han introducido estos agotadores recitativos gracias al sentido común, 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 naturales<sup>42</sup>.

En las puestas en escena de óperas francesas, los recitativos en verso se sustituían por prosa, lo que a su vez explicaría que la primera ópera de Mozart representada en la escena rusa fuera *Die Zauberflöte* (1791) cercana por su forma 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 Martín y Soler sufrieran importantes alteraciones respecto a su estructura original, y más si tenemos en cuenta la introducción de algunas nuevas escenas. Pero el hecho más importante en lo relativo a estas modificaciones es que fuera el propio Martín y Soler el que se encargara de arreglar y adaptar sus propias óperas, lo que otorga a estas versiones el carácter de un nuevo original, ya que conservan la frescura y estilo propios de su música, sin elementos musicales externos introducidos por la pluma de otro compositor.

Por otra parte, es muy interesante el acercamiento a la obra balletística de la etapa rusa del valenciano, tema de una gran novedad e importancia, ya que de entre sus más de dieciséis ballets compuestos a lo largo de su carrera compositiva, al menos siete han sido compuestos y estrenados en San Petersburgo. Y lo más llamativo es que de entre todos estos ballets, no haya ninguno que haya sido recuperado a día de hoy. No nos extenderemos al respecto por haber dedicado a este tema un artículo en el anterior número de esta publicación<sup>43</sup>, mencionando tan solo la interesante vinculación entre Martín y Soler y el maestro de baile Charles Le

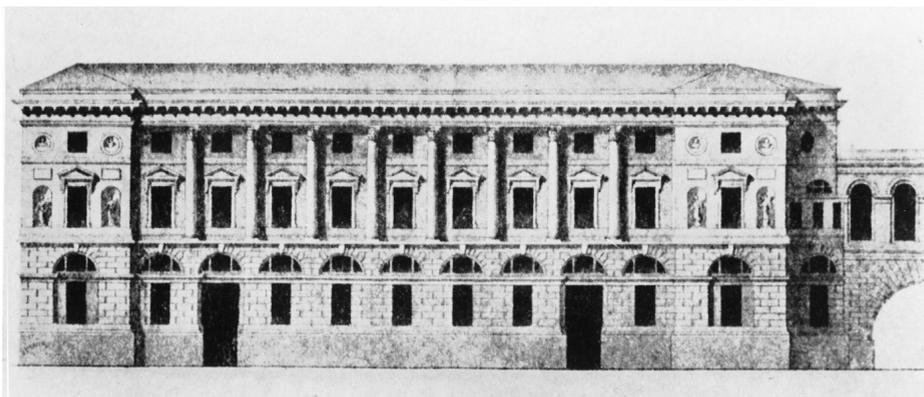
<sup>42</sup> *Zritel'*, diciembre de 1792, parte III, pp. 254-255.

<sup>43</sup> Vera Fouter: "La producción balletística de Martín y Soler en Rusia..."

Picq, retomada en la corte sanpetersburguesa tras numerosas colaboraciones anteriores en Italia. Juntos crearon en Rusia al menos otros cuatro ballets que tuvieron una gran acogida por parte del público, con importantes recaudaciones, que incluso llegaron a superar las de las exitosas óperas “rusificadas” del valenciano.

### Un caso de estudio: recepción y valoración histórica de la ópera *Pesnolubie*

Resulta revelador para reflexionar sobre los mitos históricos que se han cernido sobre el compositor valenciano, la negativa recepción de una de sus óperas rusas, *Pesnolubie*, con libreto de A. Jrapovitskiy, secretario personal de Catalina II, que sufre una dura crítica de un autor contemporáneo, y a la que la historiografía soviética, manteniendo una interpretación subjetiva, sigue considerando una obra sin valor artístico. Aunque las *Memorias* de Jrapovitskiy y otras fuentes señalan como fecha de estreno de esta ópera el 5 de enero de 1790 en el Teatro del Hermitage de San Petersburgo, el historiador de la época soviética B. Volman plantea, como veremos, que su estreno debió de producirse en el Teatro Bolshoy de Moscú.



Teatro de L'Ermitage, construido en San Petersburgo entre 1783 y 1786 por el arquitecto G. Quarenghi

Tras el estreno de la ópera, el escritor ruso I. Krilov (1769-1844) —fabulista heredero de Esopo y La Fontaine—, lleva a cabo una feroz crítica bajo el título de “Carta del duende Zor al hechicero Malikul’mul’k”, que fue publicada por la revista *El correo de los espíritus* [Pochta dujov] (Moscú, 1789). En este artículo, describe el estreno de esta ópera, su argumento y la acogida que supuestamente le dio el público “de entendidos”, en un tono jocoso y burlesco, sin citar nombres pero dando los datos suficientes para

que el lector pueda adivinar a quién van encaminados sus dardos. Para ilustrar a lo que nos referimos, a continuación recogemos unos fragmentos de esta *Carta*<sup>44</sup>:

Cerca de 40 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 marchó a ver a su padre. [...] 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. [...] Tras esto se cerró el telón, lo que fue el mejor momento de toda la ópera.

Esta implacable crítica se debe, a nuestro juicio, no tanto a la mediocridad de la obra en sí, sino a la enemistad, personal y política, entre el autor del artículo y el autor del libreto de la ópera, el Secretario de la Zarina, que entronca con un conflicto entre ambos a causa de la negativa de la Dirección de los Teatros Imperiales —a cargo en estos momentos de P. Saymonov y del propio A. Jrapovitskiy— de representar las obras de Krilov, con el que no compartían criterios en cuanto a la política teatral a seguir. Las posiciones críticas de Krilov dirigidas en contra de la música extranjera —sobre todo la italiana— y a favor del arte ruso nacional que se evidencian en el artículo, se dan con posterioridad a dicha enemistad, por lo que no es la calidad de la música lo que Krilov valora en su *Carta*, sino que se deja llevar por el odio personal a la hora de juzgar la ópera puesta en música por el valenciano. Para Krilov, Jrapovitskiy no solo estaba en el círculo más allegado a la

---

<sup>44</sup> Traducción de la autora.

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, siendo Martín y Soler un daño colateral.

Ya a mediados del siglo XX, A. Gozenpud<sup>45</sup> en una obra en la que trata de historiar los orígenes de la ópera rusa, recoge la ópera *Pesnolubie* de Martín y Soler sobre texto de Jrapovitskiy, que a su entender toma como base la ópera paródica de la música italiana *La Mélomanie* (1781), con texto de Grenier y música del compositor francés Stanislas Champein (1753-1830), que se estrena con éxito en Versalles, interpretándose posteriormente en el Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne de París, en Toulouse y en Bruselas entre otras capitales europeas<sup>46</sup>. Gozenpud hace una dura crítica de *Pesnolubie*, acusándola de no reflejar en absoluto la realidad rusa, anclándose en una música habitual 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, anteriormente mencionadas. Además, traza un paralelismo entre *Pesnolubie* y *El correo amoroso*, ópera con texto del Príncipe Alexander Shajovskoy (1777-1846) y música de Catterino Cavos (1775-1840), con un argumento similar, que es recibida de forma negativa por *El Noticiero Satírico*<sup>47</sup> al igual que sucede con *Pesnolubie* y Krilov.

Por su parte, el historiador Boris Volman<sup>48</sup> hace algunas aportaciones de interés a este tema dos años antes que Gozenpud, en 1957, analizando *Pesnolubie* y la información concerniente a ella. En cuanto a la datación de su estreno, a pesar de las noticias que nos llegan a través de las *Memorias* de Jrapovitskiy<sup>49</sup> que señalan como fecha de su *première* el 5 de enero de 1790 en el teatro del Hermitage de San Petersburgo, Volman plantea que su estreno debió de llevarse a cabo en el teatro Bolshoy de Moscú, en base a la crítica-reseña de I. Krilov. Su representación en el Hermitage, según señalan las *Memorias* de Jrapovitskiy, fue en presencia de “Sus Altezas Imperiales” –refiriéndose a los príncipes–, aunque la revista de la corte confirma que la emperatriz no estuvo presente. El autor plantea varias suposiciones que expliquen la ausencia de la zarina: su deseo de no fomentar la competencia artística de su secretario para con ella o, la hipótesis que resulta más interesante y a nuestro entender más verosímil teniendo en cuenta

<sup>45</sup> A. Gozenpud: *El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)* [Muzikal'niy teatr v Rossii, s istokov do Glinki], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1959.

<sup>46</sup> Mooser llega a afirmar que *Pesnolubie* es una adaptación rusa de *La Mélomanie*, dato que habrá que verificar en un futuro. R.-Aloys Moser: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Mont Blanc, 1948-1951, Vol. II, p. 458.

<sup>47</sup> *Noticiero Satírico*, parte I, Moscú, 1790.

<sup>48</sup> *Partituras rusas impresas del siglo XVIII*, Edición Musical Estatal, Leningrado, 1957.

<sup>49</sup> *Memorias*, Moscú, Tipográfica de la Universidad, 1862.

la coyuntura política y social del momento, cierto rechazo al contenido de la ópera, dadas las características socialmente marcadas de 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 de Jrapovitskiy<sup>50</sup>, subrayadas por la música de Martín y Soler, cuyo punto de vista al respecto debía ser bastante cercano. Lamentablemente, la carencia de rasgos nacionales privó también a esta ópera de la aprobación de las clases medias rusas, lo que denota la reseña de I. Krilov anteriormente mencionada.

Sin embargo, en bibliografía más reciente se observa una clara inversión de esta valoración histórica, que cambia por completo la percepción que tenemos de *Pesnolubie*. Así, en el artículo dedicado a Martín y Soler en *La Enciclopedia Musical de San Petersburgo*<sup>51</sup>, publicada ya a finales de la década de los noventa, los autores Porfirieva y Butir valoran favorablemente *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 en 1790, hecho que se contradice con las críticas de Krilov y Gozenpud. Por su parte, I. Kriazheva tan solo señala que su repercusión fue menor por ser Jrapovitskiy el único libretista —refiriéndose a la acogida benévola de sus otras dos óperas rusas, cuyos libretos se adjudican a Catalina II y Jrapovitskiy—, valorando de forma muy positiva la labor compositiva del valenciano<sup>52</sup>.

Ya que esta bibliografía reciente responde a métodos científicos que buscan el rigor histórico, y basa sus afirmaciones no sólo en las opiniones históricas de los críticos y los estudiosos de la historia musical rusa, sino en el análisis exhaustivo de partituras y libretos, debemos otorgarle una mayor credibilidad, achacando las visiones negativas de algunos coetáneos del valenciano —caso de Krilov— a sus propios intereses y enemistades personales y políticas; y la de Gozenpud a su visión subjetiva fuertemente influida por el ambiente soviético, que le lleva a desacreditar la música considerada de estilo extranjero y no nacional.

Esta circunstancia de juzgar una obra por circunstancias externas a su calidad no se da tan solo en el caso de *Pesnolubie*, sino que el enfoque crítico social que denotan, como ella, la mayoría de las obras históricas del

---

<sup>50</sup> Cabe destacar que antes de ocupar el cargo de secretario de Catalina, Jrapovitskiy impartió clases a algunos personajes que tras las revueltas de Yemelián Ivánovich Pugachev (1742-1775), en la década de los setenta, fueron considerados altamente peligrosos por su ideología y reprimidos de forma tajante por el poder absoluto.

<sup>51</sup> *Enciclopedia Musical de San Petersburgo: siglo XVIII*, artículo sobre “Martín y Soler” realizado por A. Porfirieva y L. Batir, San Petersburgo, editorial Kompozitor, 1998.

<sup>52</sup> Véanse, entre otras obras de I. Kriazheva: “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”..., y “Músicos españoles en Rusia: Vicente Martín y Soler en la corte de Catalina II (en base a los materiales de archivos rusos)”, *Anuario Musical*...

período soviético podemos atribuirla a las circunstancias político-sociales que atravesaba la Rusia coetánea: 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 relacionar con 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 folclore nacional, y, en general, la insistencia en el elemento popular y su justificación y defensa. De ahí la infravaloración de las obras de Martín y Soler, compositor extranjero que componía para el ambiente cortesano, sobre temas “antipopulares” y “no-nacionales” escritos por la zarina y su secretario personal<sup>53</sup>.

Pero lo que nos parece más interesante y significativo es que entre las primeras críticas a las óperas rusas y “rusificadas” de Martín y Soler, hasta las siguientes menciones también de carácter crítico de la época soviética, haya habido un período de tiempo en el que sus óperas fueron representadas y admiradas en Rusia aún habiéndose olvidado por completo el público del compositor, como muestran los artículos de prensa del primer cuarto del siglo XIX localizados por I. Kriazheva. Así lo refleja especialmente un artículo de la revista musical de San Petersburgo *Sorevnovatel'* (*Competidor*) de 1819, donde se llega a discutir, incluso, acerca de la autoría de *Cosa rara*<sup>54</sup>.

### Falsas atribuciones de su catálogo

La italianización del apellido que sufre Martín y Soler, ha provocado que tanto las fuentes de la Europa occidental como las fuentes rusas le denominen “Martini”. Este hecho induce a gran confusión dada la existencia de otros compositores coetáneos que también recibían dicho apelativo, cuyas obras llegaban a Rusia aun sin visitar ellos este país, como es el caso de óperas como *Henry IV ou La bataille d'Ivry* (París, 1774, según

---

<sup>53</sup> Según señala el propio Gozenpud, los temas usados por la zarina eran el campesino, mágico e histórico, opuestos conscientemente a la ópera progresista rusa. Sus textos tienen un contenido pobre aunque 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. 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. Como ejemplo de esto, el autor cita *Fedul con sus hijos* (1791) de Martín y Soler y Pashkevich.

<sup>54</sup> El crítico De Clavé polemiza con un tal “Escritor”, que ensalza la música de la ópera *Cosa rara*, que según él es obra de Cherubini, por 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 artículo en la compilación titulada *Relaciones musicales entre España y Rusia* (en castellano) y en “Maestro de capilla de Catalina II, Lo Spagnuolo Vicente Martín y Soler en San Petersburgo”, *Starinnaya Muzika [Música Antigua]*, n° 1, 1998, pp. 19-22.

Dassori<sup>55</sup>) y *Anette et Lubin* (1800), adjudicadas a Martín y Soler por la bibliografía rusa del siglo XIX e inicios del siglo XX, pero en realidad pertenecientes a la pluma de “Martini Il Tedesco” –Jean Paul Édige Schwartzendorf-Martini–. Esta circunstancia provoca que la autoría de otras obras siga siendo incierta, caso de *El boticario* (1788), *Camille ou Le souterrain* (1796), *Les hussites* (1804) y *El buen Luca o He aquí mi día* (1809). Es probable que la segunda y tercera sean obra de “Martini Il Tedesco”, puesto que están en idioma francés y además, *Camille* es una *opéra-comique*, aunque ya hemos comentado previamente cómo hoy en día investigadores como Waisman o Link se inclinan por considerarla una obra de Martín y Soler. En cambio, *El boticario* y *El buen Luca* podrían ser obra del compositor valenciano, aunque se trata de un dato aportado por la bibliografía rusa “antigua”, que debe ser analizada con especial juicio crítico por su falta de sistematicidad. La primera ópera a las que nos referimos, *El boticario*, plantea dudas por su lugar y fecha de estreno –Moscú, 1788– ciudad en la que no nos consta que hubiese estado Martín y Soler, salvo que fuera de camino a San Petersburgo desde Viena, y en este caso, sería una ópera que ya debía de estar compuesta anteriormente<sup>56</sup>, mientras que *El buen Luca* pudo ser una ópera póstuma<sup>57</sup>.

Otra confusión que aparece en la bibliografía rusa estudiada relacionada con las obras de Martín y Soler es la relativa ya no al autor, sino al título de las obras, caso de *La festa del villaggio* y *Pesnolubie*. A este respecto los datos de índole mítico más interesantes los encontramos en el *Anuario de los teatros imperiales* (1893 y 1900), donde S. F. Svetlov, autor del capítulo en el que se menciona al valenciano<sup>58</sup> comete un error interesante al datar el estreno de *La festa del villaggio*, con libreto de Maykov (1728–1778), en Moscú en 1777 y en San Petersburgo en 1798. 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 que no se conserva, de autor desconocido, sobre la que se basó el libretista Maykov veinte años después para escribir un nuevo libreto, con nueva música compuesta por Martín y Soler. Y podemos descartar su autoría con total seguridad ya que en 1777 el valenciano acababa de llegar a Nápoles desde España y no había despunktado aún en su carrera compositiva.

<sup>55</sup> Carlo Dassori: *Opere e Operista (Dizionario Lirico 1541-1902)*, Génova, 1903, p. 683.

<sup>56</sup> Pero en los archivos de San Petersburgo no hay constancia de que esta ópera se representara allí, por lo que solo cabe presuponer que si realmente fuera una composición suya, no debió tener éxito en Moscú, por lo que cayó en el olvido.

<sup>57</sup> No podemos confirmar su autoría de forma fidedigna sin el estudio de los materiales musicales y literarios de esta ópera, que aún no han sido hallados en los archivos rusos. La fecha de su estreno es un problema añadido (1809), ya que de ser obra de Martín y Soler, su estreno sería póstumo.

<sup>58</sup> *Anuario de los teatros imperiales [Ezhegodnik imperatorskij teatrov]*, San Petersburgo, Dirección de los Teatros Imperiales, 1893.

También hay confusión en la adjudicación del título de una ópera en la obra de Rabinovich *La ópera rusa hasta Glinka*<sup>59</sup>, donde el autor no menciona la ópera *Pesnolubie* (con música de Martín y Soler y Pashkevich, estrenada en San Petersburgo en 1790) en el catálogo de óperas compuestas por el valenciano, aunque sí la introduce en su listado cronológico de óperas representadas en los escenarios rusos, pero datando su estreno en 1795 de forma errónea, confundido por el estreno en la corte sanpeterburguesa ese año de la ópera *La Mélomanie* (1781), del compositor francés Champain sobre texto de Grenier, que ya hemos comentado que inspiró la obra del valenciano. Precisamente la coincidencia de ambas óperas en un mismo espacio temporal hace suponer a R. A. Mooser que *Pesnolubie* es una adaptación rusa de *La Mélomanie*, como ya hemos comentado, hecho que B. Volman también recoge en su obra, aunque su análisis revela que su música 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 arias<sup>60</sup>.

Como se ha expuesto en este artículo, la actividad musical desarrollada por Vicente Martín y Soler en sus etapas rusas, recogida por la bibliografía occidental y rusa ha sido fértil hasta el punto de plantear numerosas cuestiones que hasta la actualidad permanecen sumidas en un marco casi legendario, de ahí que sea de interés un enfoque que examine los datos que de él poseemos desde un punto de vista que no rechace ni relegue los datos pertenecientes al campo del mito histórico-cultural, ya que éstos nos permiten hacer un acercamiento a las distintas visiones que se tuvo a lo largo de más de dos siglos sobre el valenciano, completando así la reconstrucción de su figura, cambiante en tiempo y espacio, aunque no por ello menos brillante a la luz de los datos que a día de hoy poseemos.

---

<sup>59</sup> A. Rabinovich: *La ópera rusa hasta Glinka* [Russkaya opera do Glinki], Instituto Estatal de Ciencia e Investigación del Teatro y la Música, MUZGIZ, 1948.

<sup>60</sup> V. Mijnevich: *Ensayo sobre la historia de la música en Rusia en su relación a la vida sociocultural*, San Petersburgo, Muzikalnoe Izdatel'stvo, 1879.