



VERA FOUTER

Universidad de Oviedo

La producción balletística de Martín y Soler en Rusia, a la luz de las últimas investigaciones

En este artículo llevamos a cabo un acercamiento a los ballets compuestos por Martín y Soler en la corte rusa, poco conocidos hasta el momento, sobre los que han aparecido estudios musicológicos rusos de enorme importancia e interés en los últimos años. Contextualizamos la producción balletística del compositor valenciano y su relación con los principales coreógrafos europeos coetáneos y exponemos un primer catálogo de los ballets que Martín y Soler estrena en Rusia, analizando diversos elementos de sus partituras que manifiestan no solo el conocimiento que tenía el compositor de la producción lírica contemporánea de la ciudad donde él había triunfado, Viena, sino también de lo que autores como Gluck habían estrenado en la década de los setenta del siglo XVIII en París. A través de los trabajos de Kriazheva y Maximova, se demuestra que la producción balletística del valenciano merece ser conocida e interpretada, pues mantiene el alto nivel de calidad del resto de su producción.

Palabras clave: Martín y Soler, música s. XVIII, ballets, coreografía.

This article examines the ballets Martín y Soler composed at the Russian Court. These previously unknown works have been studied by some interesting Russian musicological publications in recent years. Martín y Soler's ballets and his relationship with major contemporary European choreographers are contextualised. The first catalogue of the ballets the Spanish composer premiered in Russia is proposed, analyzing some parameters of the scores that reflect the composer's knowledge of contemporary opera production in Vienna, the city in which he had triumphed, and of works composers such as Gluck had premiered during the 1770s in Paris. Kriazheva and Maximova's studies reveal that the Valencian composer's ballets are worthy of performance, as they maintain the high quality of the rest of his output.

Key words: Martín y Soler, Eighteenth-Century Music, Ballets, choreography.

El nombre del compositor valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806) se mantuvo en la historia gracias al enorme éxito de sus óperas *Una cosa rara* (1786) y *L'arbore di Diana* (1787), representadas en los escenarios de los más importantes teatros europeos. El legado compositivo del valenciano engloba, además de una destacada producción lírica que está siendo revalorada y redescubierta en estos últimos años a través de los trabajos del ICCMU, más de dieciséis ballets, la mayoría de los cuales fueron compuestos durante sus estancias en Italia y Rusia. Desafortunadamente, ni uno solo de ellos ha sido recuperado, tampoco se han realizado estudios exhaus-

tivos y rigurosos al respecto, ni forman parte actualmente del repertorio internacional del ballet.

La bibliografía occidental más reciente sobre Martín y Soler¹ —imprescindible por sus notables aportaciones—, aunque ha logrado cambiar de forma radical el conocimiento que hoy tenemos del compositor valenciano, carece todavía de estudios dedicados a su producción balletística. Por el contrario, en Rusia se han venido realizando investigaciones recientes de una importancia fundamental al respecto, que por causas diversas, como la barrera que supone el idioma además de otros problemas burocráticos en relación con la difusión de la bibliografía rusa, han impedido que dichas aportaciones, sustanciales en lo relativo al ballet, sean conocidas y difundidas en la musicología occidental.

En el presente trabajo, reflexionaremos sobre la situación artística de la corte rusa a la que llega Martín y Soler, y su producción balletística, refiriéndonos a las recientes aportaciones de la profesora del Conservatorio Estatal P. I. Tchaikovski de Moscú, Alexandra Maximova, que ha tenido acceso al archivo del Teatro Mariinsky de San Petersburgo —prácticamente inaccesible—, que custodia en la actualidad los ricos fondos de los archivos imperiales.

Martín y Soler en la corte de Catalina II

El compositor valenciano Vicente Martín y Soler llegó a San Petersburgo por invitación de la zarina Catalina II, en el verano de 1788, firmando el ya conocido contrato con la Dirección de los Teatros Imperiales en septiembre de 1790, entre cuyas obligaciones se incluía la de componer la música para óperas rusas e italianas nuevas. En esa época la corte rusa atraía a los mejores compositores de ópera italiana coetáneos². Sin embargo, no era frecuente la coincidencia de dos figuras extranjeras trabajando a la vez, como sucedió durante los primeros años de estancia en Rusia de Martín y Soler, en los que coincide en la corte de Catalina con Domenico Cimarosa. El italiano había sido invitado a la corte rusa poco antes que el valenciano, convirtiéndose en primer compositor, mientras que Martín y Soler tan solo cumpliría funciones de compositor secundario, dedicado preferentemente a escribir música para ballets. Sin embargo, ya desde su

¹ Leonardo J. Waisman: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*, Colección Música Hispana, Textos, Biografías, Madrid, ICCMU, 2007; y Leonardo J. Waisman/Dorotea Link (eds.): *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, Actas del Congreso Internacional sobre Vicente Martín y Soler, Valencia, Generalitat Valenciana, 2010.

² Véase Marina Ritzarev/Anna Porfireva: "The Italian Diaspora in Eighteenth-Century Russia", *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Reinhard Strohm (ed.), Colección *Speculum Musicae*, vol. III, Fundación Pietro Antonio Locatelli, Brepols, 2001, pp. 211-254.

primer año de trabajo en la corte, quedó reflejada la predilección de Catalina por el valenciano, al que se le encargó la música de dos de las óperas cuyo libreto fue compuesto por la propia zarina y su secretario, A. Jrapovitskiy, obras que responden plenamente a la política ilustrada, moralizante y educadora, de la zarina. Se trata de las obras *Gorebogatir' Kosométovich* (1789), sobre libreto de la misma Catalina II, como hemos dicho, y *Fedul s'det'mi* [*Fedul con sus hijos*] (1791), ópera escrita en colaboración con el compositor ruso Pashkevich, también sobre un libreto de Catalina II y Jrapovitskiy. Las producciones de ópera rusa del compositor se completa con la obra *Pesnolubie* [*Melomanía*] (1790), compuesta también sobre un libreto de A.V. Jrapovitskiy³.

Las óperas vienesas de Martín y Soler comenzaron a representarse en las capitales rusas desde el mismo año de su llegada, 1788, con un notable éxito y grandes recaudaciones de taquilla, siendo también traducidas al ruso y adaptadas musicalmente por el valenciano –“rusificadas”– para ampliar su difusión entre la población rusa, hecho que a su vez entronca con la política ilustrada de Catalina II. Sin embargo, ante la disolución en 1791 de la Compañía Italiana de la corte, la composición de óperas a la manera italiana dejó de resultar necesaria, lo que favoreció notablemente el repertorio balletístico de los teatros sanpeterburgueses, con la consiguiente ampliación de su repertorio, conduciendo Martín y Soler su actividad creativa hacia este repertorio.

La actividad compositiva relativa a los ballets comenzó para el valenciano en 1792, dos años después de haber firmado el contrato con la Dirección de los Teatros Imperiales como compositor titular de la corte sanpeterburguesa, con el estreno de su primer ballet ruso, compuesto en colaboración con Charles Lepicq –suegro del compositor–, *Didon abandonnée*.

Y es que 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, desarrolló una política cultural que otorgó especial importancia a las ciencias, las artes y la literatura, desarrollando una vida cortesana que sorprendía por su lujo y magnificencia. Catalina dirigía personalmente el desarrollo de los teatros imperiales, nombrando a sus gerentes, escogiendo a los actores, músicos y bailarines, u ocupándose de las finanzas teatrales. Y el repertorio era determinado por los deseos de la zarina combinados con el gusto del público; de ahí que se tratase de atraer a Rusia a los mejores compositores e intérpretes europeos, caso de los compositores Baldasare Galuppi, Tommaso Traetta, Giovanni Paisiello, Giusep-

³ Véase Vera Fouter: *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; y el epígrafe “Las óperas cómicas rusas”, que Waisman incluye en su monografía, pp. 453-464.

pe Sarti, Domenico Cimarosa o Vicente Martín y Soler, los maestros de baile Gasparo Angiolini, Giuseppe Canziani, Morelli, Charles LePiq, o el gran escenógrafo Pietro Gonzaga.

Como señala Irina Kriazheva, en las Actas del Congreso *Los siete Mundos de Martín y Soler*⁴, en Rusia, durante el último cuarto del siglo XVIII, el ballet dependía básicamente de factores extramusicales, como el carácter del libreto, que determinaba este género; de ahí que el coreógrafo y el autor del texto literario fueran considerados como los verdaderos autores 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.

En la etapa histórica estudiada, el repertorio del ballet ruso se componía principalmente de obras occidentales traducidas, aunque también estaban presentes obras de autores rusos, y sus argumentos más habituales eran los alegóricos, mitológicos e históricos, junto con los temas cotidianos; las coreografías estaban en manos de los más importantes maestros de baile europeos, entre los que destacan F. Hilferding, G. Canciani y Ch. Lepicq; y los decorados fueron realizados por dibujantes-decoradores extranjeros y nacionales. Así pues, vemos que la corte no escatimaba recursos para las puestas en escena de grandes ballets, lo que obviamente resultaba atractivo para los compositores y maestros de baile extranjeros que llegaban a la corte sanpeterburguesa atraídos por su fama europea de brillante centro de arte.

El desarrollo de la música de ballet estuvo estrechamente vinculado a las tendencias coreográficas introducidas por Hilferding –que trabajó en Rusia entre 1759 y 1768–, Angiolini –que trabajó en los escenarios de Moscú y San Petersburgo entre 1766-79 y 1782-86– y Noverre –que no estuvo en Rusia, aunque influyó de forma notable en el ballet ruso tanto a través de sus alumnos que allí estuvieron como a través de sus ballets importados de la 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.

Kriazheva establece, además, una serie de interrelaciones entre los diferentes compositores y coreógrafos que trabajaron en Rusia en este período: en el plano musical, llega a Rusia el rastro de la escuela boloñesa del Padre Martini, con alumnos directos del mismo, como Sarti –que fue profesor de los compositores rusos Davidov y Kozlovskiy– y Martín y Soler –dando por supuesto que el valenciano fuese alumno de Martini–, e indirectos como

⁴ Irina Kriazheva: “Los ballets de Martín y Soler en la escena teatral rusa. Descripción de las fuentes”, Leonardo J. Waisman/Dorotea Link (eds.): *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, Actas del Congreso Internacional sobre Vicente Martín y Soler, Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, p. 430.

Fomin –que estudió con su alumno S. Mattei–. Y en el plano balletístico, Kriazheva destaca la escuela de Noverre, que ya hemos comentado, cuyo rastro llega a Rusia a través de algunos de sus alumnos como Salomoni, Angiolini y Lepicq. Además, el coreógrafo ruso 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 la influencia francesa e 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 rítmico⁵.

La figura de Martín y Soler supone un paso importante en el desarrollo del ballet de este periodo por sus colaboraciones continuas con Charles Lepicq, alumno de Noverre. Su alianza artística es un punto de gran importancia para el establecimiento de la base de la escuela balletística rusa, cuyo gran desarrollo tuvo lugar durante el siglo XIX.

Los ballets de Martín y Soler en la corte de Catalina II a través de las últimas investigaciones rusas

El repertorio balletístico ruso de finales del siglo XVIII apenas ha sido estudiado, al contrario 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 los mismos. Así, en el epígrafe dedicado a los ballets de Martín y Soler en la monografía de L. Waisman, la investigadora italiana Angela Romagnoli, en el apartado dedicado a la producción balletística rusa, definida como un “nuevo florecimiento, tardío y maduro del talento de Martín y Soler en el ámbito de la danza”⁶, se limita a enumerar siete ballets del valenciano, señalando las fechas de su estreno ruso: *Didon abandonnée* (1792); *L’oracle* (1793); *Amour*

⁵ Irina Kriazheva en la ponencia presentada en el congreso *Los siete mundos de Martín y Soler*, traza un paralelismo entre esta alternancia de la danza con el paso rítmico del ballet y 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. L. J. Waisman/Dorotea Link (eds.), Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, pp. 432.

⁶ Angela Romagnoli: “Il Fortunatissimi incontro de’balli: La producción de música para danza” en L. J. Waisman: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo...*, pp. 490.

et *Psyché* (1793); *La belle Arsene* (1795); *Tancredi* (1799), *Le retour de Polyorète* (1800) y *Graf Castelli ili prestupniy brat* [*El Conde Castelli o El hermano criminal*] (1804)⁷.

Romagnoli analiza el ballet *La belle Arsene*, obra de la etapa napolitana del compositor⁸ que fue repuesto posteriormente en San Petersburgo, empleándose para dicha reposición los materiales italianos⁹; y *Didon abandonnée*, basándose para este análisis tan sólo en la reducción impresa por Breitkopf para piano de la partitura¹⁰. 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 abandonnée*, *L'Oracle*, *Amour et Psyché* y *La belle Arsene*.

Estas aportaciones han sido considerablemente actualizadas en los últimos cuatro años, gracias a los trabajos de Alexandra Evgenievna Maximova, que ha centrado sus investigaciones en este ámbito 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 que Maximova inició sus investigaciones, las partituras balletísticas de Martín y Soler no habían sido estudiadas, 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 portadas de los libretos o la partitura.

Los trabajos de esta autora¹¹ 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 una serie de nuevos retos de investi-

⁷ Señala en éste último y en *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler* su autoría incierta.

⁸ De hecho, el análisis que lleva a cabo la investigadora italiana emplea la partitura orquestal completa de la versión napolitana que se estrenó en 1779, conservada en el Conservatorio S. Pietro a Majella de Nápoles según ella misma manifiesta, L. Waisman: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo...*, p. 510.

⁹ Su estreno petersburgués data de 1795, año que Martín y Soler pasó en Londres, hecho que nos lleva a concluir que esta reposición fue promovida por Charles Lepicq.

¹⁰ Véase L. Waisman: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo...*, p. 523-534. Además de la estructura musical, la reducción de Breitkopf recoge el programa del ballet, que comenta Romagnoli.

¹¹ Las conclusiones que exponemos, son una síntesis personal extraída de distintos trabajos de Maximova, traducidos por nosotros. Remitimos a la bibliografía final del artículo, para consultar las distintas fuentes bibliográficas manejadas, y conocer todos los trabajos de Maximova.

gación, vinculados tanto a la autoría como al tiempo de creación y destino escénico de estos espectáculos.

En sus trabajos, el ballet como espectáculo independiente y como parte de los espectáculos operísticos y dramáticos de la corte de Catalina II vinculados a la cultura europea, tema novedoso tanto para los historiadores de la música como para los propios intérpretes, por el desconocimiento de esta 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. El estudio de las partituras le permite subrayar 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 el español Martín y Soler.

Sus trabajos 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.

Entre las principales aportaciones de sus investigaciones, cabe destacar en primer lugar el hallazgo del ballet *Ariane abandonnée de Thésée 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. Su coreografía plantea algunas dudas, ya que aunque pertenece a P. Chevalier de Brisol, pudo ser una colaboración suya con Charles LePicq. Por otro lado, Maximova confirma también la pertenencia del ballet *Graf Castelli ili prestupniy brat* [*El conde Castelli o El hermano criminal*] a los compositores Sarti, Martín y Soler y Davidov, y al coreógrafo I. Walberg.

Según sus estudios, Martín y Soler tiene una amplia producción de ballets en su catálogo, no menos de diecisiete, diez de ellos compuestos en Italia, puestos en escena en los escenarios de Nápoles, Turín y Venecia, muchos de ellos aún pendientes de ser localizados y estudiados, y siete en San Petersburgo, conservados, la mayoría, en la Biblioteca Central de Música del Teatro académico estatal Mariinsky, a la que, como hemos comentado, Maximova ha tenido acceso, localizando un importante material concerniente

a cinco de estos ballets: la partitura manuscrita y la reducción para clave de *Didon abandonnée* (1792); la reducción de *L'Oracle* (1793); las partes orquestales de *La belle Arsene* (ballet compuesto en Nápoles, estrenado allí en 1779, trasladado a la escena sanpeterburguesa en 1795); *Amour et Psychée* (1793) y *Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos* (1800), además de los libretos de dichos ballets. Todos ellos son producto de la colaboración de nuestro compositor con Lepicq, 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 los años setenta, en Nápoles.

Según sus aportaciones más recientes, los ballets de Martín y Soler compuestos e interpretados en Rusia, con sus sucesivas reposiciones, son los siguientes:

- *Didon abandonnée*, con coreografía de LePicq, 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 O. Poirot en 1827, en San Petersburgo.
- *L'Oracle*, con coreografía de LePicq, estrenado en el Teatro Hermitage de San Petersburgo en 1793.
- *Amour et Psyché*, con coreografía de LePicq, 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.
- *La belle Arsene*, con coreografía de LePicq, puesto en escena en San Petersburgo por primera vez el 9 de abril de 1795 y, posteriormente, en 1796 y 1797.
- *Tancredi*, con coreografía de LePicq, 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.
- *Le retour de Polyorcète*, con coreografía de P. Chevalier de Brisol, estrenado en el Teatro Hermitage de San Petersburgo, en diciembre de 1799 e interpretado posteriormente en los teatros Gatchinskiy y Kamenniy, en 1800.
- *Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos*, con coreografía de P. Chevalier de Brisol y una posible colaboración de LePicq, estrenado en el Teatro Hermitage de San Petersburgo el 16 de febrero de 1800.
- *Graf Castelli ili nprestupniy brat* [*El conde Castelli o El hermano criminal*], con música de Sarti, Martín y Soler y Davidov, coreografía de I. Walberg, estrenado en San Petersburgo en 1804.

Todos los ballets estudiados son ballets heroicos, hecho lógico, a nuestro entender, al ser obra de Lepicq, alumno y sucesor de Noverre, que siguió su tradición de creación de ballets heroico-pantomímicos. La única excepción es el ballet cómico *L'Oracle*, construido como una suite de danzas antiguas: tres minuets, 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.

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 refleja la interrelación de las composiciones de ballet con la música sinfónica y camerística del Clasicismo, según el criterio de Maximova, que se apoya en los estudios sobre el ballet de E. Dulova.¹²

En sus ballets, Martín y Soler opta por las formas simples de canción, aunque rehuye 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 primer ballet escrito para la escena rusa, *Didon abandonnée* (1792).

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 teatrales¹³. 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 unipartitas, 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 (*Ariane abandonnée de Thésée 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 es 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 sucederá 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

¹² 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 introductoria e ilustrativa; *Andante* = episodios de medio carácter que unen la danza lírica y la mímica; etc. Véase E. Dulova: *El género balletístico como fenómeno musical (la tradición rusa de finales del siglo XVIII- inicios del siglo XX)*. [Baletniy zhanr kak muzikal'niy fenomen (russkaya traditsiya kontsa XVIII-nachala XX veka)] Minsk, 1999. Traducción de Vera Fouter.

¹³ Se trata de una idea que la autora toma del texto de Yu. Bocharov: *Notas sobre la obertura operística clásica de la época de Haydn y Mozart* [Zametki ob opernoy klassicheskoy uvert'uri epoji Gaydina i Motsarta], *Música Antigua* [Starinnaya Muzika], n° 2, 2001. Traducción de Vera Fouter.

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 *Ariadna y Didon abandonnée*, “Preludio” (Andante Maestoso). Maximova no explica la causa de esta diversidad de denominaciones, hecho que nos parece interesante para ser analizado, ya que la causa de esa diversidad nominal pudiera hallarse 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 del mismo compositor, 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 semicadenencia que da paso al siguiente Allegro en la misma tonalidad; el caso de *Ariadna* es similar, aunque con un cambio a ritmo ternario al transformarse en un 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.

Otros recursos compositivos de los ballets de Martín y Soler son las repeticiones musicales, la inclusión de números corales (*L'Oracle, Amour et Psyché, Didon abandonnée*) y el uso de enlaces entre las diferentes escenas (breves números orquestales, fragmentos de pocos compases que introducen a un personaje o fusión de unos números con otros a modo de desarrollo continuo).

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 métricas se salen de los marcos de período, gran período, forma bi y tripartita, o forma rondó que utilizaron sus contemporáneos, lo que “refleja el alto nivel de maestría compositiva del autor”¹⁴. 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 regio-

¹⁴ A. Maximova: *El ballet teatral ruso de la época de Catalina II: Rusia y el Occidente*. [Teatral'nit russkiy ballet epoji Yekaterini II: Rossiya i Zapad] Tesis doctoral, Moscú, 2008. Traducción de Vera Fouter.

nes 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.

Por otro lado, Maximova estudia los principios dramáticos utilizados, entre los que destacan: el contraste (de género, de tempo, de dinámicas, etc.) para organizar los fragmentos musicales; la repetición, que puede ser literal (*La belle Arsene*) o desarrollada (*L'Oracle*); el desarrollo continuo (*Didon abandonnée*, Solo de Eneas del Acto III). Tras el estudio de las partituras, destaca además la influencia del libreto y la idea coreográfica sobre la composición musical en los ballets de Martín y Soler, que “tiene un acercamiento creativo a la dramaturgia, sumergiéndose en lo profundo de la esfera emocional del argumento, creando composiciones originales y no previsibles en cuanto a la forma”¹⁵.

La autora moscovita analiza también 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 aduce 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 Noverre¹⁶.

El estilo orquestal 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 diapason 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 percusión¹⁷. Maximova destaca el uso que lleva a cabo Martín y Soler de instrumentos solistas, entre ellos el corno

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ L. Kirillina: *Las óperas reformadas de Gluck*. [Reformatorskije operi Gluka] Moscú, Muzgiz, 2006. Traducción de Vera Fouter.

¹⁷ Maximova señala los instrumentos usados en su artículo “La orquesta y las partituras de ballet de V. Martín y Soler y C. Canobbio” [Orkestr v balletnij partituras V. Martin-i-Solera i K. Kanobbio], *Revis-*

inglés, la independencia de la cuerda, destacando la función más libre de la viola, capaz ya de tocar una voz independiente en el acompañamiento, y 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 también colores tímbricos especiales en las escenas líricas y expresivas de *Didon abandonnée* (1792): conjunto de viento con trío de trombones para describir la caza, conjunto de “música turca” con flauta, triángulo, tambores y platillos para caracterizar a los personajes exóticos, orquesta de cuerno¹⁸ y 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. La sonoridad 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 grave¹⁹.

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. Cabe destacar también el uso que hace Martín y Soler de la “música turca”, que reflejaba el exotismo mediante el ritmo y la instrumentación inusual²⁰.

ta *Musicología* [Muzikovedenie], nº 5, 2008. Traducción de Vera Fouter: violines, violas, violonchelos, contrabajos; flautas, oboes, corno inglés, clarinetes en La, en Si, en Do, fagots; trompetas en Si, en Re, en Do; trompas en La, en Si, en Do, en Re, en Mi bemol, en Sol; trombones (alto, tenor y bajo); timpani, tamburi; “música turca”: triángulo, platillos, tamburo grande, timbales; música de cuerno.

¹⁸ 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.

¹⁹ A. Maximova: “La orquesta y las partituras de ballet de V. Martín y Soler y C. Canobbio” [Orkestr v balletnij partituroj V. Martin-i-Solera i K. Kanobbio], *Revista Musicología* [Muzikovedenie] nº 5, 2008. Traducción de Vera Fouter.

²⁰ Instrumentos de viento, como *piccoli*, flautas, cuernos, cornamusas..., además de algunos instrumentos de percusión.

La orquestación de los ballets de Martín y Soler evidencia, en opinión 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 el resto de Europa Occidental–. Otra curiosidad destacada es la denominación que reciben los instrumentos en las distintas partituras de ballet de nuestro compositor: 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 A. 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.

Entre las distintas aportaciones de Maximova, encontramos un análisis de los libretos de *Didon abandonnée* y *Amour et Psyché*, basándose tanto en los escasos originales conservados como en algunas fuentes secundarias, planteando dicho estudio con un enfoque diferente al que hemos observado en otras fuentes bibliográficas estudiadas: no sólo propone su resumen y mira su autoría –que corre a cargo del coreógrafo, Lepicq, que se basó en argumentos populares 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 otros autores como Moliere, Noverre, Gardel, Didlo y Kniaznin.

El ballet *Didon abandonnée* es la obra más susceptible de ser reconstruida, ya que se conserva la reducción de la obra editada para clave, la partitura de orquesta –una de las pocas conservadas de este periodo– y el libreto editado, que junto a las acotaciones presentes en el texto musical otorga 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 pudiese 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 extras militares, 4 sargentos, 3 trompetistas de la caballería, 4 tam-

borileros de la guardia de Preobrazhensk, un coro de cantores y un grupo de músicos de cuerno. En el transcurso del espectáculo se contó con fuegos artificiales, se sacaba a escena un caballo y también un elefante artificial sobre el que iba montado un niño. V. Krasovskaya opina que “la acción de la tragedia debía de ahogarse en tal efectividad visual, cediendo en mucho ante la *Didó* de Angiolini, con mayor fuerza expresiva y profundidad psicológica”²¹.

Este ballet tuvo una estupenda acogida de público y su reducción para clave se publicó el mismo año de su estreno, 1792. Maximova señala los datos de la recaudación de este ballet, del 7 de enero de 1796²², 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 –Lepicq y Martín y Soler– recogiendo la introducción de nuevos añadidos coreográficos de Didlo y Augusto, y nuevos números musicales de Cavos. Este programa señala también los nombres de los orquestadores: Paris, Zhukovskiy, Gurico, Shelijov.

Maximova recuerda también la crítica de B. Volman²³ en su análisis de la reducción de este ballet²⁴, crítica que rechaza enérgicamente debido a que la valoración de este estudioso es absolutamente subjetiva, ajeno 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)²⁵ 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 tempestad de los ballets del valen-

²¹ V. Krasovskaya: *El teatro de ballet de Europa Occidental. La época de Noverre*, [Zapadnoevropeyskiy balletniy teatr: ocherki istorii. Epoja Noverra] San Petersburgo, Editorial Bukinisticheskaya, 1981. Traducción de Vera Fouter.

²² Datos tomados del Archivo de los Teatros Imperiales de San Petersburgo.

²³ B. Volman: *Partituras rusas impresas del siglo XVIII* [Russkie pechatnie noti XVIII veka], San Petersburgo, 1975.

²⁴ “La música del ballet, compuesto por Martín, no utiliza ni remotamente todas las posibilidades que le permite la acción escénica”. Volman también acusa a nuestro compositor de no caracterizar musicalmente a los personajes y de no reforzar la acción dramática.

²⁵ Esta ópera fue interpretada en San Petersburgo en 1782.

ciano 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 Romagnoli²⁶.

Nuevas aportaciones rusas sobre los ballets de la etapa italiana

Alexandra Maximova señala también algunos interesantes detalles sobre los ballets de la época italiana del valenciano, como el ballet *Il Barbiere di Siviglia*, estrenado en Nápoles en 1780-81²⁷.

Y llama también 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:

Pertenece al género de medio carácter el mejor espectáculo de Lepicq en la escena londinense: *Il tutore burlato* (1783)²⁸. 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 Lepicq con el folklore español. Poco antes de su llegada de Nápoles a Londres, el maestro de baile visitó España y descubrió allí una gran riqueza plástica²⁹.

Realmente, Lepicq fue uno de los primeros coreógrafos que enriqueció los ballets con elementos del folklore 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 Martini –Martín y Soler, según se le denominaba en italiano– con el padre Martini. Se deduce de esto que las aportaciones de folklore español al ballet de Lepicq se debieron sin duda a Mar-

²⁶ L. Waisman: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo...*, p. 488.

²⁷ Según señala *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, la obra es “de coreógrafo desconocido”.

²⁸ 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...*, p. 107 y p. 565.

²⁹ V. M. Krasovskaya: *El teatro de ballet de Europa Occidental: esbozos históricos. La época de Noverre* [Zapadnoevropeyskiy balletniy teatr: ocherki istorii. Epoja Noverra] San Petersburgo, 1981. Traducción de Vera Fouter.

tín 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”³⁰.

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 Lepicq, que repuso los ballets de su mentor en diferentes ciudades europeas y en Rusia. Así, a través de Lepicq, nuestro compositor se vincula a la tradición balletística del gran maestro de baile.

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*³¹, 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 1779, que se repuso en San Petersburgo con éxito entre 1795 y 1797, y que podría haberse basado en la ópera homónima de Monsigny³².

Respecto al ballet *Amour et Psyché*, Lepicq debió basarse en el ballet homónimo de su maestro³³ y tuvo un gran éxito, representándose más de ocho veces entre 1795 y 1800, con decorados de P. 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 Lepicq) 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.

Respecto al ballet *Tancredi*, Maximova plantea que pudo ser obra de una colaboración entre Lepicq y Walberh, que desde 1795 ocupó el cargo de maestro de baile de la corte, aunque se trata de un dato todavía por confirmar.

A partir de 1799 se produjo un cambio cualitativo en las coreografías de ballet, debido al nombramiento de P. Chevalier de Brissol como maestro de baile³⁴. Según las opiniones de los contemporáneos, sus ballets se

³⁰ A. Maximova: “*Didon abandonnée* y *L'Oracle*. Ballets de Vicente Martín y Soler en San Petersburgo”. [“Pokinutaya Didona” i “Oracul”. Balleti Vintsente Martín i Solera b Sankt Peterburge]. *Teatro. Pintura. Cine. Música. Compilación de trabajos de investigación de jóvenes investigadores de escuelas superiores*. 2ª ed., Moscú, GITIS, 2005. Traducción al castellano Vera Fouter.

³¹ 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.

³² *La belle Arsene*, 1773, Fontainebleau. Música de Monsigny, libreto de M. Fauver.

³³ *Amour et Psyché* de Noverre, con música de Rodolfo, estrenado en Stuttgart en 1762, recuperado en Viena en 1768 y Londres en 1788, ésta vez con una nueva redacción y música de Madzingi.

³⁴ Este tema lo desarrolla L. Waisman en la monografía que hemos citado, p. 121.

caracterizaban por el lujo en los decorados y una completa carencia de gusto y contenido. Maximova duda respecto a si colaboró también Lepicq con el compositor valenciano en la creación de *Le retour de Polyorcète*, obra que Waisman adjudica exclusivamente a la labor coreográfica de Chevalier.

En cuanto al ballet *Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos*, de 1800, su coreografía es obra indudable de Chevalier. Este ballet es citado y 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 valenciano.

Como se puede observar, las investigaciones rusas recientes relativas a la figura de Martín y Soler, su época y obras 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 esto plantean también nuevos interrogantes que deberán ser analizados en futuros trabajos a los que esperamos contribuir. La cuestión de la autoría de ciertas obras, atribuidas a Martín y Soler, está aún por aclarar, y a pesar de las numerosas hipótesis expuestas anteriormente, todas ellas deben ser contrastadas de forma científica y rigurosa antes de plantear afirmaciones tajantes.

Fuentes bibliográficas rusas consultadas

A continuación presentamos la bibliografía detallada que sobre los ballets de Martín y Soler se ha publicado en ruso, dada su novedad al no ser accesible en castellano.

E. Dulova: *La música en el ballet y los procesos estilísticos-teatrales en la cultura de la segunda mitad del siglo XVIII* [*Muzika v baletе i stilevie protsessi v russkoy muzikal'no-teatral'noy kul'ture vtoroy polovini XVIII veka*]. 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.

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.

G. Kopytova: "Documentos de músicos españoles en los archivos y bibliotecas de San Petersburgo y Moscú", *Relaciones Musicales entre España y Rusia*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

Irina Kriajheva: "El Maestro de capilla de Catalina II, *Lo Spagnuolo* Vicente Martín y Soler en San Petersburgo" [*Kapel'meyster Ekaterini II, Lo Spagnuolo Vintsente Martin-i-Soler v Peterburge*], *Música Antigua* [*Starinnaya Muzika*], n° 1, 1998, pp 19-22.

Irina Kriajheva: "Materiales musicales españoles en los archivos rusos. Archivos musicales rusos en el extranjero. Archivos musicales extranjeros en Rusia" [*Ispanskie muzikal'nie materialy. Russkie muzikal'nie arjivi za rubezhom. Zaru-*

bezhnie muzikal'nie arjivi v Roíz”]. Materiales de conferencia internacional. Trabajo de investigación del Conservatorio Estatal de Moscú P. I. Chaikovsky. Biblioteca científica-musical S. I. Taneev. Moscú, 2000.

Irina Kriazheva: *Muzika v Ispanii i Yuzhnoy Amerike: Istoricheskiy ocherk*. Trabajo de investigación de tesis doctoral. Moscú, 2007.

Irina 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”. *Relaciones Musicales entre España y Rusia*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

Irina Kriazheva: “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.

T. Livanova: *La música del período previo a Glinka [Muzika doglininskogo perioda]*, publicación del Comité de Asuntos Artísticos del Consejo de Ministros, Edición Musical Estatal, Moscú - Leningrado, 1946.

I. Martinov: *La música de España [Ispanskaya muzika]*, Moscú, Sovetskiy Kompozitor, 1977.

Alexandra Maximova: *El teatro de ballet ruso de la época de Catalina: Rusia y el Occidente [Russkiy baletniy teatr ekaterininskoy epoji: Possiya i Zapad]*. Trabajo de investigación de tesis doctoral de Musicología. Moscú, 2008.

Alexandra Maximova: “Género- forma- dramaturgia de los ballets sanpetersburgueses de V. Martín y Soler” [“Zhanr – Forma – Dramaturgiya v sankt-peterburgskij baletaj V. Martin-i-Solera”]. *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.

Alexandra Maximova: “La orquesta y las partituras de ballet de V. Martín y Soler y C. Canobbio. Historia musical” [“Orkestr b baletnij partituraj V. Martin-i-Solera i K. Kanobbio”], *Revista Musicología [Muzikovedenie]*, nº 5, 2008.

Alexandra Maximova: “Dido Abandonada y Oráculo. Ballets de Vicente Martín y Soler en San Petersburgo” [“Pokinutaya Didona i Orakul. Baleti Vintsente Martin-i-Solera b Sankt-Peterburge”]. *Teatro, pintura, cine, música*. Moscú, Ed. GITIZ, 2005.

Alexandra Maximova: “Ballets manuscritos de las partituras de V. Martín y Soler y C. Canobbio en los archivos de San Petersburgo” [“Rukopisnie partituri baletov V. Martin-i-Solera i K. Kanobbio v arjivaj Sankt-Peterburga”]. *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.

Alexandra Maximova: *El teatro de ballet ruso de la época de Catalina. Rusia – Occidente, [Russkiy baletniy teatr Ekaterinskij vremen. Rossiya – Zapad]*, Moscú, Editorial Kompozitor, 2010.

F. Porfirieva: *Enciclopedia Musical de San Petersburgo: siglo XVIII* [*Muzikal'niy Peterburg. Entsiklopedicheskiy slovar': XVIII vek*], artículo sobre “Martín y Soler” realizado por A. Porfirieva y L. Butir, Editorial Kompozitor, San Petersburgo, 1998.

M. Sherbakova: “Italianos en el San Petersburgo del siglo XVIII” [“Ital'yantsi v Sankt-Peterburge XVIII veka”], *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.

B. Volman: *Partituras rusas impresas del siglo XVIII* [*Russkie pechatnie noti XVIII veka*], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957.