

**VICENTE MARTÍN Y SOLER**

**CON OCASIÓN DEL 250 ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO  
1754-2004**

*I. Collura, sculp*

# Martí i Soler va a arribar a Viena el 1785 amb un bagatge de 12 òperes que havien estat un èxit a mig Europa

MARIO REYES  
[EL TEMPS]

Tot i que sembla mentida, quan escoltem l'òpera de Mozart *Don Giovanni* estem també sentint una melodia composta per un valencià, perquè part de la música que Wolfgang Amadeus Mozart va incloure en aquesta obra està feta per un músic anomenat Vicent Martín i Soler que era tan conegut en la Viena del segle XVIII com Mozart o el mateix emperador austríac. El motiu d'aquesta popularitat es troba en les seues òperes, com ara *Una cosa rara*, que va ser un gran èxit el 1786 i que eclipsà l'estrena de *Les Noces de Figaro* de Mozart. L'obra del valencià es va fer tan famosa que el compositor austríac decidí incloure'n una melodia en el seu drama musical *Don Giovanni*. Va ser una mena d'homenatge a un dels primers músics valencians que van abandonar la seua terra per guanyar-se la vida, primer a Madrid, i després a Itàlia, Viena, Sant Petersburg i Londres.

## Una vida de pel·lícula

És complicat seguir el rastre d'un músic professional al segle XVIII, però en aquest cas Vicent Martín i Soler va deixar una empremta que encara es manté ben visible en llocs tan dispars com Viena o Sant Petersburg. A més, gràcies a les investigacions de musicòlegs i directors d'escena com Juan Bautista Otero, que han rastrejat la vida de Martín i Soler durant anys per tot Europa, avui sabem una mica més d'un dels compositors valencians més importants de tots els temps.

Però l'obra del valencià encara es recorda al segle XXI. L'agència de viatges de Sant Petersburg Argot, quan fa la publicitat en Internet, en els viatges que ofereix a aquesta ciutat diu: "No oblidem el gran paper que protagonitzà en la vida cultural de la nostra ciutat [...] el músic valencià Vicent Martín i Soler." Però, qui era aquest músic que va treballar per tot Europa i que ara és un illustre desconegut per al gran públic?

## De València a Itàlia

Vicent Martín i Soler va nàixer al carrer Abadia de Sant Martí, un carrer molt transitat del barri antic de la ciutat de València, el 2 de maig del 1754. El seu pare, Francesc Xavier Martín era cantant tenor a la catedral de València i va introduir el jove Vicent al cor d'aquest centre religiós quan tenia sis anys mentre a casa l'ensenyava a tocar el clavecí. Martín i Soler va créixer al si d'una família dedicada possiblement a la música atesa la vinculació del pare amb la catedral. La mare, Magdalena Soler, nascuda a Barcelona, no tenia cap relació amb el món musical i bona part de la seua família eren mestres artesans que treballaven l'argent a la capital catalana.

Martín i Soler volia dedicar-se professionalment a la música i per fer això només hi havia un camí en l'època: havia d'anar-se'n de la seua ciutat per treballar als centres culturals més importants del moment, com ara Itàlia, l'imperi austríac o la cort reial espanyola. Pensat i fet, Martín i Soler agafà les maletes i es traslladà a Madrid per treballar en allò que més li agradava: compondre música per a ballets i òperes. Va arribar a la cort espanyola cap al 1770 i la primera feina va ser la d'adaptar la lletra i la música de les partitures d'òperes italianes que havien triomfat als diferents teatres europeus i que es volien representar als madrilenys. Açò va donar al jove valencià un bagatge musical determinant per a la seua carrera posterior. A vegades, les partitures estaven incompletes i Martín i Soler, a més, havia de compondre la part de música que s'havia perdut. El príncep



d'Astúries, el futur Carles IV, després de sentir diverses composicions del valencià, el va nomenar compositor oficial de la cort.

Això suposava uns ingressos fixos i uns deures musicals que acabarien demostrant que Martín i Soler havia nascut per a ser músic. El 1776, quan només tenia vint-i-dos anys, va estrenar l'òpera *I due avari*. El compositor valencià escrivia música teatral a la moda d'aquelles dies, com també va fer Mozart, és a dir, òperes en tres actes, amb una orquestració ben determinada i amb el llibret escrit en italià. Després de diversos ballets --dances dramatitzades per a ser ballades-- i òperes com *Il tutore burlato*, que van ser un gran èxit; Martín i Soler, amb el sou garantit pel futur Carles IV, provà sort a Nàpols, bressol de l'estil musical conreat pel valencià. Era l'any 1778 i el valencià se'n anà a terres italianes amb la seua dona, amb qui s'havia casat a Madrid, Olivia Masini, que va acompanyar-lo per tot Europa fins la mort del compositor.

### AI bressol del 'bel canto'

Ciutats italianes com ara Nàpols, Venècia, o Parma, amb els teatres dedicats a l'òpera inclosos, eren al segle XVIII un aparador fantàstic per a qualsevol músic, cantant o compositor que volguera triomfar en el món de la música. A Nàpols, ciutat comercial de mig milió d'habitants i amb una intensa vida social i artística, regnaven Ferran IV i Maria Carolina d'Àustria, germana de Josep II d'Àustria. Segons alguns musicòlegs el primer encàrrec que rebé el músic valencià a terres italianes va ser la composició d'una simfonia per celebrar l'aniversari del rei Ferran IV. Martín i Soler va fer una partitura arriscada. En un moment determinat es disparaven vint canons a l'uníson i la combinació de música i espectacle va agradar tant a Ferran IV que el mateix monarca es va encarregar d'encendre la metxa dels canons.

Els reis, després de l'èxit d'aquesta mena de simfonia, li encomanaren entre el 1778 i el 1781 la composició de sis ballets que es van fer amb la col·laboració d'un dels coreògrafs i ballarins més importants en aquella època a tot Europa, Charles Lepicq. Aquesta va ser una de les característiques de Martín i Soler durant tota la seua trajectòria musical, perquè el valencià es va saber envoltar dels millors escriptors de llibrets per a òperes, dels millors coreògrafs del moment i dels millors cantants i músics, La música del valencià també va ser interpretada en els millors recintes culturals com era el teatre San Carlo de Nàpols, que va ser l'escenari dels seus primers èxits a terres italianes amb les òperes *Ifigenia in Aulide*, estrenada el 1779, i *Ipermestra*, l'any següent. Les ofertes de treball, és a dir, els encàrrecs de teatres de ciutats com ara Parma o Venècia no van trigar a arribar i Martín i Soler de cop i volta va pujar a la categoria de compositor de moda. Quan el nostre compositor es trobava en el millor moment, Josep II d'Àustria el cridà perquè anara a treballar a la seua cort, un dels centres artístics més importants del món occidental.

### Viena als seus peus

L'emperador d'Àustria Josep II era un autèntic mecenes de l'art que aprofitava cada viatge que feia arreu d'Europa per reclutar els millors músics, poetes, escriptors, i per descomptat compositors. La germana de l'emperador, Maria Carolina d'Àustria, o potser la dona de l'ambaixador espanyol a Viena, van parlar a l'emperador d'un compositor valencià que estava triomfant en ciutats italianes com Nàpols o Venècia. D'aquesta manera, el jove Vicent Martín i Soler arribà a Viena el 1785, amb 31 anys i amb un bagatge de dotze òperes que havien estat un èxit a mig Europa, Només arribar-hi, l'emperadriu de Rússia, Caterina II, el va nomenar compositor de la seua cort, i amb això Martín i Soler tenia un sou assegurat a Viena per si no triomfava a la capital de l'imperi, El valencià, que signava les seues obres com Vincenzo Martin, Martini, Martini lo Spagnuolo o i Valenciano, no era l'únic compositor a Viena ni a la cort de l'emperador Josep II, El compositor oficial de la cort era l'italià Antonio Salieri, i pels voltants del palau reial, on residia i dissenyava les temporades musicals de Viena l'emperador, hi havia molts músics que esperaven la seua oportunitat de rebre un encàrrec de Josep II i triomfar d'aquesta manera a la capital cultural d'Europa.

## Martín i Soler, Da Ponte i Mozart, un triangle genial

En una ciutat com Viena, on tothom als cercles artístics es coneixia, l'arribada de Martí Soler va ser una notícia molt important per la fama que arrossegava el valencià després dels seus èxits a Itàlia. L'escriptor italià Lorenzo Da Ponte, autor dels llibrets de les tres òperes més famoses de Wolfgang Amadeus Mozart: *Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, i *Così fan tutte* i poeta oficial dels teatres imperials d'Àustria des del 1783, va ser una peça clau per a l'ascens del jove valencià en aquesta ciutat.

Da Ponte no havia tingut sort amb els seus primers treballs a Viena i havia recollit més d'un fracàs. D'aquesta manera, l'italià es trobava en un moment difícil de la seua vida quan, en el seu horitzó creatiu, aparegué Martí i Soler. Da Ponte ho deixà escrit en les seues memòries, publicades a Nova York el 1823, d'aquesta manera: "Aquest jove compositor, tot i que espanyol de naixement, posseeix un gust exquisit per la música italiana, i encara que és molt estimat pels seus ballets, a Viena era poc conegut com a compositor per a la veu. Estava desitjant [Martí i Soler] escriure una òpera per al teatre de Viena, i els seus amics li van aconsellar que recorreguera a mi peral tex". L'obra que nasqué fruit de la col·laboració de Lorenzo Da Ponte i Vicent Martí i Soler va ser *Il barbero di buon cuore* (1786), que va ser un èxit de públic i de crítica.

Després de l'estrena d'aquesta òpera, el mateix emperador es va dirigir a Da Ponte per animar-lo a continuar el seu treball amb el músic valencià "Prepara un altra obra per a aquell espanyol --li digué Josep II a Da Ponte--. Estic extremadament complagut tant amb la seva música com amb la teua composició". L'hora de la fama li havia arribat perquè la seua obra agradava al públic vienès i al mateix emperador, tal i com diu Da Ponte en les seues memòries. "De sobte --diu l'italià-- vaig rebre moltes peticions de diversos compositors per escriure obres per a ells; però de tots, només n'hi havia dos a qui estimava i de qui m'agradava la seua música: Martí i Soler [Martí i Soler] el compositor favorit de l'emperador, [...] i Mozart, a qui vaig conèixer en aquelles dates" Tot açò va canviar quan Martí i Soler estrenà l'òpera *Una cosa rara* el 17 de novembre del 1786.

### 'Una cosa rara'

Aquesta obra, amb la qual Martí i Soler va aconseguir un èxit importantíssim a Viena amb gairebé cent representacions, va eclipsar l'ascendent carrera musical del mateix Mozart. El músic nascut a Salzburg havia estrenat l'1 de maig *Les noces de Figaro* amb sort desigual, perquè només es va representar tres vegades. Quan Martí i Soler estrenà la seva obra amb llibret de Da Ponte, que a més també havia escrit *Les noces de Figaro* per a Mozart, el públic vienès oblidà el músic austríac i va aplaudir el jove compositor valencià com a nova estrella musical de l'escena vienesa. La biografia de Mozart que van escriure Jean i Brigitte Massin als anys setanta remarca aquest èxit de Martí i Soler. "Viena celebrà el triomf d'*Una cosa rara* --diu la biografia--. L'èxit d'aquesta obra sobrepasà, i molt, el de *Les noces de Figaro* i l'eclipsà totalment."

El crític musical Roger Alter reconeix la importància d'aquesta òpera al llibret de presentació de l'únic enregistrament que hi ha de l'obra més coneguda del valencià, "*Una cosa rara* es va representar --diu Alier-- per tots els teatres d'Europa; Dresde, Praga, Milà i Venècia ja l'anunciaven el 1787, el 1788 es representava a Sant Petersburg i el 1789 tothom l'aplaudia a Londres i a Madrid; l'òpera arribà a Barcelona al setembre del 1790. A París es va representar al Teatre Feydeau, al novembre del 1791 i l'èxit va ser tan gran que es va traduir al francès amb el títol *Les Acordées de Village*, i es va representar amb aquest títol al teatre Montasier al novembre del 1797. Es va anar representant en altres ocasions i la trobem encara en el cartell a París fins el 1812. En canvi, aquesta òpera no va ser representada mai a València."

### Un homenatge sonor

Va ser tan gran el triomf de l'òpera *Una cosa rara* --que té els orígens en un text de l'escriptor espanyol Vélez de Guevara en què descriu una història d'amor entre un príncep i una plebea-- que es van posar de moda a la societat vienesa l'estil dels pentinats que portaven els cantants a l'obra i també les melodies, que molta gent taral·lejava pel carrer. El 1878, un any després de l'estrena de l'obra de Martí i Soler, Mozart compongué la seua òpera *Don Giovanni*. En una escena, concretament al finale del segon acte, Leoporello, el criat del protagonista *Don Giovanni*, li està servint el sopar al seu amo mentre una orquestra interpreta una peça d'*Una cosa*

*rara*, concretament l'ària "O quanto un si bel giubilo". Quan sona la música Leopoldo diu: "Bravo, cosa rara". D'aquesta manera ha passat el músic valencià a la història, gràcies a un homenatge musical fet pel seu conegut i probablement amic Mozart.

Però a banda d'aquesta mena d'homenatge, Mozart va amprar elements de les obres del valencià per utilitzarlos a les seves òperes. Així ho reconeixen diversos músics com ara Jordi Savall. "Alguns paral·lelismes que podem trobar en les obres posteriors de Mozart --diu Savall-- com ara *Don Giovanni* o *Così fan tutte*, amb *Una cosa rara* són absolutament comprensibles, si tenim en compte que Mozart no podia ignorar les raons de l'extraordinari èxit d'aquesta obra i que una de les característiques del seu geni va ésser la seva capacitat de sintetitzar els diferents llenguatges del seu temps, tot portant-los a una dimensió d'expressió i d'equilibri absolutament personal".

### L'adéu a Viena

*Una cosa rara* va ser un èxit, però l'òpera que va compondre Martín i Soler el 1787, *L'arbore di Diana*, també amb la col·laboració de Da Ponte, gairebé el superà. Mentre Mozart estrenava *Don Giovanni*, Martín i Soler triomfa una altra vegada superant Mozart, La seua nova òpera va ser representada 83 vegades als teatres de Viena amb els millors cantants i músics, mentre que la del músic austríac arribà difícilment a les quinze. Tot i el bon moment pel qual estava travessant el músic valencià, la mort de Josep II i l'arribada al poder del seu germà Leopold, d'idees conservadores, va fer que Viena deixara de ser la capital artística d'avantguarda d'Europa. L'hivern del 1788, Caterina II de Rússia convidà Martín i Soler a Sant Petersburg per escriure una òpera en rus en col·laboració amb la mateixa monarca. En aquesta ciutat va ser contractat com a compositor, director i mestre de cant de la cort imperial durant quatre anys. Tot i aquesta presumpta estabilitat laboral del valencià i la seua família, el 1793 Martín i Soler se'n anà a Londres per treballar amb Lorenzo Da Ponte. El 1795 es van estrenar allà *La scuoladei maritati*, *L'isola del piacere* i *Le nozze dei contadini spagnuoli*. Després l'italià se'n anà a Nova York, on va morir el 1838, mentre que Martín i Soler tornà a Rússia el 1796.

Gràcies als seus èxits musicals, Martín i Soler va exercir una gran influència en molts músics de l'època durant la seua vida, Segons les darreres investigacions del musicòleg italià Giuseppe de Matteis, el 1798 es va representar al teatre de la vila de Jest, a Itàlia, l'òpera *La capricciosa corretta*, composta pel valencià Darrere de l'escenari, perquè els seus pares participaven en la producció com a músics, i escoltant atent la música feta per Martín i Soler, es trobava el petit Giuseppe Rossini, que anys després començaria la seua carrera com a compositor de música per a òperes com ara *El barber de Sevilla*.

### L'escola de cant de Martín i Sole

A Sant Petersburg, el compositor valencià va fundar una escola de cant el 1796 d'on van eixir músics de gran renom en l'època. La ciutat russa havia pres el relleu a Viena com a nova capital de les arts d'Europa gràcies al suport de la monarquia russa representada per Caterina II. Però la mort de la tsarina de Rússia el 1796, provocà un ball de compositors a la cort imperial, i Martín i Soler en va eixir ben parat. El nou emperador Pau I el va nomenar conseller d'estat el 1798 i dos anys després inspector de la companyia teatral italiana de la cort russa, Quatre anys després, arribà al poder Alexandre I, que tenia uns gustos musicals diferents als de la seua mare o el seu germà. El nou monarca preferia l'òpera francesa, molt més de moda a principis del segle XIX que no la italiana, i això provocà la sentència de mort de l'estil conreat per Martín i Soler en terres russes. El músic valencià abandonà tots els càrrecs a la cort a 46 anys. Però no va tornar a Itàlia, on havia aconseguit els seus primers èxits, ni a València, on es trobava la seva família, sinó que va continuar a Rússia ensenyant cant a les futures promeses del bel canto d'aquell país.

Martín i Soler va morir d'una grip el mes de febrer del 1806 i va ser soterrat al cementiri de l'illa Vasilievski Ostrov de Sant Petersburg. La seva música, com la d'altres compositors, es va representar uns anys després de la seua desaparició. Amb el pas del temps, les composicions van restar en l'oblit als arxius i les biblioteques dels conservatoris de tot Europa, omplint-se de pols. La família del valencià, la seva dona i el seu fill Federico es van quedar a Rússia i però se'n sap ben poc, de la seva vida, Això sí, Federico va seguir el camí de

son pare i va ser músic, concretament pianista. Segons les investigacions recents del musicòleg anglès Mooser, el fill de Martín i Soler va arribar a fer un concert de piano davant de Napoleó Bonaparte a Moscou durant la campanya militar que va fer el francès i que el va dur a conquerir bona part de Rússia.

### **El retorn de Martín i Soler**

La recuperació de l'obra de Martín i Soler té dues dates importants. La primera va ser l'estrena de l'òpera *Una cosa rara* al Gran Teatre del Liceu el 1991, realitzada per Le Concert des Nations i la Capella Reial de Catalunya dirigides per Jordi Savall i amb la participació de cantants com ara Maria Angels Peters, o Montserrat Figueres, entre d'altres. A més, l'estrena de l'òpera més coneguda de Martín i Soler a Barcelona va servir per fer un dels pocs enregistraments que hi ha d'una obra del compositor valencià.

L'altra data important va ser el 13 de juny de l'any 2001, quan es va estrenar al Palau de la Música de València la cantata *Il Sogno*, escrita per Martín i Soler el 1789 amb llibret de Da Ponte, i amb la participació de l'orquestra de cambra Estil Concertant i amb Olga Pitarch, Glòria Fabuel i Patricia Llorens com a protagonistes. Cal esmentar que el Palau de la Música, el dia de l'estrena d'aquesta cantata, va donar el nom del músic valencià a una de les seues sales en un clar homenatge pòstum.

Mozart, després de veure que el valencià l'havia eclipsat amb l'òpera *Una cosa rara*, va fer un comentari sobre Martín i Soler a un amic seu músic, Roschlitiz, que aquest deixà escrit en les seues memòries "Hi ha moltes coses realment belles en el que fa-va dir Mozart-, però d'ací a déu anys ningú no parlarà d'ell." Siga com siga, Martín i Soler, és el músic valencià més influent del barroc.

# Vicente Martín y Soler

## el clasicismo español

MARÍA GINER  
[CD COMPACT]

EL PASADO MES DE MAYO SE CUMPLIERON los 250 años del nacimiento del compositor valenciano Vicente Martín y Soler (Valencia, 2 de mayo de 1754; San Petersburgo, 30 de enero/10 de febrero de 1806), cuya delicadeza musical y amabilidad sonora cautivó al público de su época, incluso en algunas ocasiones superando en prestigio al mismísimo Mozart. A pesar de ello, parece ser que esta consideración por parte de sus contemporáneos fue desapareciendo a partir del segundo cuarto del siglo XIX, salvándose del olvido unas pocas notas de toda su creación musical. Paradójico es el hecho, que tendría que agradecerle al compositor austriaco este vago recuerdo, puesto que estas pocas notas que se conservaron son las que incluyó Mozart en su famoso *Don Giovanni*.

Mozart realizó esta citación hacia el final de la ópera, exactamente en el momento en el que el protagonista está cenando y en el fondo de esta escena aparece una pequeña orquesta que ameniza la velada. Esta orquesta de cámara interpreta tres piezas, siendo una de ellas el tema «O quanto un si bel giubilo», fragmento perteneciente al final del primer acto de la ópera *Una cosa rara*, fruto de la colaboración entre el famoso libretista Lorenzo Da Ponte y Martín y Soler.

Ha habido muchas opiniones respecto al porqué de esta incursión del fragmento de Martín y Soler en la obra de uno de los compositores más relevantes de la historia de la música. Pero en mi opinión cabe apuntar como principal motivo la admiración de Mozart hacia su contemporáneo Vicente Martín.

Algunas de estas opiniones barajaban la idea de que la citación hecha por Mozart tenía la intención de ridiculizar la música del compositor valenciano, debido a que el recibimiento de *Le nozze de Figaro* por parte del público, estrenada unos meses antes que *Una cosa rara*, no tuvo el éxito que esperaba el compositor vienés. Por tanto, no es de extrañar que se sintiese molesto y que viese en Martín y Soler un fuerte rival al que había de superar. Sin embargo hay que tener en cuenta que el tiempo que media entre los estrenos de ambas óperas (*Le nozze de Figaro* estrenada el 1 de mayo y *Una cosa rara* el 17 de noviembre de 1786), era demasiado como para pensar que el éxito de ésta última influyera en detrimento a la aceptación pública de la ópera de Mozart.

Además, existen toda una serie de indicios que se inclinan más a atribuir a esta citación un significado de connotaciones mucho más amables y respetuosas hacia la obra de Martín. En la escena de *Don Giovanni* en la que se produce la citación, Leporello, que está sirviendo a Don Giovanni, pronuncia «Bravi, Cosa rara!» al escuchar las primeras notas de la melodía de Martín y Soler. Aún podríamos hacer referencia a otro detalle del texto de la ópera de Mozart, del cual se deduce que en ningún momento tenía la intención de ridiculizar la obra de su contemporáneo. Entre las tres piezas que interpreta la orquesta durante la cena, además del «O quanto un si bel giubilo», encontramos un fragmento de *Fra due litiganti il terzo gode* de Giuseppe Sarti y el famoso «Non piú andrai» de *Le nozze de Figaro* en versión instrumental del mismo Mozart. Durante el concierto, Don Giovanni le pregunta a Leporello: «Che ti par del bel concerto?», contestando éste último: «E conforme al vostro erto». Por tanto, no creo que esta última frase albergue una lectura irónica, puesto que sitúa a un mismo nivel las tres piezas que se interpretan, incluyendo la suya propia.

Por todo ello, creo que Mozart sí valoraba la música de Martín y Soler, de la misma manera que el público de aquel momento admiraba su manera de hacer.

A través del *Don Giovanni* de Mozart ya podemos apreciar el rasgo principal que caracteriza la obra del compositor valenciano, siendo sin duda la invención melódica su exitosa carta de presentación.

*Una cosa rara* fue la obra que permitió que Martín y Soler fuese reconocido por toda Europa; podríamos considerarla como el punto culminante de su creación artística por la repercusión que tuvo. Pero antes de



llegar a ésta, Martín y Soler recibió una formación musical imprescindible para conseguir el resultado musical que podemos apreciar en su obra maestra.

Como ya he mencionado, nació en Valencia donde realizó sus primeros estudios. Estuvo una temporada como organista en Alicante antes de que se trasladara a Madrid en 1776. Se sabe muy poco del periodo madrileño, pero se cree que fue de la mano de un tenor napolitano llamado Domenico Guglietti que entró al servicio de la corte; fue éste quien le presentó al Príncipe de Asturias. Parece ser que desde un primer momento se inclinó hacia el género operístico, de hecho su primera obra fue la ópera *I due avari*, aunque de ésta aun no se ha encontrado ni el libreto, ni la partitura. Poco después le siguió el estreno de la ópera bufa en tres actos,

*Il tutore burlato*, transformada en la zarzuela *El tutor burlado*, conocida también como *La madrileña*. Estas adaptaciones eran bastante comunes en el teatro lírico español de la época.

A pesar de estar bajo la protección del Príncipe de Asturias desde 1777, en nuestro país no encontró las condiciones adecuadas para desarrollar su carrera musical. De hecho fue en este momento que por orden real se dejaron de interpretar óperas en Madrid. Así que, después de haber realizado estas primeras composiciones y algunos ballets que normalmente se representaban entre los diferentes actos de una ópera, con la ayuda de una pensión que el Príncipe le concedió en noviembre del mismo 1777, pudo trasladarse a Nápoles.

Nápoles que era el centro político del Reino de las Dos Sicilias, podía presumir también de ser la cuna de la lírica italiana. Además, si consideramos que Martín y Soler fue un gran especialista en ópera bufa, y por ello recibió enorme fama, es muy significativo ligar su formación a este lugar. En la época, Nápoles y Venecia eran los centros más activos que cultivaron el género cómico, pero Nápoles tuvo una consideración especial, de hecho, a lo largo del siglo XVIII, cuando fuera de Italia se mencionaba el término «ópera napolitana» se referían al de «ópera bufa». Por tanto, Martín y Soler no eligió mejor lugar para elaborar su peculiar estilo, empapándose de la mejor tradición musical del momento y conociendo personalmente figuras clave de la historia del arte y la música que sin ninguna duda condicionarían su trayectoria.

La presentación de Martín y Soler en Nápoles fue un hecho anecdótico pero muy relevante, puesto que le valió la oportunidad de abrirse camino en esta ciudad. El compositor valenciano creó una sinfonía que requería la colaboración de veinte cañones, los cuales iban a tener un intérprete muy especial, el mismísimo rey Fernando de Nápoles. La fama de Vicente Martín a partir de este hecho creció, y se tradujo en el encargo de una nueva versión de *Ifigenia in Aulide*, basada en el libreto de Apostolo Zeno. Su primer encargo operístico en esta ciudad inauguró la temporada del Teatro de San Carlo, estrenándose el 12 de enero de 1779 con motivo del nacimiento del hijo del rey.

A este primer encargo le siguieron muchos más títulos como *Ipermestra*, *Andromaca*, *Astartea*, *l'amor geloso*, *La dora festeggiata* o *La cameriera acorta*, entre otros. Su fama no sólo le permitió estrenar sus obras en el mismo Nápoles, sino que también supuso el darse a conocer en los teatros más importantes de Italia, como los de Lucca, Venecia, Turín o Parma. Ya completamente inmerso en el mundo artístico italiano, empezaron a llamarle «Martini lo Spagnuolo», para no confundirle con otros artistas italianos también llamados Martini.

A través de todas estas obras, Vicente Martín adquirió un estilo muy similar al de la escuela napolitana. Y por este motivo, teniendo en cuenta el ambiente musical de la época, no fue nada difícil entrar dentro del circuito artístico europeo, puesto que el componer a la manera napolitana ya era una garantía de éxito para el público internacional.

Fue en Nápoles cuando empezó a inclinarse hacia el género cómico, su primera ópera de estas características fue *La cameriera accorta*, datada en 1782. El estilo de la ópera bufa de Martín y Soler, lógicamente conecta directamente con el de la escuela napolitana.

A partir de los años sesenta del s. XVIII, el argumento de la ópera cómica italiana se modificó, y normalmente se adoptaban historias basadas en el género literario denominado comedie larmoyante. Esta reforma de la ópera cómica tuvo muchísimo éxito entre el público, debido a que lograba hacer reír e inmediatamente después el espectador podía romper a llorar. Por esta razón, el término opera buffa pasa a substituirse por el de drama giocoso. Goldoni fue uno de los primeros libretistas que hizo una adaptación teatral partiendo de este tipo de novela, y posteriormente, otros famosos libretistas como el mismo Da Ponte siguieron esta misma lí-



nea. De hecho, Da Ponte escribió el libreto de la ópera *Il burbero di buon cuore*, la primera colaboración junto a Martín y Soler, basándose en el *Le bourru bienfaisant*, de Goldoni. Este cambio en el argumento de la ópera bufa también condicionará el estilo musical de éstas, y el compositor valenciano mostraba unas excelentes dotes para aplicar una serie de características que estarán presentes en la mayoría de los compositores napolitanos de este momento que cultivan este mismo género.

Las partituras de Martín y Soler desbordan energía y una vitalidad rítmica sorprendente, incluso en los recitativos se puede apreciar esta misma inquietud. Pero esto no va en detrimento de la melodía, ya que sobre todo, en el caso de Martín recibe un tratamiento excepcional. En la ópera bufa, las partes más significativas siempre han sido el concertante y el finale, puesto que son características de este género, y es precisamente en éstas donde se perciben con más claridad los rasgos más importantes de la ópera bufa italiana. En estas partes participan un gran número de personajes, cantan muchísimas voces a la vez, incluso en algunos momentos se llega a perder el sentido del texto, pero lo que se crea es una polifonía muy cercana a la música instrumental de esta época como resultado de la riqueza vocal que en un momento dado se puede poner en escena.

Esta riqueza sonora y también visual que se creaba con la puesta en escena, fue lo que seguramente la sociedad europea del momento apreciara de la ópera bufa italiana. Y seguramente este mismo gusto fue el que hizo que la Marquesa de Llano, esposa del embajador español en Viena, recomendara Martín y Soler a la corte austriaca. Esto supuso que en 1785 fuese llamado por José II, el emperador austriaco, que estaría ya al corriente de los éxitos que Martín iba cosechando en Italia, para darle la oportunidad de darse a conocer en una de las ciudades más ricas desde el punto de vista artístico y cultural que existían en este momento, Viena.

La carrera de Martín y Soler en esta ciudad condicionará toda su vida, puesto que es aquí donde conoce a Lorenzo da Ponte, y es junto a éste que conseguirá sus mayores éxitos.

Lorenzo da Ponte era el poeta que en el momento trabajaba para José II en la corte de Viena. Martín y Soler inició la colaboración con éste, cuando tuvo que realizar su primer encargo y, al mismo tiempo, mostrar sus capacidades artísticas delante del emperador. El resultado fue excelente, a pesar de que el ambiente en el cual trabajaba no estaba exento de muchísimas tensiones, debido a las envidias que, tanto Martín como Da Ponte, habían suscitado entre los músicos y poetas de la corte, puesto que la competencia por ganarse el beneplácito de José II era desorbitada.

Lorenzo da Ponte fue una pieza clave para entender la evolución del estilo operístico de Martín. Quizás en este primer trabajo conjunto, *Il burbero di buon cuore*, no se ve aún la influencia del libreto en su creación musical, ya que siguió utilizando unos recursos bastante convencionales dentro de la línea compositiva italiana. Pero con *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*, la segunda y tercera ópera de las cinco que realizaron juntos, se aprecia que el estilo de los libretos de Da Ponte encuentra un reflejo muy fiel en la música de Martín y Soler. Las tendencias pastorales del estilo literario del libretista se tradujeron en unas invenciones melódicas muy originales, puesto que ya no sólo se limitaban a la tradicional combinación del estilo bufo y serio, sino que Martín puso en práctica un ecléctico sinfín de recursos musicales, adaptándose al dinamismo existente en las historias de Da Ponte, puesto que en ellas se condensaban muchas situaciones, se presentaban caracteres muy precisos y estudiados, y se explicaban complejas acciones.

Ya he mencionado anteriormente el éxito que supuso *Una cosa rara*, mientras que la ópera *Le nozze di Figaro* de Mozart no lo fue tanto. Para el público vienés fue mucho más asequible el estilo de Martín y Soler que el de Mozart, y seguramente se debió a que éste último era muchísimo más sutil y complejo en su creación musical. La diferencia más notable entre los dos compositores era el modo de enlazar la música y el drama. Mientras que el primero intentaba que este paso fuese lo más suave y natural posible, el ingenio de Mozart requería otra opción mucho más llamativa, y siempre acababa incluyendo algún elemento inesperado, alguna variación tímbrica o alguna sutil modulación. Lógicamente, el público vienés le concedió su beneplácito a Martín y Soler, puesto que su simplicidad proporcionaba un mayor placer nada más escuchar sus encantadoras melodías, mientras que el reconocimiento del genio musical de Mozart requería de una mayor atención, conocimiento y predisposición.

Lorenzo da Ponte en sus *Memorie* —editadas en castellano por Siruela—, a parte de dar una interesante visión de la vida teatral en Viena, puede ofrecernos detalles que nos indican su predilección por una determi-

nada ópera o compositor del momento. Aunque obviamente mostró muchísima admiración hacia Mozart, parece ser que su compositor preferido y con quien mejor trabajó fue con Martín y Soler; de hecho, Da Ponte consideró que su mejor libreto había sido *L'arbore di Diana*. Cuando en sus memorias explica que estuvo trabajando simultáneamente en el libreto de *Una cosa rara* y en otro libreto para un compositor inglés llamado Stephen Storace, muestra que a pesar del gran trabajo que le pudo suponer, para éste fue un enorme privilegio colaborar conjuntamente con Martín y Soler. Da Ponte cuenta: “Me puse a trabajar y he de confesar que nunca he escrito con tanta celeridad ni tanto placer. Fuese por un sentimiento de tierna parcialidad en favor de un compositor con el cual me habían llegado los primeros rayos de paz y de gloria teatral, o fuese por el hecho de abatir con un golpe mortal a mis injustos perseguidores, o fuese, finalmente, la naturaleza del argumento, poético y agradable por si mismo, el hecho es que acabé esta ópera en treinta días, y el simpático maestro puso término en el mismo tiempo a la música”.

En sus *Memorie*, también menciona a dos dramaturgos cuya obra condicionó, notablemente, su estilo literario, se trata de Carlo Gozzi y Carlo Goldoni. Como ya he mencionado anteriormente, se basó en la obra de éste último para realizar el libreto de *Il burbero di buon cuore*, y es precisamente en esta primera colaboración con Martín y Soler que utilizará por primera vez toda una serie de recursos literarios, aprendidos de la mano de Goldoni, que dotarán a su obra de un estilo muy peculiar, encontrando la fórmula para el éxito de sus siguientes trabajos. Podemos decir que esta ópera puede considerarse un paso experimental muy importante dentro de la carrera profesional de ambos artistas, tanto para Da Ponte como para Martín y Soler.

A través del éxito de estas tres óperas realizadas en Viena: *Il burbero di buon cuore*, *Una cosa rara*, y *L'arbore di Diana*, podemos tener una idea del tipo de ópera cómica que gustaba a la sociedad vienesa de finales del siglo XVIII. Pero esta misma combinación entre tierna melancolía, emociones intensas y alegres risas, era la misma fórmula que empezaba a hacerse eco en el resto de Europa, y los italianos en este aspecto fueron unos especialistas.

San Petersburgo, durante el reinado de Catalina la Grande (1729-1796), fue acogiendo aquellos compositores italianos de más fama, como Paisiello o Cimarosa, para dirigir el teatro de la ópera. En este contexto, es significativo de la fama que llegó a adquirir Martín y Soler, el hecho de que antes del estreno de la ópera *L'arbore di Diana*, fuese nombrado maestro de capilla en la corte rusa, un puesto que parece ser fue creado para él por la reina.

A partir de su traslado a San Petersburgo, hacia el 1788, Martín y Soler no destacó mucho por su creación musical, la fama ya la había conseguido en Viena. En este momento, se dedicó a producir las óperas ya compuestas, pero en este caso traducidas al ruso, de *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*; y también realizó algunos encargos de óperas cómicas en ruso. El recibimiento de las óperas fruto de la colaboración con Da Ponte fue notable, por este motivo, Martín y Soler reclamó la presencia del libretista italiano en San Petersburgo. A pesar de ello, éste último no pudo satisfacer a Martín, ya que en este momento él se encontraba trabajando en el *Don Giovanni* de Mozart.

Pero lo más anecdótico de este periodo es la colaboración con la misma Catalina la Grande en la creación de alguna de estas óperas cómicas en ruso donde la Reina se encargó del libreto. La primera ópera fue *Gorebogatiir' Kosometovich (El desafortunado heroe Kossometovich)*, realizada en 1789; se trataba de una sátira contra el Rey sueco Gustavo III. La consecuencia de la creación de estas óperas en lengua rusa, fue el contrato por cuatro años que le ofrecieron en 1790, como director y compositor de la ópera rusa. Desgraciadamente su producción se limitó a la composición de algunos ballets, cuyo género había tratado ya anteriormente. A través del estilo de estos ballets, también se podrían apreciar determinados rasgos de las melodías que componen sus óperas, como por ejemplo, una destreza exquisita por la variedad, creando interminables modelos de repetición musical como también la combinación de originales ritmos danzantes. Recursos musicales que por una parte, en las composiciones para ballet, facilitarían la creación de las distintas coreografías que se podrían realizar, pero que aplicados a la ópera, permitirían que el público se familiarizara inmediatamente con sus melodías.

Seguramente, ansioso en este momento por volver a cultivar su género preferido, no desperdició la oportunidad de reanudar su relación artística con el libretista que le había dado tantísima fama. Así pues, en 1794 se trasladó a Londres, donde se encontraba Da Ponte como libretista del teatro del Rey. En 1795, Martín

y Da Ponte realizarán sus dos últimas colaboraciones. La primera de ellas fue *La capricciosa corretta o sia la scuola de' maritati*, se sabe que Martín compuso la música en tan sólo tres semanas, y en su estreno alcanzó un éxito clamoroso, siendo la ópera más representada durante aquella temporada. Y esto supuso la creación de la última ópera en la que Martín y Soler y Da Ponte trabajarían conjuntamente, *L'isola dei piaceri*. La relación entre los dos artistas acabó mal, ya que esta obra no alcanzó el éxito esperado, y Da Ponte acusó a Martín de realizar una música muy trivial para la ocasión.

Martín también aprovechó este viaje para publicar algunas canciones y arias, y seguramente Da Ponte ayudó en la promoción de su música. Hay que decir que en su catálogo también se pueden encontrar obras vocales como cantatas, arias, duetos, pasticcis, música orquestal, e incluso algunas obras religiosas, como la *Gran Salve*.

Después de esta corta estancia en la capital inglesa, volvió definitivamente a San Petersburgo donde pasaría el resto de su vida. Al poco tiempo, las condiciones tan favorables que le facilitaron el camino a lo largo de toda su trayectoria artística dieron un vuelco. Y después de la muerte en 1796 de Catalina II, tan sólo escribió una ópera más para el hijo de esta última, Pablo I. Poco después, en 1801, el zar fue asesinado, substituyéndole Alejandro I, y a partir de este momento, Martín y Soler quedo apartado de la élite artística, puesto que los gustos de este último zar se decantaban más hacia la ópera francesa.

Finalmente, el compositor valenciano que tanto prestigio llegó a alcanzar, tuvo que dedicarse a la enseñanza musical y a desempeñar algunas tareas como administrativo, manteniéndose así hasta su muerte en 1806. Es bastante típica la historia del brillante artista que pasa sus últimos días sumido en la precariedad y alejado de los ambientes más exclusivos, en los cuales había estado acostumbrado a moverse unos pocos años atrás.

El hecho de desarrollar los últimos años de su carrera musical en una ciudad tan lejana de su país de origen, y que además, su carrera terminara en estas lamentables condiciones, es quizás lo que contribuyó más a su olvido y lo que ha dificultado aun más la tarea de recuperación de su obra. Pero a lo largo del siglo xx ha habido interesantes proyectos, como el congreso de la Sociedad Internacional de Musicología realizado en Barcelona que presentó en 1936 la ópera *Una cosa rara*, o la dedicación del director inglés Roy Jesson al compositor valenciano que derivó en otra versión de esta misma ópera, iniciativas que han permitido el reconocimiento de su obra, cuya calidad, tanto por la variedad instrumental como por la delicada selección de los timbres vocales es un placer del cual hoy en día, y gracias a la recuperación discográfica, podemos seguir disfrutando.

# Vicente Martín y Soler

## Con ocasión del 250 aniversario de su nacimiento

JUAN BAUTISTA OTERO  
[GOLDBERG]

COMPOSITOR DE MÁS DE TREINTA óperas y de una veintena de ballets para los teatros de mayor renombre europeo -San Carlo de Nápoles, Burgtheater de Viena, Ermitage de San Petersburgo, King's Theater de Londres-, cuyas obras fueron interpretadas por los más virtuosos cantantes del momento -el castrato Luigi Marchesi, los tenores Giovanni Ansavi y Michael Kelly, las sopranos Maria Balducci, Luisa Todi o Nancy Storace- y prestigiosos coreógrafos -Charles Lepicq o Domenico Rossi-, Vicente Martín y Soler (Valencia, 2 de mayo de 1754-, San Petersburgo, 30 de enero de 1806) estuvo al servicio de los más poderosos de la Europa del Siglo de las Luces: favorito del emperador José II de Austria, de Catalina de Rusia y de su hermano Pablo I, así como de Felipe, duque de Parma, y de Fernando I de Nápoles. Por sí fuera poco, contó con la colaboración de los más brillantes libretistas del último cuarto del siglo XVIII, desde Lorenzo Da Ponte y Luigi Serio a los revolucionarios Moretti o Cigna-Santi... Frecuentó a Haydn, Mozart, Salen, Mariana Martínez, el escultor Antonio Canova, VigéeLebrun... Y sin embargo, Martín y Soler sigue siendo un desconocido para el público de hoy.

Sorprende constatar, coincidiendo con el 250 aniversario de su nacimiento, que apenas haya sido exhumada una exigua parte de su obra. Tan sólo cinco de sus óperas y una cantata escénica han sido representadas en los últimos quince años: *Una cosa rara* (1991) [Savall/Montañés] , *Il burbero di buon cuore* (1995) [SavalUDefló] , *L'Arbore di Diana* (1996) [Ostman/OteroRichter] , *Il Sogno* (2000) [Otero/Martínez] , *La capricciosa corretta* (2003) [Rousset/de Letteriis] , y recientemente tuve la ocasión de dirigir, al frente de la orquesta de la Real Compañía Ópera de Cámara, *Ifigenia in Aulide* (diciembre de 2003). De igual modo, la grabación de su música ha sido escasa y con criterios muy desiguales y, al margen de iniciativas privadas, la edición de su obra completa sigue siendo una asignatura pendiente de la musicología española. Es aún en mayor medida inexplicable esta desproporción con respecto a la relevancia de su figura, tal como se desprende del análisis musical, del alcance de su personalidad compositiva y del carácter transgresor que imprimió en cada uno de los géneros musicales que cultivó : el ballet, la ópera seria, el *dramma giocoso* y la cantata escénica. Estos cuatro ejes principales de su actividad nos proporcionan el verdadero medio para aprehender la esencia de su personalidad.

### Precursor de la danza contemporánea

La valoración de su obra debe vincularse, en primer lugar, a la interpretación del género que mayor prestigio le proporcionó y que con mayor insistencia cultivó: el ballet. Así describía Da Ponte en 1785 las referencias que le llegaron sobre Martín antes de su primer encuentro: "*Este joven compositor [31 años], aunque español de nacimiento, posee un gusto exquisito para la música italiana, pero si bien es altamente estimado por sus ballets, era poco conocido [en Viena] como compositor para la voz.*" Más de trece ballets serios y tres cómicos jalonan sus dos etapas europeas principales: Italia y Rusia. El ballet le sirvió como banco de pruebas de multitud de combinaciones orquestales, estructuras rítmicas, estrategias dinámicas y relaciones programáticas (timbres relacionados con personajes, células melódicas con acciones teatrales) que más tarde el compositor incorporó al lenguaje dramático musical de sus óperas serias, cantatas y *dramme giocosi*, constituyendo un sello inequívoco de su quehacer artístico. Estas obras, a la vez, contienen y liberan un valiosísimo mundo imaginario, una representación, mediante el gesto, de la tragedia en las postrimerías del siglo XVIII.

La llegada a Nápoles en noviembre de 1777, con 23 años de edad, para componer su primer ballet para el teatro más grande de Europa en aquel momento, el San Carlo -con una orquesta de 65 efectivos, superior a la de la ópera de París (60), de Londres (45) o de Viena (37)- constituye todavía un pequeño enigma; más aún



si tenemos en cuenta los escasos antecedentes biográficos que se conocen y que en modo alguno justifican la importancia de tal encargo: una educación en Valencia con maestros locales junto a su padre, el tenor Francisco Javier Martín, y como escolar en la catedral-, posterior traslado a Madrid y contacto con el barítono Domenico Guglietti y una sola composición destacada: *Il tutore burlato*, un *dramma giocoso* con libreto basado en *La Frascatana* de Filippo Livigni, estrenado en el verano de 1775 en el Teatro Real de la Granja de San Ildefonso para Carlos III.

El prestigio alcanzado en esta etapa inicial es atribuible, sin duda, a otras obras hasta ahora no identificadas -probablemente arias y piezas sacras- que, como cualquier otro compositor en aquella época debió haber escrito en su juventud. Bajo el reinado de Fernando I, rey de Nápoles y Sicilia, y María Carolina de Austria, le fueron comisionados entre 1778 y 1781 nada menos que seis ballets, todos ellos estrenados en el Teatro San Carlo y creados en colaboración con el coreógrafo más renombrado de Europa en aquel momento, Charles Lepicq (1744-1806): cuatro ballets serios, *La Griselda* (1779, inspirada en la obra homónima de Apostolo Zeno), *I ratti sabini* (1780), *La bella Arsene* (1781), *Tamas Kouli-Kan* (1781, lectura de *Tamas Kouli-Kan nell'Indie* de Cigna-Santi), y dos ballets de *mezzocarattere*, *La sposa persiana* (1778) e *Il barbiere di Siviglia* (1781), en el eco del de Beaumarchais. Estas obras adquieren mayor relevancia en relación al desarrollo de la carrera de Martín y Soler como compositor en Italia, si tenemos en cuenta que el ballet jugaba un papel primordial en los acontecimientos sociales de la corte napolitana. Era el espectáculo preferido de la reina María Carolina, quien además, según Harold Acton en su estudio sobre los borbones de Nápoles, “*había sido educada en un ambiente masónico. Su padre, su hermano José II, y sus dos hermanas eran masónicas y en consecuencia ella también se interesaba por esta sociedad que bajo su protección comenzó a crecer en Nápoles. Las diversas Logias daban recepciones, alegres cenas, bailes y discusiones literarias. [...] Tras la llegada [a Nápoles] de María Carolina las logias se multiplicaron y difundieron por todas las provincias. Todos sabían que las alumnas de la sociedad napolitana pertenecían a la francmasonería* [hecho que también corrobora Casanova en sus memorias]: *La reina misma tomaba parte en la novedad de los banquetes* [de las logias, incluida una femenina de damas nobles] . Durante la representación de una ópera en el San Carlo, la prima donna Bernasconi hizo el signo masónico de reconocimiento, que fue acogido con un general aplauso. [...]Apenas sus majestades entraron en la sala, la reina bailó un minuetto con la máxima perfección [...]”.

Aunque moviéndonos en el terreno de las especulaciones, no cabe duda de que este ambiente de acusada liberalidad -sobre todo con relación a España-, debió de impactarle, en particular teniendo en cuenta su posterior período en Viena como compositor predilecto de José II. Ciertamente se observan indicios en muchas de las partituras de Martín y Soler de un uso consciente de algunos de los elementos musicales más característicos del mundo francmasón: determinadas células rítmicas en tiempos perfectos, un coherente empleo de las tonalidades más habituales como la de Mi bemol mayor, Do mayor y do menor, o de una forma tan genuinamente masónica como es el canon -de la que sabemos que Martín era un reputado maestro. No obstante su carácter conj etural estos aspectos no dejan de ser en muchos casos un indicio revelador para la comprensión e interpretación de muchas de sus obras.

Sin embargo, el análisis de lo que los ballets de Martín y Soler verdaderamente fueron va inevitablemente unido a la evolución del extraordinario bailarín y coreógrafo Charles Lepicq. El haber compuesto junto a él la mayoría de ellos (al menos catorce de los veintitrés contabilizados hasta la fecha), subraya el apoyo de Martín a la transformación de este género en un espectáculo unitario, independiente de la ópera, así como a los nuevos conceptos de movimiento y gesto postulados por los coreógrafos Noverre y Angiolini e integrados por Martín de manera magistral en las partituras para Lepicq, el más ferviente discípulo de Noverre: “*Un rostro encantador, la cintura más fina, los más fáciles y gráciles movimientos, el estilo más puro, vivaz y natural... Le Pica, el “Apolo de la danza”, es el bailarín con más talento de Europa, superando a cualquier otro bailarín en la narración, pathos de la gesticulación, sensibilidad y fluidez de movimiento.* “ De este modo describía el barón von Grimm en su *Correspondance litteraire* de 1771, a uno de los máximos exponentes del ballet experimental del momento. Los ballets de Martín y Soler eran una mezcla de mimo y danza, integradores de la tragedia y gesto narrativo del mundo clásico, la nueva danza teatral. Sus ballets *d'action*, también llamados ballets-pantomima o ballets serios, fueron precursores de lo que hoy es nuestro espectáculo de danza contemporánea, y de la que Martín y

Soler, junto a Lepicq, representaron en el último cuarto del siglo XVIII la vanguardia del género, tal y como antes lo había sido el binomio Gluck-Angiolini.

En una primera etapa de colaboración con Lepicq (entre 1778 y 1786) coincidió con el coreógrafo en Nápoles y otras ciudades de Italia, produciendo ballets que formaban parte de la ópera seria. A este tipo de ballet *d'action* como intermedio pertenece el grueso más importante de su producción: además de los citados, La regina di *Golconda* (1782) para el Teatro Pubblico de Lucca (basada en *Aline, reine de Golconde* de S. J. de Boufoers), *Cristiano II, rè di Danimarca* (1782) para el San Benedetto de Venecia (coreografía de Domenico Ricciardi), *Acì e Galatea* (1784) para el Ducale de Parma, *La Sandrina*, reestrenada en los Caños del Peral de Madrid (1786), probablemente escrita anteriormente para Nápoles, y *Castore e Polluce* para el Comunale de Faenza (1786), entre otros. Eran interpretados entre el primer y segundo actos (ballo *primo*) o el segundo y tercero (ballo *secondo*) de las óperas serias y, por lo general, no guardaban relación temática con el libreto de éstas.

A1 segundo período (1792-1799) en el que creó sus obras maestras del género junto al citado Lepicq, pertenecen sus ballets trágicos estrenados en San Petersburgo: *Didon abandonnée* (1792), tomada de la *Didon* de Marmontel, *L'Oracle* (1793), *Amour et Psyché* (1793), que parte de la *Psyché* de Molière-Corneille-Quinault, *Tancredi* (1799), basada en *Tancredo* de Moretti, y *Le retour de Poliorcète* (1799). Efectivamente, la obra para ballet de Martín y Soler representa el tránsito de la danza como simple divertimento al ballet como experiencia dramática y teatral. Así, si en la ópera se suceden recitativo y aria (acción-*affetto*), aquí lo hacen secuencias pantomímicas y partes bailadas. Asistimos en estas piezas a la supresión de los tradicionales cuerpos de danza estáticos, con coreografías simétricas y al fin del empleo de las máscaras por parte de los bailarines, toda vez que se incorporan un vestuario y un maquillaje trágicos, acordes con la dramaturgia: temas extraídos de la mitología clásica (*Acì e Galatea*, *Castore e Polluce*, *Didon abandonnée*, *Amour et Psyché*, *L'Oracle*), o bien basados en la Edad Media o renacentista (*La Grisella*, *Cristiano II* o el *Tancredo* creado por Tasso), sin descartar los referidos a la historia antigua o a los mundos exóticos (la reina hindú de *Golconda*, *Tamas*, un héroe turcomano o *Demetrio Poliorcetes*, rey de Macedonia y heredero de Alejandro Magno). Todo ello configuró el marco de inspiración de Lepicq y Martín y Soler para dar vida a estas “tragedias mudas”. Sus ballets se estructuran en una unidad de acción narrativa aristotélica, pero de duración más breve que en la ópera sería y, tal y como sucede en ésta, la circunscribió a un reducido número de personajes -6 o 7 bailarines principales, a diferencia de los numerosos roles de *la opéra-ballet* del XVII. Martín no duda en integrar recursos musicales ajenos al género *per se*: intercala arias y conmovedores coros con las piezas propiamente de danza para dar preponderancia por unos instantes a la voz en lugar del gesto como medio de expresión.

Divididos en cinco actos con un pequeño prelude o prólogo a modo de sinfonía, concebidos como un todo independiente, con una puesta en escena espectacular -a decir de las crónicas rusas de la época-, *los ballets tragiques* de Martín, los cinco últimos estrenados en el Teatro Real del Ermitage de San Petersburgo, son la culminación de este nuevo género y el que más impresionaba al público. En estas obras el compositor incluía, además de unos pocos números con indicaciones de formas de danza convencionales (minuetto, gavotta, chaconne, fanfare, etc. , a lo sumo cuatro o cinco), secciones rapsódicas, abiertamente programáticas o descriptivas para acompañar episodios mímicos, como en una suerte de “recitar danzando”. En ellos, tal y como lo describe el barón Grimm: “*hay mucho más movimiento caminado que danzado... solo hay danza en grandes momentos de pasión, en momentos decisivos; en las escenas, se camina con la música pero sin bailar*” En los ballets trágicos del período ruso asistimos también a una evolución de Martín y Soler con relación al uso de recursos tonales: del empleo insistente de tonalidades mayores, brevemente quebrado por relativas menores, pasamos al libre uso de saltos abruptos en obras como *L'Oracle* o *Didon abandonnée*. De complicadas secuencias en el uso de *tempi*, con imperceptibles gradaciones entre uno y otro número, a marcados contrastes más cercanos al espíritu del *Sturm und Drang*. Un extenso final, *durchkomponiert* -que Martín ya había conformado en las largas conclusiones a los dos actos de sus *dramme giocosi* vieneses-, en el cual se superponen ocasionalmente temas melódicos presentados en la misma obra y que desencadenan un dramático desenlace. Estos rasgos son perceptibles en *Didon abandonnée*, acaso la culminación del compositor en este género. En su edición impresa en San Petersburgo, se conservan todas las indicaciones precisas de los movimientos creados por Lepicq, y a los que la música se une

de manera prodigiosa en cada uno de los *affetti* a que se ven abocados los personajes de la tragedia. Sin duda, las obras de ballet de Martín y Soler constituyen una de las claves para la comprensión de sus óperas, y para entender que cada gesto melódico escrito en sus arias guarda relación no sólo con un color o una emoción del personaje en determinada situación, sino también con un movimiento y un gesto escénicos.

### Martín y Soler y el *Dramma per musica*: ¿Apoteosis o transición?

Durante un período relativamente corto, de apenas cinco años (Nápoles, 1779-Turín, 1783), se dedicó a la composición de óperas serias antes de consagrarse definitivamente al *dramma giocoso*. Fruto de esta época son algunas de las joyas del género del último cuarto del siglo XVIII: seis *dramme per musica*, todos ellos estrenados en teatros italianos y escritos a petición de la realeza borbónica. Para el San Carlo de Nápoles, escribió con ocasión del aniversario y la onomástica del rey Fernando I sendas óperas serias junto al libretista de la corte, Luigi Serio: *Ifigenia in Aulide* (12 de enero de 1779) e *Ipermes tra* (30 de mayo de 1780), a las que debemos sumar el *componimento drammatico* en dos actos *Partenope*, con libreto de Metastasio, creado con motivo de la visita a Nápoles de los grandes duques de Rusia Pablo I y María Feodorevna, en febrero de 1782. Gran músico, conocedor y amante de la ópera, el duque de Parma, Felipe de Borbón, le encargó dos de los *dramme per musica* de mayor enjundia, estrenados ambos en el Teatro Regio de Turín: en 1780 *Andromaca*, con un libreto de Antonio Salvi inspirado en la tragedia de Racine, y tres años más tarde *Vologeso, rè de'Parti* en una nueva adaptación de Vittorio Amadeo Cigna-Santi del clásico libreto de Zeno sobre el emperador Lucio Vero.

Nombrado en 1780 maestro de capilla “pensionado” al servicio de Carlos, príncipe de Asturias y futuro Carlos IV de España, gozó desde entonces no sólo de la ya consolidada notoriedad como compositor en Nápoles sino también, gracias a este cargo, de una situación privilegiada con respecto a su labor en los teatros del resto de la península italiana. Su título de maestro pensionado era una categoría habitual en la época -pensemos en Paisiello o Cimarosa, que lo fueron de la corte imperial rusa. Es de señalar que puso música en 1782 a un nuevo drama en tres actos, *Astartea* -inspirado en la figura de la Venus ídica o Ishtar-, para el Teatro Pubblico de Lucca. La obra, que no ha sido localizada hasta la fecha, incide en la tendencia de los libretistas a recrearse en temas originados en mundos exóticos.

En efecto, el libreto en el último cuarto del siglo XVIII era susceptible de absorber las nuevas tendencias del pensamiento, a las que Martín no se mantuvo ajeno. La colaboración con los poetas más progresistas fue una constante a lo largo de toda su carrera, desde los ballets o las óperas serias hasta el *dramma giocoso*. Siguiendo las reformas que se consolidaron en la década de los noventa, todas las óperas serias de Martín eran nuevas adaptaciones de libretos de autores ya clásicos (de Metastasio, 3; de Zeno, 2), basadas en tragedias creadas por los dramaturgos franceses del XVII como Racine o Corneille. Estos textos “reformados” de los seis *dramme per musita* del valenciano, presentan multitud de transformaciones con respecto a los originales y cuya comparación resulta vital para la visión que de estos dramas musicales se tenía en la época y secundó Martín y Soler.

A las habituales supresiones y sustituciones de arias y recitados (en *Ipermestra*, más de una decena de arias eliminadas o sustituidas con respecto al original metastasiano), se añaden la omisión de coros. Consecuencia de estos cortes es el aumento de escenas que concluyen sin un aria de uno de los personajes, o que incluso finaliza con un mutis de varios caracteres simultáneamente, hecho sin precedentes en la ópera seria barroca. Más significativas aún con respecto al concepto global de sus obras, son la eliminación de personajes (como es el caso de Clitemnestra, que desaparece de la versión de la tragedia eurípidea escrita por Serio para el valenciano) o la creación de otros nuevos, fruto en muchos casos, de las exigencias jerárquicas de los cantantes. Sin embargo, en todos estos nuevos libretos se percibe un impulso de renovación y, sobre todo, de evitar el fárrago de los preámbulos narrativos característicos de estas tragedias; obligan al público a penetrar en el nudo dramático desde las primeras escenas, manteniendo la tensión hasta al menos el final del segundo acto. Asistimos a un desplazamiento de la relajación dramática: en estas óperas de Martín sufrimos intensamente desde el inicio; no se crea un aumento paulatino de tensión, sino que se presenta a la víctima y su fatal circunstancia a bocajarro;

tal es el caso de Andromaca, Ifigenia o Ipermestra quienes, desde los primeros compases, muestran sus desventuras y en el transcurso de la ópera no van más que desintegrándose progresivamente.

El éxito de todas sus óperas serias -baste mencionar las 19 representaciones de *Ipermestra*, la más ejecutada en aquella temporada en el San Carlo-, no residía únicamente en el virtuosismo que exigía de sus intérpretes. Tuvo la ocasión de componer para realmente los mejores cantantes de la época especializados en este género de obras, asequibles a unos pocos teatros. Luigi Marchesi (1755-1829) -tras Farmelli, el más insigne castrato del XVIII-, se consagró como mejor cantante del género serio precisamente a partir de los papeles de Achille y Linceo escritos por Martín en sus dos primeras temporadas en el San Carlo. Y no es de extrañar que así sucediera. En arias como *Amor mi chiama in campo* (Ifigenia) o *Di pena si forte* (Ipermestra) Martín pone a prueba todos los registros y agilidades de Marchesi (utiliza la totalidad de su ámbito vocal, del sol grave al re sobreagudo), con saltos de dos octavas y media y un acompañamiento orquestal en forte (y se trataba de la orquesta del San Carlo, ¡con más de 60 músicos!), . rápidas coloraturas con complejos diseños melódicos -con saltos interválicos de cuarta, quinta o sexta-, de extremada dificultad de ejecución y cuyo objetivo era subrayar el vigor y poder de estos personajes épicos. Marchesi aprovechó arias en rondó como *Va crescendo il mio dolore* (Ifigenia) o *Ah, perche gli affetti miei* (Ipermestra) para mostrar sus cualidades musicales más sutiles, que coinciden con la descripción que Burney realizó del célebre cantante: “no sólo elegante y refinado en grado poco común, sino a menudo generoso y pleno de dignidad” [en sus interpretaciones] . Para dar vida a las protagonistas de sus cuatro tragedias principales escribió para tres voces bien diferentes: la soprano *d’agilità* Giuseppa Maccherini (fi. 1765-1791), la soprano coloratura Maria Balducci (1758-después de 1784), y la mezzosoprano dramática Luisa Todi (1753-1833).

Sin duda nos hallamos ante un virtuosismo sólo comparable, en esta época, a las piezas de mayor envergadura de Mozart: es un ejemplo la desesperación de Ipermestra de Martín en *Son fra l’onde*, con complejas evoluciones que llegaban al sol más agudo, por encima del fa de la reina de la noche mozartiana, después de una ascensión diabólica en terceras con notas picadas. “*Actuellement la Balducci passe pour la plus belle voix, comme Marchesi parmi les castrats*”. Así describe J.-J. de la Lande en su *Voyage d’un François en Italie* (1790) a la protagonista de la *Ipermestra* de Martín y Soler. Por no mencionar las proezas interválicas fruto del furor de Andromaca o el arrojado Berenice; la Todi, sin duda una de las mejores cantantes dramáticas del momento, poseía un registro amplio y un timbre cálido *que conmovía hasta provocar las lágrimas del público* a decir del tipo de instrumentación empleado en *Andromaca* y *Vologeso*, en las que la célebre mezzo portuguesa participó. Así también compuso unas intrincadas arias para los padres despiadados de Ifigenia e Ipermestra, Agamemnon y Danao respectivamente, en los papeles destinados al tenor Giovanni Ansavi (1744-1826), cuando éste se hallaba en la cúspide de su carrera. Burney aseveraba no haber escuchado nunca “*a un cantante mejor en su género*”, [el estilo serio]; *con una excelente voz de tenor, [...] alto, delgado, refinado, con buen gusto y expresividad en los movimientos lentos y gran claridad en el presto, era capaz de ejecutar en las arias de bravura los pasajes más rápidos*”. Y así lo demuestran piezas como *Ho spavento d’ogn’aura* (Ipermestra) o *Alle tempeste in seno* (Ifigenia) que Martín le dedicó, con un ámbito de casi dos octavas (del do grave al si agudo).

El prestigio y la capacidad técnica de estos cantantes contribuyeron a la consolidación de muchas de las novedades estilísticas incorporadas por Martín a sus óperas serias. La introducción de *ensembles* -como los dúos *Se il tuo dolore* (Ifigenia) o *Ah, se di te mi privi* (Ipermestra) o el *quartetto Padre... sposa... amico* (Ifigenia)- como conclusión a uno de los dos primeros actos, en sustitución de la antigua escena y *exit* aria de la ópera seria pretérita, y que en los *dramme giocosi* Martín transformaría definitivamente en extensos finales. En estas piezas de conjunto el compositor valenciano siempre incluye una progresión dramática que se traduce en dos o más secciones con *tempi* diferentes, por lo general de lento a rápido, para lograr un mayor efecto antes de la caída del telón. Por otra parte, realiza una reducción drástica del número de arias totales por cada acto (un máximo de 8, en *Ifigenia* o 7 en *Ipermestra*), reservando las formas más novedosas (rondó, cavatina) y las más extensas de bravura, *durchkomponiert*, lógicamente, para los cantantes principales; sin embargo, no escatima esfuerzos para los personajes secundarios con el objeto de lograr un equilibrio de conjunto, dedicando siempre a sus intervenciones una esmerada orquestación y, en mi opinión, algunas de sus melodías más cautivadoras: *Tranquilla é già l’onda* de Arcade en *Ifigenia* o *Perché vuoi ch’accolga* de Lucilla en *Vologeso*.



En este sentido aprovechó el tener a su disposición a una de las mejores orquestas de Europa, la del San Carlo, para explorar las posibilidades en cuanto a volumen, articulación y elección de secciones de la orquesta para crear una estrategia orquestal paralela a la estrategia dramaturgica. Abruptas alternancias entre segmentos con la orquesta al completo y partes con instrumentos de viento soli, que comentan un breve motivo melódico; las extensas coloraturas de los cantantes dejan de ser únicamente acompañadas por una orquesta cauta, sino que interviene activamente en crear y resolver la tensión de la línea vocal. Incorpora los *accompagnati* a los momentos de mayor introspección del personaje (*Deh se mi sei fedele*, Ifigenia) o llevándolos al climax de la acción, como en las descomunales muestras que preceden los dúos de Achille e Ifigenia o Ipermestra y Linceo, verdaderos modelos de este recurso. Acordes de la orquesta en *tenuto* durante estos recitados o en el transcurso de un aria (*Nacqui tanto sventurata*) como procedimiento exclamativo de los instrumentos; extensos tremolos durante momentos de desesperada declamación de la heroína; elaboradas alternancias de texturas tímbricas, en ocasiones extravagantes, con repentinas intervenciones de los instrumentos de viento y/o metal, a los que añade incluso la percusión para conferir una mayor movilidad o amplitud a la expresión. Piezas como el aria de Adrasto *Pria di lasciar la sponda* de Ipermestra o de Elissena *Quel nocchier* en *Ifigenia in Aulide*, con una inusual orquestación de trompetas, violines y bajos, sin violas quedaría desequilibrada si no hubiera podido contar con un efectivo de la magnitud del teatro napolitano; sin embargo, al completo, el efecto es apabullante, particularmente gracias al uso que hace del registro grave de los violines. Esta es una característica genuinamente martiniense: rápidas células melódicas en los violines segundos cuyo efecto percusivo va incrementando la tensión, en una suerte de crescendo, de la cual la melodía principal de los violines primeros o de los instrumentos de viento parece estar completamente desvinculada. Cada sección orquestal posee una entidad dramática propia, participando en ocasiones de la pasión del personaje, en otras oponiéndose a esa tensión o incluso asumiendo un papel independiente y estableciendo un diálogo texto-melodía que facilita la interpretación en la escena de muchas de sus arias más extensas.

El uso del bajo continuo que sugiere en los recitativos *secchi* es un mero apoyo declamativo, cuya desnudez debe contrastar con la masa orquestal de las arias. No obstante, su función no es de tránsito hacia el aria sino que, al despojarlo de la riqueza del *secco* de la ópera seria barroca, debe intensificar y facilitar aún más la comprensión del texto mediante la simplicidad y ligereza del plan tonal escogido por el maestro valenciano. A este intenso ciclo en Italia que consagró a la ópera seria debemos añadir finalmente, un último acercamiento en el transcurso de sus postreros años en San Petersburgo, con la creación de un melodrama en 1796: *Camille ou le souterrain*, con libreto de B J . Marsollier de Vivetières.

El menor número de óperas serias escritas por Martín (7) con respecto al ingente volumen de sus óperas cómicas (13), unido al desconocimiento tangible de estas obras en nuestros días, han sido los motivos por los que intérpretes y biógrafos habían desestimado esta etapa del compositor, considerándola como transitoria hacia el *dramma giocoso* y centrándose en su más popular período vienés. Sin embargo, tras un acercamiento detallado a estas partituras, tras haber editado tres de ellas (*Ifigenia in Aulide*, *Ipermestra* y *Camille ou le souterrain* para las ediciones de la Real Compañía Ópera de Cámara), y haber dirigido y llevado a la escena junto a Isidro Olmo la primera de ellas, quedan patentes las extraordinarias dotes del valenciano para el género más intrincado de la música escénica. La fuerza, expresividad y exigencias técnicas de una ópera como *Ifigenia* nos hace enmudecer; más aún si tenemos en cuenta que constituye su primer *dramma per musica* y que fue escrito a la edad de veinticinco años. Es evidente que los motivos de su distanciamiento de la ópera seria fueron de cariz circunstancial y no consustancial a su talento; parece como si el músico hubiera intuido el final de una época y de un género.

# La Arcadia cuestionada

## El drama jocoso y la cantata escénica

### de Martín Soler

JUAN BAUTISTA OTERO

ASÍ DESCRIBÍA JOSÉ II EN 1793 el panorama artístico en Italia el año en que Martín compuso la última de sus óperas serias: “...*No hay ni siquiera espectáculos de ninguna clase que atraigan a uno a venir a Italia; la ópera y la música instrumental, cantantes y bailarines son todos peor que mediocres. [...] El palacio [en Milán] es bello y cómodo; la ópera, mala; el ballet, largo y bastante mediocre.*” Antes de dejar la península italiana, Martín creó cuatro obras cómicas, en una primera etapa dedicada a éste género que se superpone a las últimas óperas serias. A sus dos postreros encargos para Nápoles -la acción teatral cómica *L'amore geloso* (1782) y el *dramma giocoso La vedova spiritosa* (1785)-, se suman otras dos estrenadas en la tuceta de la ópera bufa, el teatro San Samuele de Venecia. La primera, *In amor ci vuol destrezza* (1782), junto al libretista Carlo Giuseppe Lanfranchi-Rossi, fue interpretada en el papel principal por la prestigiosa soprano Rachele d'Orca. Se sumó en 1784 *Le burle per amore* con libreto de otro gran especialista *buffo*, Marcello Bernardini. Estas dos solicitudes, acaso por intervención del embajador austríaco en Venecia, el conde Durazno, fueron claves para propiciar en 1785 el paso definitivo del músico a la capital del imperio austro-húngaro e iniciar allí su período de madurez.

Viena ofrecía al maestro una incomparable tentación: culminar su labor creativa, satisfacer las inclinaciones profesionales y escribir con libertad sobre cualquier asunto... ¿Musical también? Cuando llegó a Viena, José II además de luchar por las nuevas medidas sociales, controlaba la ópera imperial. Consideraba la cultura como un medio de difusión de sus ideas, un modo de instruir al pueblo, de hacer comprensibles los conceptos expuestos en la filosofía y el arte. Asistido por el conde Orsini-Rosenberg, intendente del Burgtheater, el emperador llevaba a cabo no sólo la programación de las óperas o la elección de compositores, libretistas y cantantes, sino también la redacción de los estatutos del teatro y los honorarios que debían pagarse para cada producción. Su intervención en tales menesteres, excepcional para cualquier otro monarca, era rutinaria, lo que da una idea de su avanzado concepto de política cultural: una verdadera relación cultura/pensamiento/estado/hombre. Al leer su correspondencia se percibe un interés que va más allá de lo cortesano o administrativo: el deseo de hallar las piezas que sirvan a sus fines políticos proyectados. En sus viajes de carácter político o familiar, José II aprovechaba para reunir cantantes, contratar compositores y escoger librerías para su ópera italiana en Viena. De este modo narra Da Ponte en las *Memorias su encuentro con Martín*:

“[...] *Paisiello había marchado a Italia y yo no conocía aún a Mozart. En este dilema me encontraba cuando Vincenzo Martini llegó a Viena [finales de 1785]. [Martín y Soler] Estaba deseando escribir una ópera para el teatro de Viena, y a pesar de la infeliz suerte de mi primer intento, fue aconsejado por sus amigos de que recurriera a mi para el texto. Tome mi tiempo para considerar [la propuesta], pues no le conocía, y pedí consejo al emperador quien, encantado con la oportunidad, me animó a que la aprovechara.*” Tras el rotundo éxito del estreno de *Il burbero di buon cuore* de Martín (1786), Da Ponte relata:

[*En una recepción con José II*] „Nada más verme exclamó: ¡Bravo! Da Ponte: debemos moldear el hierro mientras esté caliente; prepara otra obra para ese español. Estoy extremadamente complacido tanto con su música como con tu composición.” [...] “Pronto recibí innumerables peticiones de varios compositores para escribir obras para ellos; pero de entre todos, hubo sólo dos a quien estimaba y me complacía su música: Martini [Martín y Soler], el compositor favorito del emperador y primer ingenio de mi victoria en el teatro; y W Mozart a quien conocí por aquel entonces.”

Lo que en mayor medida debió de deslumbrar e inspirar al monarca debió ser la capacidad y oficio teatrales de Soler y, por encima de todo, la facultad de emplear la música como vehículo de ideas, es el caso de

Il burbero di buon cuore (Da Ponte, basado en Goldoni), *Una cosa rara* (1786, Da Ponte, tomado de *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara), *L'Arbore di Diana* (1787, primer libreto enteramente original escrito por Da Ponte), e *Il Sogno* (1789, cantata escénica, libreto de Da Ponte). Constatamos en éstas una evolución en su estilo compositivo; en particular, cuanto más se adentra uno en la relación texto-música y la manera en que ésta es resuelta en todo momento se advierte la intención de desechar lo superfluo y limitarse a lo efectivo en el contexto dramático apropiado. Esta cualidad, echada en falta por José II en las óperas de Mozart ("*trop de notes*", "*trop difficile pour la voix*"), la corroboró Haydn, tal y como comprobé en Budapest con material de primera mano: la admiración de este autor por la capacidad melódica de Martín parece estar en directa relación con el excepcional hecho de no haber efectuado apenas recortes en las partituras del valenciano que, como *L'Arbore di Diana*, el propio Haydn hizo representar en Esterháza. En cambio, sabemos de las "mutilaciones" que infligía sin reparo a otras óperas ejecutadas en el palacio húngaro.

Si a este hecho añadimos las exigencias artísticas y sociales de su principal patrón, José II, y del público vienés en tan álgido momento de las corrientes del libre pensamiento, podemos imaginar la dimensión alcanzada por Martín y Soler en tal contexto y que merece ser considerada hoy día para la interpretación de su música. La ópera en Viena no sólo era una sala de conciertos: representaba el fresco de las ideas y la vanguardia escénica. Mozart, Anfossi, Salen o Haydn trataban de cristalizar en la ópera sus inquietudes. Martín no podía quedar al margen de la transformación del género bufo en el *dramma giocoso* representativo de este período crítico. A sus cuatro obras vienesas debemos añadir las tres escritas junto al poeta veneto en su breve estancia en Londres, todas estrenadas en el King's Theater en 1795: *La capricciosa corretta*, *L'isola del piacere* y el intermedio *Le nozze de' contadini* spagnuoli. En todas ellas, tras la imagen idílica de un mundo arcádico o mitológico -como en *L'Arbore di Diana*, *Il Sogno* o *L'isola del piacere*-, se esconden verdaderos panfletos políticos.

Da Ponte, como Martín, mantuvo durante toda su labor creativa un espíritu de crítica social unido a un continuo deseo de innovación; y así lo señala en sus propios escritos declarando como objetivo primordial de sus librerías emplear géneros literarios consolidados -como la poesía pastoril o el drama goldoniano- para introducir las nuevas ideas musicales, literarias, sociales y filosóficas. Puso al servicio de este cambio del *dramma giocoso* la mayor parte de los recursos creativos procedentes de sus ballets y óperas serías. Fruto de ello fueron los grandes éxitos cosechados por sus obras vienesas: *Il burbero di buon cuore*, 20 representaciones; *Una cosa rara*, 55 y *L'Arbore di Diana* 65. Sin menoscabar el hecho de haber contado nuevamente con los mejores intérpretes -el cast de cantantes de *Una cosa rara* o *Diana* fue el mismo que estrenó *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* o *Così fan tutte* de Mozart: entre otros, las sopranos Nancy Storace, Luisa Laschi, Anna Morichelli, los tenores Michael Kelly, Vincenzo Calvesi, o el barítono Stefano Mandini.

Las novedades formales incorporadas por él en sus *dramme giocosi* y cantatas escénicas incluían el inicio de la acción impulsada por una enérgica composición de ensemble -el *terzetto* Zitto, zitto non *parlate* de *Diana*, o las introducciones a tres o cuatro de *Una cosa rara* o *Il burbero* -, en sustitución del recitativo *secco* de las óperas serías. Divididas en dos actos, con muchas intervenciones de conjunto, arias muy expresivas pero de menor extensión y largos finales hay que añadir la incorporación de estructuras rítmico-melódicas derivadas de la seguidilla española, melodías que recuerdan las *carmagnoles* de la entonces cercana Revolución francesa o evoluciones armónicas más propias del *Lied* schubertiano que de la ópera clásica. Por otra parte, muchos de los rasgos de sus *dramme giocosi* son delineados con elementos más propios de la tragicomedia: Endimione, el Príncipe, Silvio o Clizia presentan siempre el contraste entre la seriedad de su origen mítico o su alto grado social, y la fragilidad de sus reacciones. No son caracteres netamente bufos; buen ejemplo de ello son las arias *Più bianca* del Príncipe o *Lieti e amorosi i rai* que canta Endimione: el tratamiento elegíaco, preciosista, de delicada porcelana que posee este personaje coincide plenamente con la personalidad del bello pastor, personificación del sueño eterno, del beso plateado de la luna, tan cantado por los poetas.

Un nuevo giro en el *dramma giocoso* martiniano fue el acontecido durante su etapa final en San Petersburgo. Tras la muerte de José II y la subida al trono de su hermano Leopoldo, se trasladó en el invierno de 1788 a la capital rusa por invitación expresa de la zarina, Catalina II. Amiga íntima y cómplice de las ideas del emperador, fue acaso este vínculo el que facilitó la llegada del compositor a uno de los pocos centros comparables a la excepcionalidad vivida en Viena. De su estancia final en San Petersburgo son resultado, además

de algunos de sus mejores ballets, tres piezas en ruso estrenadas en el Teatro Real del Ermitage- *Gore Bogatir Kosometovich* (1789), *Piesnolubie* (1790) y *Ledul s det'm* (1791) con textos de la propia Catalina- y una ópera cómica italiana, *La festa del villaggio* (1798). Martín permaneció contratado como compositor, director y maestro de canto de la corte primero de la emperatriz y más tarde de su hermano Pablo I. Tras una breve estancia londinense, de regreso en 1796 retomaría sus actividades pedagógicas. De su escuela de canto surgirían numerosos cantantes de calidad y renombre como la Sandunova, Shaporov o Voroviev. En sus postreros años, redujo un tanto su labor operística y se centró sobre todo en la composición de ballets y en su cargo como consejero del zar.

Martín y Soler representó, sin duda, la vanguardia a finales del siglo XVIII. Sus extraordinarias partituras ponen los interrogantes, pero no parecen imponer respuestas a esa transgresión de lo idílico... ¿cuánto se había escrito hasta entonces sobre la Arcadia? Sin embargo, aquí lo onírico es lo carnal, y la obra de Martín y Soler se muestra en la zozobra de un hombre aún sin respuesta, abierto a una nueva concepción de la humanidad a las puertas del siglo XIX. Tan vigente hoy.

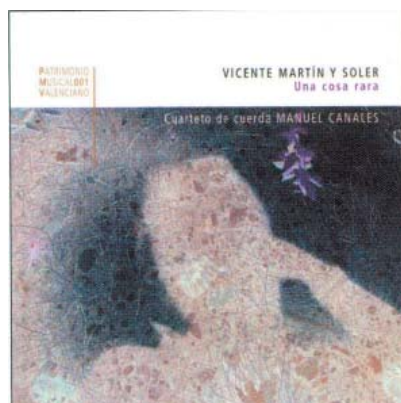




## Las mujeres y las cuerdas

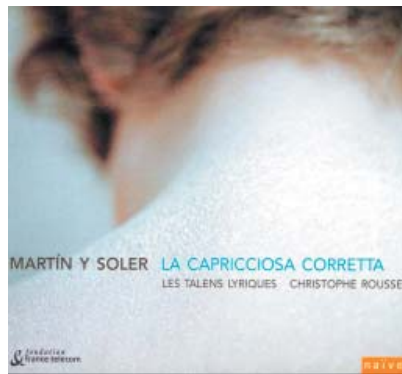
A finales del siglo XVIII se publicaron en toda Europa numerosos álbumes de arias, cánones y piezas sueltas de Martín y Soler, testimonio de la popularidad de que gozaba el compositor. Las cuatro *canzonette* escogidas para iniciarnos en el sugerente mundo de “Las Mujeres y la Cuerdas” pertenecen al álbum “*XII canzonette italiane accompagnate col cembalo, arpa o*

*chitarra. Dedicate alle Dame*”-con textos de Lorenzo Da Ponte-, editado en Londres, coincidiendo con la etapa de Martín en la capital inglesa y su postrera colaboración con el poeta. El acertado orden de las piezas impone un contraste expresivo; alternan el “Andante” inicial de *La semplice* con el “Allegretto amoroso” de *La volubile* y el “Largo” de *La costanza* con el difícil “Allegretto” de *La mercede*. Desde el primer acorde se establece una complicidad: necesitamos unos instantes para que nuestros sentidos se adapten a la resonancia de la cuerda pulsada y constatar el entramado de toda una orquesta en el tenaz y, al tiempo, delicado tañido de la interpretación de Moreno. Arpeggio sutil, fraseo locuaz que subraya la armonía ágil y huidiza, logra evocar, con rápidas pinceladas, imaginarias texturas orquestales del característico lenguaje teatral martiniano. A la voz no siempre le son necesarios complejos acompañamientos para despertar en nosotros el recuerdo de sensaciones enterradas en nuestra memoria; en la interpretación de Almajano son decisivas la dicción limpia, la inteligencia vocal en la elección de colores, el equilibrio dinámico y las respiraciones ajustadas a un tempo preciso, pero que respeta la genuina flexibilidad de este género de piezas. Una brillante invitación al exquisito mundo de Martín y Soler.



## Una cosa rara

Los fragmentos escogidos para la presente grabación extraídos de la edición vienesa de Artara de 1788 constituyen algunos de los momentos más inspirados de la ópera de mayor popularidad del autor. La enérgica interpretación del Cuarteto Canales imprime en todo momento esa vivacidad inherente a la música del compositor, que contrasta con la extremada fragilidad de las piezas más elegíacas. En este sentido, destaca la sonoridad unitaria del cuarteto en las piezas de tempo lento: *Più bianca di giglio*, o las delicadas cavatines de los personajes principales, la Reina, Lubino, Lilla y el Príncipe. Todos ellos transmiten ese carácter melancólico y reservan una expresión más rotunda para los finales de los dos actos. Brillantes gradaciones de volumen -estupendo equilibrio de las voces en el magnífico canon del Acto I-, economía en los *crescendi* -como en la “Overtura” o en el “Finale” del Acto I-, neta diferenciación entre el lenguaje vocal y las intervenciones propiamente orquestales de estos excelentes arreglos de la época, casi con total certeza creados por el propio compositor en Viena. Este género de iniciativas, apoyadas institucionalmente, juegan un papel decisivo para la difusión de la figura de Martín y Soler: cautivan al oyente y motivan a los programadores y discográficas a recuperar su obra. Una delicia.



## La capricciosa corretja

Sin duda es este uno de los trabajos más cuidados de Rousset. Como editor de la partitura, se aprecia un conocimiento en profundidad de la obra y un cariño especial en el tratamiento de muchos elementos melódicos y rítmicos que, sin esa labor previa, habrían pasado inadvertidos. Así sucede desde los primeros compases de una sinfonía que nos hace enmudecer: variedad tímbrica, temática y de tratamiento instrumental que muestran expresiones insospechadas del lenguaje vienés.

Se trata de una obra de gran dificultad en la que cualquier desajuste rompe el equilibrio y puede caer en la monotonía, en particular las arias bufas. Sin embargo, gracias a la magistral instrumentación en las reexposiciones y a los repentinos cambios de *tempo* jamás se incurre en este defecto. Rousset, en lugar de pasar cuanto antes página para abordar los cuartetos, tercetos (*“Vadasi via di qua”*, ¡qué maravilla!), quintetos y demás números de conjunto, recalca en estas formas más simples.

Alivia escuchar recitativos *secchi* que, aumentan o mitigan la tensión dramática textual. A ello contribuye el sonido de los dos fortepianos empleados por el excelente continuo Bertheau-Rousset. Una refulgente sección de vientos -quizá la más importante en la orquesta de Martín-, es subrayada por una sutil interpretación de la cuerda: memorables articulaciones en la sinfonía (¡qué violas!) y en los finales, o en la polacca *“La donna ha bello il core”*, climax de la transformación de Ciprigna. Muchos momentos pertenecen a esos raros instantes de genial creación por los que uno justifica cualquier esfuerzo, por grande o pequeño que sea, para dar vida a estas obras.

JUAN BAUTISTA OTERO

1

**MARTÍN I SOLER, Vicent (1756-1806)**

La capricciosa corretta [Grabación sonora] / Vicente Martín y Soler ; livret de Lorenzo Da Ponte. -- [S.l.] : naïve, cop 2004. -- 1 disco compacto (135 min.) : digital ; 12 cm + 1 folleto

Int.: Josep Miquel Ramon ; Marguerite Krull ; Yves Saelens ; Enrique Baquerizo ; Carlos Marin ; Katia Velletaz ; Raffaella Milanese ; Emiliano Gonzalez-Toro ; Les Talens Lyriques ; director, Christophe Rousset

1. Óperas I. Título

II. Da Ponte, Lorenzo

3.MAR 35

Número de título: 722607

ALI R.C.D. 3557

2

**MARTÍN I SOLER, Vicent (1756-1806)**

Una cosa rara [Grabación sonora] / Vicente Martín y Soler. -- [València] : Institut Valencià de la Música, D.L. 2003. -- 1 disco compacto (53 min., 06 seg.) : DDD + 1 folleto (36 p.)

Int.: Cuarteto de cuerda Manuel Canales

D.L. M 29675-2003

1. Cuartetos de cuerda I. Título

3.MAR 14.40

Número de título: 781736

ALI R.C.D. 3665

3

Las MUJERES y cuerdas [Grabación sonora] : canciones y piezas para guitarra. -- San Lorenzo de El Escorial : Españaleta, p 1995. -- 1 disco compacto (69 min.) : DDD + libreto

Contiene: (4 canzonettas) La semplice ; La volubile ; La costanza ; La mercede / Vicente Martín y Soler - Andante affetuoso / Ferdinando Carulli - (3 ariettas) Le dimore amor non ama ; Quando sarà quel dì ; Ad altro laccio - Andantino sostenuto - (3 cavatinas) Confuso, smarrito ; Amor, perchè m'accendi ; Di tanti palpiti (de la ópera Tancredi de Rossini) / Mauro Giuliani - Movimiento de oración religiosa ; (4 ariettas) Lagrime ; Perduta l'anima ; Povero cor ; Io mentitor! - Nel cor più non mi sento (aria de Paisiello) / Fernando Sor - Lied ohne Worte / Johann Kaspar Mertz - (5 seguidillas) Si dices que mis ojos ; Muchacha, y la verguenza ; Mis descuidados ojos ; Seguidillas del Requiem eternam ; Las mujeres y cuerdas / Fernando Sor

Marta Almajano, soprano ; José Miguel Moreno, guitarra clásica

1. Canciones-Soprano con guitarra

I. Almajano, Marta II. Moreno, José Miguel

Número de título: 787438

ALI R.C.D. 3723





Vicente Martín y Soler; grabado de J. Adam  
según dibujo de J. Kreuzinger, 1787  
(Biblioteca Nacional, Viena)

 GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I SPORT

BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO  
AZORÍN  
Paseito de Ramiro, 15 -03002 ALICANTE