

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

23/2020

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Irina Kryazheva

**Ópera italiana en San Petersburgo (siglo XVIII). Características de
las óperas de Vicente Martín y Soler en el escenario teatral ruso**
*Italian Opera in St. Petersburg (XVIIIth Century). About the Works of Vicente Martin y
Soler on the Russian Theater Stage*

pp. 657-666

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.23.026>



Universidad
de Navarra

Ópera italiana en San Petersburgo (siglo XVIII). Características de las óperas de Vicente Martín y Soler en el escenario teatral ruso

*Italian Opera in Saint Petersburg (XVIIIth Century). About the
Works of Vicente Martín y Soler on the Russian Theater Stage*

IRINA KRYAZHEVA

State Institute for Art Study (Moscú)
irinakryazheva@yandex.ru



RECIBIDO: NOVIEMBRE DE 2018

ACEPTADO: JUNIO DE 2020

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.23.026>

Resumen: El artículo analiza las tendencias más importantes en el desarrollo de la música de la corte rusa del siglo XVIII. La época de las reformas de Pedro I creó las condiciones más favorables para que la música europea hiciera su entrada en la corte rusa y en la cultura urbana. Dominar los géneros y las formas de la música europea (italiana, francesa, alemana) y combinarlos con las tradiciones musicales nacionales es el principal vector de desarrollo de la cultura rusa del Setecientos. Durante el reinado de Catalina la Grande, estas tendencias se manifiestan en las obras del español Vicente Martín y Soler. Las características estilísticas de género de las llamadas «óperas rusas» del compositor, asociadas con la parodia de motivos y tramas de géneros épicos, se someten a un análisis más detallado, pues los rasgos estilísticos de la ópera seria también están sujetos a una reinterpretación cómica.

Palabras clave: San Petersburgo. Ópera italiana. Siglo XVIII. Vicente Martín y Soler. Catalina II. Ópera cómica. Parodia

Abstract: In this article the most significant trends in the development of 18th century Russian Court music are discussed. The era of reforms initiated by Tsar Peter I created the most favourable conditions to allow European music to enter the culture of the Russian Court and wider urban society. Absorption of the genres and forms of European music, specifically Italian, French and German music, blending them with Russian musical traditions, was the principal vector influencing development of national culture during the 18th century. In the reign of Empress Catherine, the Great, these tendencies were exhibited in the works of the Spanish composer, Vicente Martín y Soler. A detailed analysis is made of the genre and stylistic features of the so-called «Russian» operas of this composer associated with the travesty of motives and plots of epic genres; the musical and stylistic features of serious opera are also subjected to comic reinterpretation.

Keywords: Saint Petersburg. Italian Opera. 18th Century. Vicente Martín y Soler. Catherine the Great. Comic Opera. Travesty

El siglo XVIII representó una importantísima etapa en la historia de Rusia, en su vida política, cultural y artística. El nuevo rumbo, imprimido a principios del siglo por las reformas de Pedro I de Rusia, introdujo en el país el mundo europeo en toda su diversidad. El hecho de fundar la ciudad de San Petersburgo en las fronteras occidentales de Rusia, en 1712, tan sólo nueve años después de haberse comenzado la construcción, y de proclamarla capital —en contraposición al patriarcal Moscú situado en el centro de la parte europea del país—, ponía de manifiesto ese giro y el acercamiento a Occidente, incluso geográficamente. Los mandatarios rusos, desde el propio Pedro I, solemnemente coronado en 1721 como el primer emperador ruso, hasta la emperatriz Catalina la Grande, dieron múltiples pasos para consolidar la reputación de Rusia como una potencia europea de pleno derecho, al mismo tiempo que se hacían con el estilo y el lenguaje de la cultura europea de la época de las Luces. El proceso de una intensa europeización de las élites rusas y el establecimiento de contactos con el mundo exterior estuvo condicionado por la imperiosa necesidad de alcanzar los logros de Occidente, que en los siglos XVI y XVII había conseguido grandes avances en industria, ciencias y arte militar¹.

Por iniciativa de los monarcas y cortesanos rusos, que servían de principal vía de introducción del modo de vida europeo, pero también de la nobleza, los intelectuales y la alta burguesía, hubo cambios en casi todos los ámbitos de vida: desde el título y las insignias del mandatario hasta la arquitectura de palacios, desde las ceremonias cortesanas hasta la rutina de la corte, que se llenó de bailes y representaciones teatrales. Para participar en la vida oficial de la corte, la élite necesitó nuevas competencias, innecesarias hasta entonces: saber lenguas extranjeras, mantener una conversación de cortesía, conocer las tendencias de la moda, bailes, literatura, teatro, incluida la ópera, historia antigua, heráldica, etc.

Las tradiciones teatrales y musicales extranjeras, impuestas «desde arriba», se incorporaban con dificultad a la cultura rusa. En la época de Pedro I, este arte, con raras excepciones, se percibía como ajeno, incomprensible, que requería de explicación e interpretación. Al mismo tiempo, sería erróneo ignorar otra tendencia: el gran apego de los monarcas rusos a los intereses y valores nacionales.

La ambigua naturaleza de la corte planteaba ante sus reformadores del siglo XVIII funciones, a veces, contradictorias. Al cumplir su labor representativa, la corte rusa debía codearse con las europeas, pero, al mismo tiempo, pretendía conservar la confianza de su propio pueblo².

¹ Agueyeva, 2007.

² Agueyeva, 2014, pp. 54-74.

ÓPERA ITALIANA EN SAN PETERSBURGO (SIGLO XVIII)

El reflejo de estos planteamientos opuestos se puede ver en diferentes formas de la práctica ceremonial y cotidiana de la corte que, de un modo u otro, se basaba en ese diálogo ruso-europeo. Los modelos europeos se adaptaban a la realidad rusa de manera muy original, lo cual se manifestaba en el simbolismo de las representaciones teatrales, en la introducción de la lengua rusa, de las tramas «locales» o de las tradiciones del canto coral ruso en el escenario operístico y en otros muchos fenómenos.

En el proceso de iniciación de la corte imperial rusa en lo que suponía la etiqueta occidental, la música jugaba un gran papel, ya que estaba presente en todas las formas cortesanas de ceremonial y ocio. Desde luego, también dependía mucho de los gustos y preferencias personales del monarca, y de la política por él aplicada. Pero, en todo caso, durante todo el siglo XVIII la música alemana, italiana, francesa sonó y llegó a echar raíces en la cultura musical rusa, tanto oficial como popular. Imitando a las cortes europeas, la ópera italiana se convirtió rápidamente en uno de los importantes elementos de la vida cortesana y se popularizó, primero, en el ámbito capitalino y, después, en el provincial. Sobre la asombrosa metamorfosis de la percepción artística y musical durante el siglo XVIII en Rusia, que en un lapso de tiempo relativamente corto asimiló las riquísimas tradiciones de la cultura europea, ha escrito la historiadora de la música, Tamara Livánova:

Los viajeros rusos de mediados y finales del siglo XVIII percibían la vida (y la música también) de los países de Europa Occidental desde una perspectiva muy distinta a la de los viajeros rusos de siglos anteriores. Piotr Tolstói en el teatro veneciano a finales del XVII y Nikolái Karamzín en el teatro parisino en 1790 representan dos psicologías diferentes y, para comprenderlas, cabe recordar que Tolstói entró en el teatro veneciano desde otro mundo cultural (¡que no conocía este tipo de teatros!), mientras que Karamzín se *cansó de oír óperas en Rusia* (la cursiva es mía) y de leer sobre ellas y se sabía de memoria todas las bromas de Jean-Jacques Rousseau sobre el arte operístico en general...³

A juzgar por las fuentes documentales, los monarcas rusos hicieron no pocos esfuerzos para atraer a la Corte a los compositores italianos más célebres, de reconocido prestigio en Europa, ofreciéndoles unos honorarios fabulosos, unas condiciones estupendas y unos regalos valiosos⁴.

El esplendor de los espectáculos operísticos creados por los mejores maestros italianos, desde los compositores y libretistas, hasta los pintores y bailarines, debía poner de manifiesto, además del modo de vida europeo de la corte

³ Livanova, 1952, p. 387.

⁴ Kryazheva, 2017, p. 179.

rusa, su riqueza y sus posibilidades, lo cual terminaba reforzando el poder limitado del monarca.

He aquí los nombres de los maestros italianos que prestaron servicio en la corte de San Petersburgo en la época que nos ocupa: Francesco Araja (1709-1770; trabajó en San Petersburgo con intervalos desde 1735 hasta 1762), Vincenzo Manfredini (1737-1799; en San Petersburgo desde 1758 hasta 1769), Baldassare Galuppi (1706-1785; en San Petersburgo desde 1765 hasta 1768), Tommaso Traetta (1727-1779; en San Petersburgo desde 1768 hasta 1775), Giovanni Paisiello (1740-1816; en San Petersburgo desde 1776 hasta 1784), Giuseppe Sarti (1729-1802; en San Petersburgo y Rusia desde 1784 hasta 1802), Domenico Cimarosa (1749-1801, en San Petersburgo desde 1787 hasta 1791). A los que se añade el español Vicente Martín y Soler (1754-1806; en San Petersburgo desde 1788 hasta 1806). Entre los compositores que crearon un vínculo con Rusia y San Petersburgo había personajes muy diferentes: desde el principiante Araja hasta los prestigiosos maestros con su propio estilo y brillante reputación como Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti y Cimarosa. También era diferente la realidad que tuvieron que afrontar los músicos. Si Araja, de 26 años, llegó a una capital donde había que explicar qué era la ópera, o cómo debían ser los decorados, máquinas teatrales, patio de butacas⁵ etc., muy pronto ocurrieron cambios asombrosos. Al describir la vida cortesana de la primera mitad de los años 1740, Jacob von Stäehlin señalaba, con razón:

El gusto y el entendimiento exquisitos se desarrollaron tanto en la Corte durante este tiempo, que solo se daba cabida al arte genuino. Un músico mediocre era recibido aquí fríamente, y si tocaba piezas malas y antiguas se arriesgaba a quedarse sin oyentes o incluso a ser abucheado⁶.

Muy pronto la ópera sería italiana pasó de ser un acto oficial cortesano, necesario, pero poco comprensible, a un placer que provocaba «explosión» de emociones y hasta lágrimas. Gustaban, sobre todo, los fragmentos operísticos en los que la música «correspondía a lo apasionado de la letra», en los que había

⁵ En 1730, el diplomático y poeta ruso Antioj Kantemir, quien tradujo del francés la obra *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos* de Fontenelle, explicaba en las notas el significado de las palabras desconocidas: «La ópera es una viva representación de tan importante función; lo único que la diferencia de la comedia es que en esta los actores solo hablan y en aquella hablan cantando [...]. Con la palabra extranjera «decorados» llaman todo lo que en la ópera y en la comedia sirve para embellecer el teatro, y para representar ante el espectador, sea el campo, sea la ciudad, sea el mar, etc., según el argumento [...]. En las óperas, las máquinas son las que producen cambios inesperados y extraordinarios en el escenario, como descender las nubes con personas encima, etc.», Livanova, 1952, p. 394.

⁶ Stäehlin, 1935, pp. 87-88.

ÓPERA ITALIANA EN SAN PETERSBURGO (SIGLO XVIII)

«sentimientos muy fuertes» y coros⁷. Es sabido que la emperatriz Isabel I de Rusia, quien convirtió la corte rusa en una de las más brillantes y suntuosas en Europa, era una amante apasionada de la música, especialmente la italiana, y «no conseguía contener las lágrimas» escuchando ópera⁸. Asombran los brevísimos plazos en los que un organismo músico-teatral tan complejo como la ópera, que requiere unos gastos materiales colosales, la participación de múltiples profesionales, músicos preparados y artistas de diferentes especialidades, arraigó en el suelo ruso. Esto fue posible gracias a la clara voluntad expresada por los monarcas y sus allegados.

Durante el gobierno de Catalina II de Rusia (1762-1796) la vida de la corte rusa adquirió un esplendor y brillantez especiales. Ya era una corte que no copiaba los valores europeos, sino que los tenía asimilados, pero, al mismo tiempo, se preocupaba cada vez más por conservar y desarrollar las tradiciones nacionales. Durante el reinado de Catalina el sistema de gestión del teatro cortesano, constituido, básicamente, por una compañía operística italiana, se transformó y se ordenó.

La última etapa de desarrollo de la ópera italiana en San Petersburgo se dio entre finales de 1780 y principios de 1790, cuando llegaron a la «Palmira del Norte», casi simultáneamente, dos compositores: el famoso Domenico Cimarosa, presentado personalmente a la emperatriz por el diplomático napolitano De Serra Capriola, y Vicente Martín y Soler⁹, valenciano de origen, quien había alcanzado un éxito fulminante en Viena. La estancia de estos compositores en San Petersburgo coincidió con el período más desfavorable para la historia de la ópera italiana en la capital rusa: por decreto de 1789 fue abolida. Los historiadores difieren al interpretar los motivos de un paso tan radical por parte de la zarina. Algunos ven en él el intento de reducir gastos materiales y ordenar el funcionamiento del Comité de Gestión de Espectáculos y Música; otros consideran estas duras medidas administrativas como el resultado de la política de Catalina dirigida a cultivar el teatro nacional ruso, incluido el operístico. En estas condiciones, la suerte de la compañía italiana en la corte estaba predestinada. Mientras, los extranjeros de renombre desempeñarían en ese gran proyecto un importante papel.

Vicente Martín y Soler, quien escribía casi exclusivamente óperas bufas, llegó a Rusia desde Viena, en donde, en colaboración con Lorenzo Da Ponte, realizó tres puestas en escena muy exitosas —«Il burbero de buon cuore», «Una

⁷ Ogarkova, 2004, p. 185.

⁸ San Petersburgo Musical, 2000, p. 336.

⁹ Entre investigaciones recientes sobre la estancia en Rusia de Martín y Soler hay que destacar la tesis y los artículos de Fouter, 2011, 2015a y 2015b.

cosa rara, ossia bellezza ed onestà» y «L'Arbore di Diana»—. Tras convertirse, muy rápidamente, en el favorito del emperador austríaco, José II, y ganar una increíble popularidad entre el público vienés, Martín y Soler llegó a San Petersburgo en el verano de 1788 por invitación de la corte rusa, donde comenzó su trayectoria profesional con la representación de «Una cosa rara» en el Teatro del Hermitage. Sin embargo, el principal objetivo del compositor, de acuerdo con las nuevas prioridades de la corte que buscaba el desarrollo de la ópera rusa, ya no era escribir nuevas óperas italianas, sino participar en los proyectos operísticos de Catalina II.

No es de extrañar, por lo tanto, que en el contrato de Martín y Soler, firmado en 1790, constara como el primer punto, componer música para la nueva ópera *rusa* [la cursiva es mía] e italiana¹⁰, un hecho sin precedentes para un director de orquesta extranjero en la corte, pero comprensible en el contexto de la postura proteccionista de Catalina de impulsar el desarrollo del teatro dramático y musical nacional y su deseo de «vestir» con traje ruso las ideas de la Ilustración europea, especialmente la francesa. Los libretos operísticos de la emperatriz, poblados por valientes guerreros, héroes épicos y campesinos rusos, calcaban, en gran medida, el modelo de la ópera cómica francesa, al estilo de Rousseau, sobre todo en cuanto a la dramaturgia y la composición. Los diálogos se alternaban con los números musicales compactos para una o varias voces. Así es como se formó el caldo de cultivo en el que interactuaban los elementos de la ópera cómica francesa —como un prototipo directo de la tradición operística rusa— y la comedia musical italiana, dando lugar a la aparición de la ópera bufa con los diálogos hablados en lugar de los recitativos. Es este particular modelo mixto el que plasman las óperas rusas de Martín y Soler.

El primer estreno resonante fue la puesta en escena de la ópera satírica «Paladinzuelo Kosométoich», en la que Catalina, autora del libreto, había usado el estilo y los personajes de los cuentos de Vasili Liovshin, ampliamente conocidos en la época. Ya es lugar común relacionar al protagonista de esta ópera, un guerrero fracasado, y la historia de su caricaturesca campaña militar, con la odiosa figura del rey sueco Gustavo III y la guerra ruso-sueca de 1788-90, en la que se adivina el sentido satírico de la historia¹¹.

Sin embargo, si la contemplamos desde otra perspectiva, veremos que el cuento sobre un «paladinzuelo» enclenque y vanidoso, el guerrero al revés, el doble cómico del auténtico héroe, no es más que una variante del cantar épico, transformado y con elementos burlescos, de origen folclórico. Tales «vueltas del

¹⁰ Kryazheva, 1998, p. 39.

¹¹ Acerca de esta cuestión, Fouter, 2015a, p. 117-122.

revés», graciosas y hasta paródicas, de las conocidas tramas mitológicas o épicas, eran típicas en la poesía cómica rusa de la segunda mitad del XVIII y principios del XIX. Las vemos en la obra de Vasili Máikov, Mijail Chulkov, Ippolit Bogdanóvich y otros. Este género literario, aunque no se encontraba entre los dominantes, se convirtió para la literatura rusa contemporánea en una especie de laboratorio de los experimentos con género y estilo. Catalina, que se interesaba vivamente por todas las novedades literarias, estaba al tanto de esos experimentos. Fue ella misma la que dio la clave para interpretar el género de su libreto definiéndolo como *burlesque*, por lo que «era menester representarlos de manera más vivaz y desenvuelta...»¹².

De hecho el espíritu paródico, la vis cómica, nace aquí de la incongruencia entre el «elevado» tema épico o heroico y su «rebajada» interpretación con múltiples alusiones cifradas no sólo a Gustavo III, sino también al ex favorito de la emperatriz, Grigori Potiomkin, y al hijo malquerido, Pável¹³. En otras palabras, el cuento burlesco *à la russe* escrito con «lenguaje gracioso», tan apreciado por Catalina, y destinado a divertir elegantemente por estar lleno de alusiones e insinuaciones —desde el «gorrito torcido» de Potiomkin hasta la afición de Pável por la caballería medieval, su delicadeza y espíritu visionario—, ridiculizaba alegóricamente a los allegados de la monarca. Tan solo un personaje se salvó de convertirse en caricatura: la sabia madre del protagonista, Loktmeta, que observa, condescendiente, a su indolente criatura.

Además, la transformación de los estereotipos épicos de naturaleza patriótica imprimió un evidente colorido folclórico, imprescindible para consolidar los valores nacionales. Esto se manifiesta, en primer lugar, a nivel lingüístico, en el empleo de un vocabulario «bajo», vulgarismos, proverbios que se combinan, de manera paradójica, con los elementos del estilo literario «alto». Pero, al mismo tiempo, este «lenguaje gracioso» nunca rebasa los límites de lo admisible para el gusto ilustrado, conservando la finura y la galantería.

El componente paródico dominante del libreto, la confrontación burlesca de diferentes maneras y estilos debían, inevitablemente, reflejarse en la música. Al igual que en las anteriores óperas vienesas, Martín y Soler trabajó con las tres capas estilísticas —la seria, la bufa y la lírica, vinculada con el tono pastoril—, pero el carácter de su empleo es muy distinto. Dentro del modelo de género, el estilo musical también se convierte en el objeto de transformación, lo que crea precisamente el efecto musical cómico.

¹² *Memorias de Alexandr V. Khrapovitsky*, 1990, p. 143.

¹³ Poghosyan, 1994, pp. 44-46.

Un ejemplo vivo de ello es la primera aria del Paladinzuelo, «Inflado por el heroísmo y seducido por la fama», donde el texto paródico «rebajado» entra en una clara contradicción con el estilo del aria heroica, con sus pasajes característicos, exclamaciones ascendentes, ritmo marcado y punteado, etc. La similar solución típica burlesca caracteriza el aria de sol menor del mismo personaje en el III acto, cuando el seudohéroe se queja de hambre —el héroe en una situación no heroica—: «El corazón del guerrero duele / cuando el estómago aúlla. / Entonces tengo mucha hambre;/ la tiene también mi orgullo y mi honor». Está compuesta en forma de lamento, destacando las sensibles y las entonaciones descendentes de segundas menores. Hay bastantes ejemplos como este y todos ponen de manifiesto que el compositor hizo suya la transformación burlesca del género textual. Tan solo dos entrañables arias de Lokmeta carecen de la vis cómica, lo cual no es de extrañar. La parte de esta, que admite unas asociaciones directas con la propia emperatriz, se articula en torno a unos principios de género y de estilo muy distintos, más propios de la ópera seria.

El estilo musical de la ópera no ignora tampoco el «colorido local» del texto, lo cual se expresa en la obertura que emplea, por ejemplo, tres canciones rusas del cancionero de Lvov y Prach, *Colección de las canciones populares rusas con sus voces*: «Abran paso, buena gente», «En el bosquecito hay muchos mosquitos» y «Qué angustiada estoy». Estas se incorporaron de forma natural al estilo ligero y dinámico del compositor. Arreglando estas melodías, Martín y Soler siguió una práctica ya consolidada en la ópera cómica rusa de incorporar las llamadas voces, es decir, las canciones populares —o al estilo de las populares—, de los cancioneros impresos, como el citado de Lvov y Prach.

Cabe recordar que no fue este el primer contacto de Martín y Soler con los elementos folclóricos incorporados de forma muy orgánica por la ópera bufa. Una experiencia similar la tuvo en «Una cosa rara», en su etapa vienesa: en el final del acto II las virtuosas campesinas Lilla y Ghita, siguiendo los cánones estéticos del género de la «comedia rural», cantan y bailan una seguidilla, que aporta a la música del final una determinación topográfica. Desempeñan el mismo papel las citas folclóricas en la obertura de la primera ópera peterburguesa del valenciano, que empieza, expresamente, con una danza rusa.

La segunda ópera, «Fedul y sus hijos», a pesar de contar con una solución dramática similar —ópera con diálogos hablados—, es una modalidad de género diferente. Mezcla las características de una pastoral y una comedia de costumbres. El texto de Catalina adapta a la realidad rusa las ideas ilustradas más palpitantes sobre las ventajas de la vida rural ante la viciosa vida urbana, sobre la moralidad de los personajes de origen «bajo». Estos personajes, especialmente la campesina Duniasha, encarnan la virtud propia del hombre «natural». Es Duniasha la que defiende la solidez de las relaciones familiares arraigadas en el pueblo.

ÓPERA ITALIANA EN SAN PETERSBURGO (SIGLO XVIII)

Todas estas particularidades permiten entrever aquí los rasgos de la comedia pastoril «rebajada», con pinceladas costumbristas. Su espíritu moralista está incrustado en el texto compuesto, en su mayor parte, de proverbios y citas musicales, la más famosa de las cuales es la canción «En el pueblo de Pokróvskoye», que forma parte del texto cifrado con una «clave»:

«He nacido campesina / Pues no puedo ser señora; / Me he hecho a la vida de pueblo, / Y allí habré de hacerme. / Mi consejo es que tengas tú a una igual... / En el pueblo, como ves, / Somos llanos y simples. / Es por eso por lo que me alegro, / por lo que estoy contenta, / Que me quedase en el pueblo, / no dejarme engañar».

La autoría de esta canción, muy popular en la época, se atribuye a la emperatriz Isabel I. En ella, la campesina llamada Duniasha cuenta cómo se resistió a las lisonjas de un «mozo peterburguense», quien la quiso seducir con la riqueza y la vida de ciudad. Es muy probable que Isabel I narrase en este texto, de manera alegórica, un episodio de su vida cuando, habiendo caído en desgracia y antes de subir al trono, rechazó la propuesta de matrimonio con el príncipe alemán Leopoldo, tan deseado por Ana Leopóldovna de Mecklenburg-Schwerin. De una forma o de otra, la afirmación tan evidente de los valores tradicionales y nacionales fue la que debió de atraer a Catalina y, con más razón, porque en la época posisabelina esta canción se consideraba popular.

Su folclorismo y moralismo pasaron a formar una parte muy orgánica de la ópera, al estilo de una «verbena popular», pero orientada, en general, hacia la comedia musical de tipo pastoril que se estaba adaptando al nuevo contexto histórico-cultural ruso. La melodía de la canción, delicadamente desarrollada por el compositor en un vistoso número operístico, con su dramaturgia y lógica, representa un ejemplo de asimilación en el suelo ruso del «estilo popular» arraigado en la ópera cómica italiana. Martín y Soler acentuó los rasgos precisamente líricos de la melodía cambiando el modo (del mayor al menor), lo cual le imprimió un matiz melancólico. El predominio del componente lírico en la caracterización musical de Duniasha y, a la vez, un trabajo muy delicado con el texto, hacen recordar el delicioso tema musical de la campesina Lilla en «Una cosa rara». Como en otras óperas del compositor valenciano, el «estilo popular» se combina de forma muy flexible con los elementos de estilística bufa, por ejemplo, en el virtuoso *vivace* de gran efecto que emplea un trabalenguas cómico cuando Fedul cuenta a sus 15 hijos.

Para concluir, cabe destacar que en la obra de Martín y Soler la ópera bufa se nos presenta en diversas modalidades de género, impregnada de diferentes tradiciones nacionales: italianas, españolas, francesas, rusas. De su interacción nacieron escenas originales, muchas veces relacionadas con los estilos musicales locales, lo cual imprimía a la ópera un acento peculiar dejando adivinar los rasgos

nacionales. En el ocaso del desarrollo del género operístico, tan popular y querido en Europa, empezó a divisarse el camino que se convertiría en el principal durante el próximo siglo de Romanticismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agueyeva, Olga Genievná, *Transformación de la corte rusa de Pedro I a Catalina II*, Moscú, Instituto de Historia de Rusia, 2007 [Resumen tesis doctoral]. (Агеева, Ольга Гениевна. *Преобразование русского двора от Петра I до Екатерины II*. Автореферат дис. д-ра ист. наук. Москва, Институт российской истории, 2007).
- Agueyeva, Olga Genievná, «La corte imperial de Rusia del siglo XVIII: entre la europeización y la tradición», en *Historia de Rusia. I*, Moscú, Instituto de Historia de Rusia, 2014, pp. 54-74. (Агеева, Ольга Гениевна. «Императорский двор России XVIII века: между европеизацией и традицией», *Российская история. I*, Москва, Институт российской истории, 2014, сс. 54-74).
- Fouter, Vera, «La etapa rusa de Vicente Martín y Soler: mitos historiográficos y verdad histórica», *Cuadernos de música iberoamericana*, 21, 2011, pp. 103-124.
- Fouter, Vera, *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806). Nuevas aportaciones musicológicas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015a.
- Fouter, Vera, «La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806): Nuevas aportaciones musicológicas», *Revista de musicología*, 38, 2, 2015b, pp. 716-723.
- Kryazheva, Irina, «El Maestro de capilla de Catalina II», *Música Antigua*, 1, 1998, pp. 19-22. (Кряжева, Ирина «Алексеевна, Капельмейстер Екатерины II», *Старинная музыка*, 1, 1998, сс. 19-22).
- Kryazheva, Irina, «El compositor y el poder: Vicente Martín y Soler en la corte de Catalina II de Rusia», *Memoria y Civilización*, 20, 2017, pp. 177-185.
- Livanova, Tamara Nikolaevna, *La cultura musical rusa del siglo XVIII en sus relaciones con la literatura, el teatro y la vida cotidiana: estudios y materiales. I*, Moscú, Editorial Muzgiz, 1952. (Ливанова Т. Н. *Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. I*. Москва, Мuzгиз, 1952).
- Memorias de Alexandr V. Khrapovitsky, *Secretario de Estado de la Emperatriz Catalina II*, Moscú, Editorial Souzteatr, 1990 (*Памятные записки Александра Храповицкого, статс-секретаря Императрицы Екатерины Второй*, Москва: Союзтеатр, 1990).
- Ogarkova, Natalia Alexeevna, *Ceremonias, festividades, música de la corte rusa: siglo XVIII - principios del siglo XIX*, San Petersburgo, Editorial Dmitry Bulanin, 2004 (Огаркова, Наталия Алексеевна. *Церемонии, празднества, музыка русского двора: XVIII — начало XIX века*, СПб, Дмитрий Буланин, 2004).
- «San Petersburgo Musical», *Enciclopedia. Siglo XVIII. Vol. I*, San Petersburgo, Editorial Compositor, 2000. («Музыкальный Петербург», *Энциклопедический словарь: XVIII век. Кн. I*. Санкт Петербург: Композитор, 2000).
- Poghosyan, Elena Anatolievna, «Temas heróicos en la obra de G. R. Derzhavin», en *Clasicismo y modernismo*, Tártu, Universidad de Tártu, 1994 (Погосян Елена Анатольевна, «Богатырская тема в творчестве Г.Р. Державина», *Классицизм и модернизм*. Сб. статей. Тарту, Университет Тарту, 1994).
- Staehtlin, Iacob, *Música y ballet en Rusia del siglo XVIII*, Leningrado, Editorial Tritón, 1935 (Штелин, Якоб, *Музыка и балет в России XVIII века*. Ленинград, Тритон, 1935).