

VICENTE MARTÍN Y SOLER: UNA APROXIMACIÓN A SU FIGURA

Assumpta Montserrat Rull

1. APUNTES BIOGRÁFICOS

1.1. TRAYECTORIA ARTÍSTICO-MUSICAL

Vicente Martín y Soler nació en Valencia el 18 de junio de 1754. Fue bautizado en la parroquia de San Martín. No tenemos muchas noticias acerca de sus primeros años y de sus estudios musicales. José Ruíz de Lihory¹ afirma que su primera formación musical en la iglesia metropolitana, como infante de coro. Se sabe también que fue organista en Alicante; sin embargo, por su inclinación a la música de teatro presentó la dimisión de esta plaza para intentar la carrera de compositor en Madrid. Es en esta ciudad donde escribiría su primera ópera *-I due avari-* (1776). Pero de esta obra de juventud no tenemos ningún vestigio. Parece ser que en esta primera época escribió también música de ballets intercalados en óperas de otros compositores, como era costumbre de la época. Sin embargo, viendo las pocas perspectivas de éxito y de futuro en Madrid y, quizás también alentado por el consejo de un cantante napolitano, Guigletto –para el cual escribió algunas piezas–, decidió ir a Italia en busca de mejores oportunidades de éxito.

En 1777 lo encontramos ya en la corte de Nápoles. Allí intenta acomodarse a los gustos y caprichos del rey Fernando IV, como indica el hecho de componer una sinfonía que debía interpretarse con la colaboración de veinte cañones que, el mismo rey se encargó de hacerlos disparar en el momento previsto por la partitura de Martín y Soler. Con esta obra de espíritu tan valenciano se ganó el favor áulico, paso previo e importante para triunfar como compositor en esa época.

Hacia el 1780, la fama de Martín y Soler se había extendido ya por Italia. Aparece como un triunfador que se permite el lujo de ser llamado «Martini lo Spagnuolo» para diferenciarlo del no menos famoso Padre Martini de Bologna y de Martini Schwarzendorf (1741-1816), conocido también como «Martini il Tedesco». En 1780, obtuvo una gran éxito con la ópera *Ifigenia in Aulide*, compuesta sobre un libreto el cual ya otros compositores habían puesto música anteriormente sin tanto éxito, entre ellos Gluck, en París. Este triunfo le abrió las puertas de otros teatros italianos. En el año 1782 estrenó *Astartea* en Lucca y en el 1783 *La Dora festeggiata*, *Andromaca* y *La cameriera accorta* en Turín. El estilo de Vicente Martín y Soler se hizo similar a al de los compositores de la escuela napolitana y, este hecho, le abrió las puertas a una carrera internacional.

1. JOSÉ RUÍZ DE LIHORY, *La música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*. Valencia, 1903.

Parece ser que en este contexto, la esposa del embajador español en Viena, la marquesa de Llano, convenció al joven Martín y Soler para que se dirigiera a la capital del imperio austríaco. Ella misma le obtuvo el encargo de escribir una ópera, sobre un libreto que corría a cargo del «poeta oficial» de la corte de José II, Lorenzo Da Ponte. Este primer libreto se titulaba *Il Burbero di buon cuore* (que procedía de *Le bourru bienfaisant*, obra francesa de Carlo Goldoni).

1.2. COLABORACIÓN DA PONTE-MARTÍN Y SOLER

En la segunda mitad del siglo XVIII el eclecticismo cosmopolita de la corte imperial de José II hizo coincidir en sus teatros diferentes tradiciones del mundo de la música y del espectáculo, lo cual dio a Viena una dimensión internacional destacada en toda Europa. Coexistían, entre otros, el drama italiano, tanto cómico como serio, la ópera «comique» francesa y el todavía joven *singspiel* alemán. Pero el dueño absoluto de los escenarios, de San Petersburgo a Londres, de Dresde a Nápoles y, en particular, en la ciudad imperial, fue el «dramma giocoso», tan popular entre la burguesía y ahora, convertido en noble espectáculo de corte. En este marco suntuoso apareció la figura del «diletissimo abate» Lorenzo Da Ponte (1749-1838), famoso hoy por haber escrito los libretos de la trilogía italiana de Mozart. Pero la conocida colaboración entre el poeta y el compositor y sus resultados, no fue exclusiva del ejemplo mozartiano, sino la práctica habitual del poeta con los músicos de su preferencia.

Entre los textos vieneses de Da Ponte existen cinco que fueron escritos para Vicente Martín y Soler a quien el poeta estima y alaba como «el mejor intérprete de la gracia arcádica». De éstos, los tres primeros fueron escritos en 1786, cuando ambos colaboradores triunfan en Viena –*Il Burbero di buon cuore*, *Una cosa rara, ossia Belleza ed Onestà y L'Arbore di Diana*–, y los restantes en 1795, cuando ya se encontraban en Londres –*La Scola de Mariti y L'Isola del Piacere*–. De la trilogía vienesa de Martín y Soler hoy sólo se conocen, gracias a recientes interpretaciones, dos de sus obras, mientras que la primera, *Il Burbero di buon cuore*, que fue la única que constituyó un hecho teatral de excepción en la época, sigue aún inédita.

1.3. MARTÍN Y SOLER EN RUSIA

El renombre de Vicente Martín y Soler llegó hasta Rusia, donde la emperatriz Catalina II decidió hacerle una oferta para que trabajara en su corte. La emperatriz no era muy amante de la música, pero consciente de que el arte musical que se tenía por más refinado en la época era la ópera napolitana, tenía por costumbre invitar a los principales compositores de la escuela napolitana a trabajar en San Petersburgo. Como los italianos resistían mal el clima, no tardaban en regresar a su país, de modo que en pocos años desfilaron por la corte rusa casi todos los compositores de renombre, como Baldassare Galuppi, Tommaso Traetta, Giuseppe Sarti, Giovanni Paisiello y Domenico Cimarosa. El hecho de que fuera llamado Martín y Soler atestigua no sólo su prestigio, sino su vinculación a la escuela napolitana.

En San Petersburgo, Martín y Soler supo ganarse la confianza de la zarina mucho más que sus predecesores italianos y llegó a colaborar con ella. Catalina II, que tenía veleidades literarias, escribió varios libretos a los que Martín y Soler ponía música, a veces en colaboración de algún otro compositor local. Una de estas óperas, *El valiente Chagrin Kossometovich* (1789), era, según parece, una sátira dirigida contra el monarca Gustavo III de Suecia.

Martín y Soler supo ganarse también la confianza del receloso y neurótico hijo de Catalina II. Cuando éste llegó al trono en 1798, con el nombre de Pablo I, Martín y Soler continuó al servicio de la corte. El asesinato del zar truncó su carrera y seguramente el compositor valenciano pasó horas amargas, puesto que el zar siguiente, Alejandro I, mostró inclinación hacia la ópera francesa y el estilo italiano perdió su apogeo.

1.4. MUERTE DE MARTÍN Y SOLER.

Martín y Soler se ve postergado como compositor y tiene que recurrir a dar clases para subsistir. Muere en San Petersburgo a los 52 años.

Su muerte aporta algunos enigmas. Roger Alier, Genoveva Gálvez y otros musicólogos coinciden en que murió en 1806 (Ruíz de Lihory apunta la fecha de 1810), pero mientras que el primero dice, en su perfil biográfico del programa de mano del Gran Teatro del Liceo², que «fue enterrado en el cementerio católico de la ciudad» (San Petersburgo), Genoveva Gálvez en su estudio sobre *Il Burbero di buon cuore*³ cita «el cementerio alemán» de Smolenskoie, quizás porque Martín y Soler estuvo casado con una alemana. Gálvez, que visitó la Unión Soviética, recoge materiales de Pirovov como el texto del epitafio que figuró en su desaparecida lápida y que decía así: «Vicente Martín y Soler, Consejero de Corte, nacido el 18 de junio de 1754, fallecido el 3 de marzo de 1806, admirado en las principales ciudades y cortes de Europa, tanto por su talento como por sus bellas cualidades humanas».

Eduardo Ranch también se interesó por el enigma del enterramiento de Martín y cita el cementerio de Bassihostrat. Ranch aporta que entre el fallecimiento y el sepelio transcurrían unos seis días, según la costumbre de la época que ampliaba o acortaba este período según la clase social del fallecido y lo confirma con una observación de dicha costumbre rusa extraída del libro *Catalina II la Grande*, de Gina Kaur. El gran especialista martinésco Mooser, que comenzó a desvelar en el Congreso Internacional de Musicología de Barcelona, de 1936, dador y perfiles del músico valenciano, dio otra versión según una carta en la que se remite a la Revista Musical Italiana, que señala el cementerio evangelista de Smolesko, siempre claro está en San Petersburgo, pero con una fecha en su tumba que contradice la del nacimiento, pues la sitúa en 1756. Finalmente cabe apuntar que la confirmación del año de su muerte viene avalada por un anuncio de la Gaceta de San Petersburgo de 1807, donde es la viuda del compositor, Olivia Martín, quien aparece como fedataria.

2. ANÁLISIS DE SU OBRA

2.1. LA TRILOGÍA VIENESA

2.1.1. *Il burbero di buon cuore*

En 1786, Lorenzo Da Ponte y Vicente Martín y Soler deciden colaborar paravivir a la escena del Teatro de Corte del emperador José II en Viena una ópera viva, divertida y al mismo tiempo moralmente edificante, y dirigen su pensamiento y acción al comediógrafo Carlo Goldoni, veneciano como Da Ponte. Trabajarán sobre la comedia escrita por Goldoni, originalmente en francés, *Le Bourru bienfaisant*. En la comedia, Goldoni pinta un típico cuadro de costumbres burguesas pertenecientes al ámbito de la vida social y privada con notas de humor y moral con arreglo a las virtudes y defectos de los personajes.

En la general aceptación de esta comedia influyeron algunos factores: en primer lugar, en la capital imperial concluía, hacia 1783, el intento real de crear un espectáculo operístico nacional, el *singspiel*, y los teatros volvían a acoger los *drammi* italianos, de aire jocoso. Por otro lado, Goldoni había logrado crear para el teatro un personaje nuevo, el bufo caricato, individuo grotesco y de un conservadurismo despótico que, con sus rasgos de carácter ridículo hacía reír a los espectadores. Otro factor relevante de la obra era la representación de aspectos sociales de actualidad (es significativa la postura de la protagonista que reivindica el derecho a escoger libremente a su esposo en detrimento de costumbres ya superadas, encuadrándose todo ello en una problemática social de amplia resonancia que debatía el derecho de toda mujer a decidir su destino). Y, finalmente, la comedia era del

2. Corresponde a la temporada 1990-1991, a las funciones que se ofrecieron de *Una cosa rara*, febrero-marzo.

3. Genoveva GÁLVEZ, *Un nuevo hallazgo de la música escénica de Vicente Martín y Soler: Il burbero di buon cuore*. Separata de la Revista de Musicología, vol. X, nº 2. Madrid, 1987.

agrado del público por el sentimentalismo encantador que la recorre, de máxima actualidad en aquel momento.

Dentro de la simplicidad general de la escritura musical, destaca su aspecto descriptivo. Así, los pasajes cómicos son irónicamente resaltados con numerosos figuratismos. La ornamentación no se reservará sólo para las cadencias sino para todos aquellos pasajes que lo requieran por su debilidad o reiteración en el desarrollo musical: por ejemplo, frases que se repiten cuatro veces, no lo hacen nunca de la misma manera, y se ornamentarán, variándolas así con el mejor gusto posible.

Martín y Soler emplea frecuentemente formas de danza (*minuets, passepieds*), característicos de la época galante, pero usa en mayor número, melodías que recuerdan mucho la tradición folklórica catalano-aragonesa y valenciana, como sardanas o seguidillas; lo que demuestra que, a pesar de componer en la línea italiana, acudía con frecuencia a elementos de la tradición española.

La presencia de *Il burbero di buon cuore* en el Coliseo de los Caños del Peral (Madrid), el 30 de mayo de 1792, para celebrar la onomástica del príncipe Fernando confirma el éxito de la obra ya a finales de siglo.⁴ En Barcelona, hubo otra representación del drama jocoso en el Teatro de Santa Cruz el 14 de octubre de 1794⁵.

2.1.2. *Una cosa rara ossia Belleza e Onestà*

Tras el éxito del estreno de *Il burbero di buon cuore* (Viena, 4 de enero de 1786) tanto el poeta como el compositor se propusieron realizar nuevas obras en común.

Muy pocas óperas cómicas italianas del siglo XVIII lograron un éxito tan impresionante como *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler.

En su primera representación, que tuvo lugar en el Burgtheater de Viena el día 17 de noviembre de 1786, la obra tuvo un éxito rotundo, que sobrepasó los límites locales y perduró durante mucho tiempo.

En el año 1787 fue representada en Dresde, Milán y Venecia, con texto italiano de Da Ponte; un año después siguieron Trieste, el Teatro Valle de Roma, Laibach y San Petersburgo; en 1789 Portici, Londres y Madrid; un año más tarde Varsovia y Barcelona; París en 1791, Lisboa en 1794 y Cagliari en 1805. En el año 1787, la obra se representó en Viena, cantada en alemán; otras versiones alemanas de la ópera tuvieron lugar en Presburgo (hoy Bratislava) y en Budapest. La traducción de Johann André alcanzó una difusión amplísima; fue interpretada, como mínimo en siete escenarios alemanes. Hasta el año 1806 existen, totalmente documentadas, siete escenificaciones en San Petersburgo y en Moscú, donde la obra se mantuvo en escena hasta 1823. En Copenhague llegó a la escena una traducción danesa. En Varsovia y en Vilnius se representó en polaco. En francés, se interpretó en dos teatros parisinos y en Gante. Además, se conoce la existencia de traducciones al inglés, holandés y húngaro. La música de *Una cosa rara* llegó hasta los Estados Unidos, hubo representaciones en Nueva York (1786) y en Filadelfia (1801) y, de nuevo, en ambas ciudades, en 1840.

El éxito de la ópera y la popularidad de sus figuras se plasmó en la moda del momento. En la columna de Moda-Novedades del *Journal des Luxus und der Moden*⁶, de octubre de 1787, podemos leer una noticia de Viena, fechada el 30 de agosto de 1787, que afirma: «La ópera *Una cosa rara* compuesta por el señor Martín, que se presentó en nuestro Teatro Nacional el año pasado por primera vez y que, con posterioridad, ha sido repetida en tantas ocasiones con general aprobación como el *singspiel* favorito de Viena, (...) ha demostrado su influencia sobre nuestras modas. Aparece en *Una cosa rara* una especie de velo, de color

4. E. COTARELO y MORI, *Orígenes de la ópera en España*, pág. 344. Madrid, 1917; L. CARMENA y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, pág. 32, Madrid, 1878.

5. F. VIRELLA y CASSANES, *La ópera en Barcelona*, pág.235, Barcelona, 1888.

6. *Journal des Luxus und der Moden*, vol. 2, pág. 350 y ss.

negro y con finas rayas rojas transversales de seda de acorde con el color del vestido de los dos personajes principales, que lo llevan actualmente las mujeres como adorno sobre sus sombreros, (...) o también como pañoleta. Del mismo modo aparecen en la ópera cadenas de reloj, tanto para hombres como para mujeres, hechas con perlas y corales rojos, enfilados alternativamente (...). Aún más de moda están los abanicos de la *Cosa rara*. Texto y música lo demuestran en la escena en que ambos amantes se unen de nuevo, cantando juntos el dueto amoroso «Pace caro mio sposo», por lo general tan apreciado y que, incluso, se ha convertido en canción popular».

Da Ponte escribe: «La acción de la obra era muy sencilla. Un infante de España se enamora de una muy hermosa habitante de la Sierra. Pero ella está enamorada de un joven, que habita en la misma montaña y es tan virtuosa que tanto antes como después de la boda consigue resistir todos los intentos de seducción del príncipe. Dí a la ópera el título de *Una cosa rara* y el subtítulo *bellezza e onestà*, al cual añadí la divisa de un satírico: «*Rara est concordia formae atque pudicitiae*», es decir, «Rara vez van unidas belleza y honestidad». Da Ponte afirma que el libreto fue concluido en trece días y Martín y Soler tan sólo necesitó un mes para la composición.

Martín y Soler respalda las intenciones del libretista con toda eficacia. Las figuras convencionales que dibuja demuestran que era un experto compositor de ópera.

El compositor abre la pieza con un gran bloque independiente: la obertura, en Do mayor, con *crescendi* destacados y repeticiones. Martín utiliza un recurso que Gluck había potenciado, el enlace de la obertura directamente con el nº 1, que es una introducción del coro: «*Salve, salve dea dei boschi*» que se prolonga con el recitativo acompañado de la reina Isabel: «*Allegri o miei vassalli*», seguido de un breve pasaje de la reina que presenta un curioso eco medievalizante. La escena desemboca en un terceto de la reina, el príncipe y Corrado.

A continuación destaca el aria del príncipe «*Più bianca di giglio*», pequeña pieza a modo de cavatina, decorada con frases de instrumentos de viento, especialmente de clarinete. Es una arieta amorosa de gran belleza, digna de Mozart. Le sigue un duo bufo de Ghita y Lilla «*Un brinconc senza core*», de frases repetidas, *crescendi* y un tono bufo de aspecto prerossiniano. La forma brillante como Martín y Soler tiende a encajar los diferentes tonos de la ópera bufa se muestra ejemplarmente en la contraposición del andante amoroso del aria del infante y el duo inmediato, apuntado ya: por un lado el tierno cuadro de la fascinación del enamorado y, por otro, la jarana y el altercado, rudos y cómicos, de la pareja bufa.

Otro pasaje interesante aparece después del recitativo de Ghita y Lilla, que cantan con la reina del trío «*Dirò che perfida, che falsa sei*». Empieza con un dúo cómico entre Ghita y Lilla, cantan por separado y juntas, algunas frases de discusión y pelea. Cuando entra la reina, la música se vuelve solemne y desemboca en un magnífico canon a tres voces, en el que las primeras se disculpan por el escándalo armado. Es éste el punto culminante del primer acto, junto con el aria de Lilla «*Dolce mi parve un di*», de tono amoroso y sentimental con inflexiones melódicas y algunos cromatismos inusuales en una ópera de la escuela napolitana.

La escena final del primer acto va acumulando personajes en acción, según la fórmula del final bufo. Los diversos pasajes nos llevan al octeto final «*Dei, che clemenza è questa*». El último episodio es el que Mozart incluirá en la cena de Don Giovanni, «*Oh, quanto su s'è bel giubilo*». Hay algunas alusiones a la música popular, a la tempestad interna de algunos protagonistas, etc.

El segundo acto se inicia con un tema musical de indudables raíces catalanas que sirve de base a un dúo muy corto. A continuación, lo más interesante es el recitativo acompañado de la reina, que va seguido del aria «*Ah, perchè mai formar non lice*». Esta aria presenta dos temas, el primero de gran elegancia melódica se repite después de la aparición de un segundo tema menos interesante, después viene la cabaleta, más convencional.

También hay que destacar el terceto «*Dammi la cara mano*». Cabe resaltar el aria de Lilla «*Consola le pene mia vita*», en Sol mayor, sin duda la mejor de la ópera por su melodía suave y delicada.

Es destacable la «*Canzonetta*», del infante «*Non farmi più languire*» con orquesta y mandolina. Este instrumento utilizado ya por Paisiello se puso de moda y Mozart también lo usará en su *Don Giovanni*.

El «*finale secondo*». «*Su, su cacciatori*», iniciado por el «*podestà*», es un número complejo. Aparece el tema de la obertura, el coro repite la misma idea y después aparece la parte final de la obertura que enlaza con otra repetición. Después se inicia un andante, «*Compatite, o gran regina*», con la sentencia del destierro de Corrado. Una nueva sección, «*allegretto*», empieza con «*Viva, viva la regina*». Se anuncian unas danzas que bailará Guita. El episodio siguiente es el de la danza, rítmicamente marcada y con vocalizaciones imitando el cante andaluz sin mucho éxito. Después de un breve recitativo la reina anuncia su partida. Tras un corto andante de Lilla y Ghita el coro entona el canto final basado en el tema de la obertura hacia una conclusión rápida.

2.1.3. *L'Arbore di Diana*

Esta tercera ópera vienesa fue también fruto de la entente Martín-Da Ponte. Es, quizás, la mejor de las producciones de Martín y Soler que se ha conservado. El texto y su argumento es digno del libertino Da Ponte que nos presenta un alegato poco disimulado contra la moral sexual de la Iglesia, a la que se alude claramente bajo capa de la mitología clásica. Como es sabido, Da Ponte fue un hombre de costumbres libertinas y ello se refleja en sus concepciones argumentales de las comedias.

El 4 de noviembre se representó esta obra en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid. La música melodiosa, fácil, expresiva, fue la base de su éxito musical.

Curiosamente, *L'arbore di Diana* consta como el único título de Martín y Soler que se ha representado en su tierra natal, Valencia, en 1983, casi dos siglos después de su estreno.

3. LEGADO DE MARTIN Y SOLER

3.1. MOZART Y MARTIN Y SOLER

Entre ambos compositores del siglo XVIII hallamos algunos puntos en común. En primer lugar, podemos afirmar una total contemporaneidad entre ellos, ya que Martín y Soler era tan sólo dos años mayor que Mozart. En segundo lugar, ambos estudiaron con el famoso compositor, erudito musical y maestro en Bologna, el Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784). En tercer lugar, como músicos de su tiempo, los dos adoptan el lenguaje propio de la época, transformándolo y enriqueciéndolo según el genio y personalidad propios. No es arriesgado aventurar una cierta rivalidad entre ambos compositores durante la época vienesa de Martín y Soler. En estos años también Mozart luchaba por abrirse camino en el mundo musical vienés. Lorenzo Da Ponte sintetiza, sin quererlo, dicha rivalidad al escribir en sus Memorias: «Sólo había en Viena dos compositores que merecieran mi estimación: Martín, entonces el favorito de José II, y Wolfgang Amadeus Mozart». De hecho Da Ponte escribió libretos para estos compositores, en los que creía.

Merece la pena fijar la atención en la partitura de la ópera *Don Giovanni* de Mozart. En el último cuadro de su obra coloca en escena una pequeña orquesta de instrumentos de viento-madera que toca piezas de moda, amenizando el fastuoso banquete que el libertino Don Juan celebra en honor del comendador, servidos por Leporello, el cual va señalando cuidadosamente al auditorio algunos fragmentos de las obras más populares del momento. Esta fue una idea del compositor encaminada a dar gusto al público, haciéndole oír motivos musicales muy conocidos y populares. En cuanto escucha la primera pieza, Leporello la reconoce en seguida y exclama: «Bravo! Cosa Rara!». Dicha pieza es una transcripción del fragmento «*O quando un sì bel giubilo*», del final del primer acto de *Una cosa rara*. Gracias a este homenaje a Martín y Soler (aunque hay quien ha visto resentimiento en ello por parte de Mozart), con esta cita musical en *Don Giovanni* el nombre de Martín no desapareció de la memoria musical europea.

3.2. PARALELISMO Y COINCIDENCIAS DE MARTÍN Y CIMAROSA

Eduardo López-Chavarri apunta filones de estudio a realizar sobre las posibles analogías entre Martín y Cimarosa. Nos expone que existe un viaje vital y musical coincidente que le empuja a la elaboración de dicha tesis. Así, si el valenciano nace en 1754, el napolitano lo hace en 1749. Cuando Martín llega a Italia (1777) podrá conocer uno de los grandes éxitos de Cimarosa, *L'italiana in Londra*, que estrena en su Nápoles natal. Al éxito vienés de *Il burbero di buon cuore* en 1786 se opone el cimarosiano, ese mismo año, de *Le trame deluse* y *L'impresario in angustie*. Sus vidas siguen confluyendo. Martín llega a la corte de la zarina Catalina II en 1787 y Cimarosa lo hace probablemente en 1788. Y si el valenciano combina en San Petersburgo música bufa y dramática, el napolitano también trabajará en ambos campos, como lo demuestra *Cleopatra* (1789), un personaje histórico y trágico como la *Dido* de Martín. Después Cimarosa dejará Rusia y volverá a Viena, donde estrenará su exitoso *Matrimonio secreto* en 1792. Aún la muerte unirá nueva y definitivamente ambos nombres, pues los dos compositores morirán en 1806.

3.3. MUSICA POPULAR ESPAÑOLA EN LA OBRA DE MARTÍN.

Martín y Soler incluye en sus óperas danzas y ritmos que reflejan los gustos populares de su patria.

A modo de ejemplo, Genoveva Gálvez nos hace considerar que en la ópera *Il burbero di buon cuore* aparecen ritmos y melodías que recuerdan la tradición folklórica del pueblo catalano-aragonés y valenciano; el oyente puede identificar ciertos ritmos de sardanas y seguidillas. Roger Alier hace resaltar en la ópera *Una cosa rara*, cómo en el final aparece una danza «rítmicamente marcada y con vocalizaciones, imitando el canto andaluz, aunque aproximándose poco. Después se repite el pasaje del que se dice que tiene ritmo de seguidilla».

Otra referencia a las resonancias de música popular española nos las proporciona Gerhard Allroggen que afirma: «Martín y Soler alude también a su país natal mediante la utilización de diversos recursos tímbricos...», (Refiriéndose a la ópera *Una cosa rara*)⁷.

3.4. MARTÍN: ¿ORIGEN DEL VALS VIENÉS?

La partitura de Martín y Soler, *Una cosa rara*, ha sido también reivindicada para la historia del vals vienés.

Mosco Carner habla de «vals del final» del acto segundo, de esta ópera como un primer ejemplo conocido de la introducción del vals en el espectáculo operístico⁸.

Por otro lado, Curt Sachs⁹, hablando del vals vienés menciona el vals de la ópera *Una cosa rara* como un posible prototipo de esta danza.

Quizás la verificación de dichas hipótesis merecería ser contrastada con estudios y opiniones de otros investigadores. Queda, pues, abierto el camino en esta dirección.

BIBLIOGRAFIA

- ALIER, Roger: *Gran Teatre del Liceu*, temporada 1990-91 (febrero-marzo), Programas Art-co/2000.
- ALLROGGEN, Gerhard: «Una cosa rara» y la ópera italiana de su tiempo. Teatro Principal de Valencia, 6 y 8 de marzo de 1992.
- GRAELLS, Guillem-Jordi: *Gran Teatre del Liceu*, temporada 1990-91 (febrero-marzo), Programas Art-co/2000.

7. Revista *Scherzo*, nº 47 septiembre de 1990.

8. M.G.G. vol. 4, pág. 255 y ss.

9. *Historia Universal de la Danza*, Berlín, 1933.

- I.ÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo: Martín y Soler y «Una cosa rara». *Un compositor personaje y una ópera novelesca* Teatro Principal de Valencia, 1992.
- MITJANA, Rafael: *Discantes y Contrapuntos*. Estudios Musicales. Crítica e Historia. Editor F. Sempere Cia. Valencia, 1905.
Revista SCHERZO, nº 47, septiembre de 1990.
- RUIZ DE LIHORY, José: *La música en Valencia Diccionario Biográfico y Crítico*. Valencia, 1903.
- SAVALL, Jordi: *Gran Teatre del Liceu*. Temporada 1990-91 (febrero-marzo), Programas Art-co/2000.
- VALLS GORINA, Manuel: *Diccionario de la Música* Alianza Editorial, Madrid 1994.
- ZANDERS, Emilia: *Breve Historia de la Ópera* Monte Avila Editores, Venezuela, 1991.