

E 8780



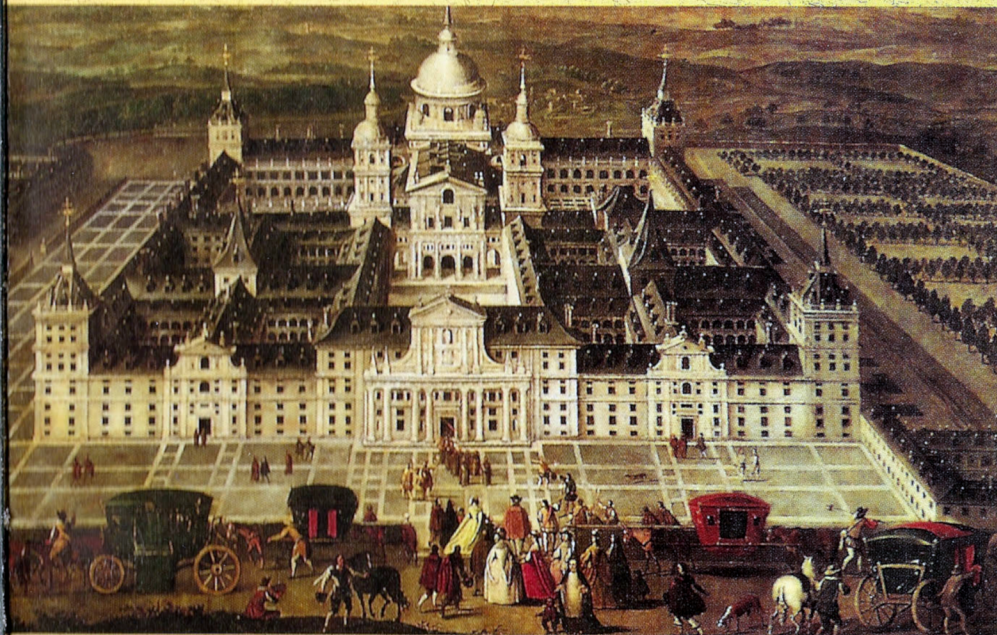
© 1992 AUVIDIS

ANTONIO SOLER

INTÉGRALE DE L'ŒUVRE POUR CLAVECIN
INTEGRAL DE LA OBRA PARA CLAVE
COMPLETE WORKS FOR HARPSICHORD


1842-1992
QUINTO CENTENARIO
ESPAÑA


ASTRÉE
AUVIDIS



BOB VAN ASPEREN

La "Sociedad Estatal Quinto Centenario" -Espagne- (S.E.Q.C.), créée à l'occasion de la commémoration en 1992 du CINQUIEME CENTENAIRE DE LA DECOUVERTE DE L'AMERIQUE - RENCONTRE DE DEUX MONDES - a pour but fondamental la promotion des échanges et des relations culturelles avec l'Amérique Latine, qui permet d'établir et de consolider les bases d'une authentique Communauté ibéro-américaine.

D'accord avec cette idée, la S.E.Q.C. coproduit avec l'Industrie Discographique et Audiovisuelle en général, différents programmes pour diffuser la Musique ibéro-américaine sous toutes ses facettes: musique ancienne, musique contemporaine, musique populaire, etc.

Le présent enregistrement s'insère dans ce contexte et appartient au programme consacré à "La Musique Espagnole du XVIIIe Siècle.

La Sociedad Estatal Quinto Centenario -España- (S.E.Q.C.), creada con motivo de la conmemoración en el año 1992 del QUINTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA - ENCUENTRO DE DOS MUNDOS - tiene entre sus objetivos fundamentales la promoción de intercambios y relaciones culturales con Iberoamérica, que ayuden a sentar y consolidar las bases de una auténtica Comunidad Iberoamericana.

Acorde con esta idea, la S.E.Q.C. coproduce con la Industria Discográfica y Audiovisual en general, distintos programas para la divulgación de la Música Iberoamericana en cada una de sus vertientes: música antigua, música contemporánea, música popular, etc.

El presente soporte se enmarca en este contexto y pertenece al programa dedicado a "Música Española del siglo XVIII".

The "Sociedad Estatal Quinto Centenario" -Spain- (S.E.Q.C.), founded on the occasion of the FIFTH CENTENARY OF DISCOVERY OF AMERICA - JOINING TWO WORLDS - in 1992, has as one of its principal aims to promote cultural exchanges and relationships with Latin America, in order to establish and consolidate a real Iberoamerican community.

In keeping with this idea, S.E.Q.C. coproduces together with the Recording and Audiovisual Industry in general, several programs to promote all kind of Iberoamerican Music: ancient, contemporary and popular, etc.

The present recording is part of this context and belongs to the program "Spanish Music from the 18th Century".

VOLUME 1

1	Sonate en La majeur n° 1 - Allegro	4'21
2	Sonate en Si bémol majeur n° 3 - Andante	5'54
3	Sonate en La mineur n° 118 - Allegro	3'46
4	Prélude en Ré mineur n° 1	0'45
5	Sonate en Ré mineur n° 24 - Andantino Cantabile	8'56
6	Sonate en Ré mineur n° 25 - Allegro	5'33
	Sonate en Mi bémol majeur n° 96	
7	Andante gracioso	9'54
8	Allegro cantabile	5'49
9	Minuetto I - Suo Tempo	
	Minuetto II en Rondo - Allegro	5'31
10	Pastoral - Allegro non molto	4'10
	Sonate en Do majeur n° 28 - Andantino	6'49
11	Sonate en Do majeur n° 29 - Allegro assai	2'39
	Sonate en Sol majeur n° 30 - Allegro Moderato	4'11
12	Sonate en Sol Majeur n° 31 - Prestissimo	2'34

Durée Totale : 71'17

VOLUME 2

1 Prélude en Do majeur n° 3	0'59
2 Sonate en Do majeur n° 7	5'32
3 Sonate en Do majeur n° 8 - Andante	7'32
4 Sonate en Do majeur n° 9 - Presto	5'18
5 Sonate en Do dièse mineur n° 20 - Andantino	10'33
6 Sonate en Do dièse mineur n° 21 - Allegro	4'59
7 Sonate en Mi majeur n° 34 - Allegro	5'33
Sonate en La majeur n° 95	
8 Andante gracioso con moto	9'22
9 Allegro espressivo non presto	7'08
10 Minuetto I - Maestoso	
Minuetto II - Allegro	5'25
11 Allegro pastoril	5'43

Durée Totale : 68'13

VOLUME 3

Sonate en Ré majeur n° 92, <i>Obra 4a, Sonata 2a 1779</i> "Sonata de Clarines"	
1 I Andante con moto	7'03
2 II Presto assai	5'05
3 III Minuetto [I] - Andante largo [Minuetto II] - Allegro Minuetto [I] Da Capo	6'50
4 Allegro pastoril	4'45
5 Sonate en Si mineur n° 10 - Allegro	4'42
6 Sonate en Si majeur n° 11 - Andantino	7'48
7 Prélude en Sol majeur n° 6	1'05
8 Sonate en Sol majeur n° 12 " <i>De la Codorniz</i> " - Allegro molto	4'06
9 Sonate en Sol majeur n° 13 - Allegro soffribile	4'30
10 Sonate en Sol majeur n° 14 - Allegro	5'23
11 Sonate en Mi mineur n° 52 (sans indication de mouvement)	3'36
12 Sonate en Mi mineur n° 106 (sans indication de mouvement)	3'34
13 Sonate en Ré majeur n° 73 - Allegro	3'36
14 Sonate en Ré majeur n° 74 - Andante	7'16

Durée Totale : 69'28

VOLUME 4

1	Fandango n°146	13'04
2	Prélude en Ré majeur n°5	1'30
3	Sonate en Ré majeur n°37 - (sans indication de mouvement)	5'14
4	Sonate en Do majeur n°112 - (sans indication de mouvement)	5'20
5	Sonate en Do majeur n°108 "Del Gallo" - Allegro	3'03
6	Sonate en Do mineur n°100 - Adagio-Largo	7'53
7	Sonate en Do mineur n°103 - Allegro presto	3'25
Sonate en Si bémol majeur n° 98, <i>Obra 8a, Sonata 2a, 1783</i>		
8	I Allegretto	9'04
9	II Minuetto [I] Minuetto [II] Minuetto [I] Da Capo	3'17
10	III [Rondo]	3'23
11	IV (sans indication de mouvement)	5'05
12	Sonate en Fa majeur n°109 - [Rondo] Allegretto	4'16
13	Sonate en Fa majeur n°56 - Andante cantabile	7'48
14	Sonate en Do majeur n°46 - Cantabile	4'32

Durée Totale : 76'55

VOLUME 5

1	Sonate en Ré majeur n°86 - Andantino/Allegretto	4'40
2	Sonate en Ré majeur n°84 - Allegro	2'49
3	Sonate en Ré mineur n°54 - Allegretto	4'24
4	Sonate en Ré mineur n°15 - Allegretto	3'54
Sonate en Do majeur n°61		
5	Rondón Allegro	3'11
6	Allegretto	6'54
7	Minué de rivolti - Tempo suo	2'20
8	Allegro	2'56
9	Sonate en Ré bémol majeur n°22 - Cantabile Andantino	7'37
10	Sonate en Ré bémol majeur n°23 - Allegro	6'42
11	Sonate en Fa majeur n°75 - Andante	8'39
12	Sonate en Fa majeur n°76 - Allegro	5'26
13	Sonate en Sol mineur n°80 - Allegretto	6'42
14	Sonate en Sol mineur n°81 - Prestissimo	3'18

Durée Totale : 69'40

VOLUME 6

1	Sonate en Fa dièse mineur n°85 - Allegretto	6'37
2	Sonate en Fa dièse majeur n°90 - Allegro	4'59
Sonate en Sol majeur n°94, <i>Obra 4a, Sonata 4a, 1779</i>		
3	Andantino gracioso e con moto	3'25
4	Allegro non troppo	3'18
5	Minuetto 1° - Maestoso	
	[Minuetto 2°] - Allegro molto	
	Minuetto 1° Da Capo - Maestoso	5'50
6	Allegro	4'22
7	Sonate en Do mineur n°18 - Cantabile	4'24
8	Sonate en Do mineur n°19 - Allegro moderato	4'44
Sonate en Do majeur n°91, <i>Obra 4a, Sonata 1a, 1779</i>		
9	Andantino con moto	4'25
10	Allegro di molto	3'43
11	Minué 1° - Andante maestoso	
	Minuetto 2° - Allegro	
	Minué 1° Da Capo - Andante maestoso	4'13
12	Allegro pastoril / Pastorella, allegro non tanto	3'31
13	Sonate en Do mineur n°36 - Allegro non tanto	5'36
14	Sonate en Mi mineur n°26 - Andantino espressivo	10'27
15	Sonate en Mi mineur n°27 - Allegro	5'25

Durée Totale : 75'13

VOLUME 7

1	Sonate en Ré dièse majeur [154] - Allegretto	7'37
2	Sonate en Ré dièse majeur n°88 - Allegro	4'46
Sonate en Fa majeur n°93, <i>Obra 4a, Sonata 3a, 1779</i>		
3	Andante amabile espressivo	6'13
4	Allegro ma non presto	4'15
5	Minuetto 1° - Maestoso	
	Minuetto 2° - Allegro	
	Minuetto 1° Da Capo - Maestoso	7'31
6	Allegro molto	5'04
7	Sonate en Si bémol majeur n°132 - Cantabile-Andantino	10'28
8	Sonate en Si bémol majeur n°119 - Allegro aioso	4'21
9	Sonate en Do majeur n°45 " <i>por la Princesa de Asturias</i> " - Gracioso Allegro	6'14
10	Sonate en Do majeur n°51 - Allegro	3'21
Sonate en La majeur n°97, <i>Obra 8a, Sonata 1a, 1783</i>		
11	Allegretto	6'18
12	Minuetto 1° - (sans indication de mouvement)	
	Menor Minuetto 2° - (sans indication de mouvement)	
	Minuetto 1° Da Capo	2'30
13	Rondó - Andantino con moto	3'02
14	Allegro	5'41

Durée Totale : 77'27

VOLUME 8

1	Sonate "de Clarines" en La majeur n°53 - (sans indication de mouvement)	6'37
2	Sonate en Ré mineur n°39 - (sans indication de mouvement)	4'40
3	Sonate en Sol mineur n°32 - Allegro	4'31
4	Sonate en Sol mineur n°57 - Allegro assai	4'29
5	Sonate en Sol majeur n°33 - Allegro	7'11
6	Sonate en Fa majeur n°41 - Andante Largo	6'09
7	Sonate en Fa majeur n°89 - Allegro	4'18
8	Sonate en Mi bémol majeur n°16 - Largo andante	7'34
9	Sonate en Mi bémol majeur n°17 - Allegro	8'02
10	Prélude en Do mineur n°7	1'28
11	Sonate en Do mineur n°60a - Cantabile	9'03
12	Sonate en Do mineur n°60b - Allegro	6'07

Durée Totale : 70'09

VOLUME 9

1	Sonate en Sol majeur n°35 - (sans indication de mouvement)	3'30
2	Sonate en Sol majeur n°116 - Allegro	4'15
3	Sonate en Fa dièse mineur n°77 - Andante largo	10'44
4	Sonate en Fa dièse mineur n°78 - Allegro non tanto	5'33
5	Sonate en Fa dièse majeur n°79a - Cantabile	7'48
6	Sonate en Fa dièse majeur n°79b - Allegro	5'33
7	Sonate en Mi mineur n°113 - Andante/Cantabile	5'45
8	Sonate en Sol majeur n°82 - Allegro assai	4'03
9	Sonate en La mineur n°70 - (sans indication de mouvement)	5'28
10	Sonate en La mineur n°71 - Andantino	5'55
11	Prélude en Fa majeur n°8	1'43
12	Sonate en Fa majeur n°83 - Allegro	4'12
13	Sonate en Do majeur n°38 - (sans indication de mouvement)	4'41

Durée Totale : 69'10

VOLUME 10

1	Sonate en Sol majeur n°4 - Allegro	3'56
	Sonate en Do majeur n°99, <i>Obra 8a, Sonata 3a, 1783</i>	
2	Andantino	6'47
3	Minuetto I - Con spritù [Minuetto II] - Tutto staccato Minuetto I Da Capo	3'10
4	Allegretto - Rondó pastoril	3'22
5	Allegro	5'03
6	Sonate en Fa majeur n°5 - Allegro	6'01
7	Sonate en Fa majeur n°6 - Presto	3'52
8	Sonate en Ré mineur n°115 - (sans indication de mouvement)	3'40
9	Prélude en Fa mineur n°4	0'58
10	Sonate en Fa mineur n°72 - Allegro	5'37
11	Sonate en Ré bémol majeur n°110 - Largo cantabile	7'20
12	Sonate en Fa majeur n°55 - (sans indication de mouvement)	5'26
13	Sonate en Fa majeur n°69 - Presto	2'58
14	Sonate en Ré mineur n°49 - Andantino	2'52
15	Sonate en Ré mineur n°120 - Allegro spiritoso	3'16
16	Sonate en Fa majeur n°101 - (sans indication de mouvement)	4'59
17	Sonate en Ré mineur n°114 - Allegro/[Andante]	6'06

Durée Totale : 77'23

VOLUME 11

1	Sonate en Sol majeur n°43 - Allegro soffribile	3'47
2	Sonate en Do mineur n°47 - Andantino	6'57
3	Sonate en Do mineur n°48 - Allegro	2'56
4	Sonate en Fa majeur n°59 - Rondón (sans indication de mouvement)	4'39
5	Sonate en Do majeur n°50 - Allegro	2'24
	Sonate en Si bémol majeur n°62	
6	Andantino con moto - Rondón	4'15
7	Allegretto expresivo	5'07
8	Minué di rivolti - Tempo suo	3'12
9	Allegro spiritoso	6'01
10	Prélude en Sol mineur n°2	0'48
11	Sonate en Sol mineur n°87 - Allegretto	6'17
12	Sonate en Sol mineur n°42 - (sans indication de mouvement)	3'55
13	Sonate en Sol majeur n°58 - [Rondó], Andante (de la <i>Obra 7a</i>)	4'51
14	Sonate en Ré mineur n°102 - Andante	5'01
15	Sonate en Ré mineur n°104 - Allegro	2'07
16	Sonate en Fa majeur n°107 - Allegretto/Andante	4'52
17	Sonate en Fa majeur n°149 - "Fuga", Allegro assai	5'18

Durée Totale : 73'17

VOLUME 12

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Sonate en Ré mineur n°117 - (sans indication de mouvement) | 4'20 |
| 2 | Sonate en Sol mineur n°130 - Cantabile | 7'55 |
| 3 | Sonate en Ré majeur n°111 - (sans indication de mouvement) | 5'28 |
| | Sonate en La mineur n°65 | |
| 4 | Andante cantabile | 5'16 |
| 5 | Allegro assai | 5'13 |
| 6 | Intento con movimiento contrario | 6'44 |
| 7 | Sonate en Do majeur n°124 - Allegro non molto | 3'07 |
| 8 | Sonate en Do mineur n°126[A] - Andante | 6'35 |
| 9 | Sonate en Do mineur n°126[B] - Allegro | 4'13 |
| 10 | Sonate en Mi bémol majeur n°105 - Adagio | 6'01 |
| 11 | Sonate en Mi bémol majeur n°2 - Presto | 3'38 |
| 12 | Sonate en Do mineur n°125 - (sans indication de mouvement) | 3'43 |
| 13 | Sonate en Mi mineur n°128 - [Rondó], Andante | 7'34 |
| 14 | Sonate en Ré majeur n°127 - (sans indication de mouvement) | 3'24 |
| 15 | Sonate en La majeur n°131 - [Andante] | 4'30 |

Durée Totale : 78'14

BOB VAN ASPEREN

Clavecin Martin Skowronek, Bremen, d'après J.D. Dulcken, Antwerpen, 1745
Volumes 1 et 2

Clavecin Michael Johnson, Fontmell Magna, 1799, d'après Pascal Taskin, Paris 1764
Volumes 3, 4, 8 (pages 1 à 9), 9, 10, 11 et 12

Clavecin Rainer Schütze, Heidelberg, 1969, d'après J.D. Dulcken, Anvers, 1745
Volumes 5, 6, 7 et 8 (pages 10 à 12)

Enregistrements réalisés par les soins de Christian Feldgen, Schalloran Tonstudio
au Bethaniënklooster à Amsterdam, en juin 1991 (Volumes 1 et 2), août 1991 (Volume 3), septembre 1991
(Volumes 4 et 5), novembre 1991 (Volumes 8 et 9), décembre 1991 (Volume 10), janvier 1992 (Volumes 11 et 12)
en l'église Maria Minor à Utrecht en octobre 1991 (Volume 6)
en l'église luthérienne à Haarlem en octobre 1991 (Volume 7)

Montage numérique : Schalloran Tonstudio
Hartwig Nickola (Volumes 1 à 6 et Volume 10)
Jörg Ritter (Volume 7 et 8)
Christoph Claßen (Volumes 9 et 11)
Ruedlieb Neubauer (Volume 12)

Conseiller musicologique: Andrés Ruiz Tarazona
Coordination Éditoriale : AUVIDIS IBÉRICA

Bob Van Asperen enregistre avec l'aimable autorisation de EMI CLASSICS

Tableau synoptique des compositions pour clavier de P. Antonio Soler

qui donne, dans l'ordre de la numérotation des œuvres, les informations suivantes :

- sur quel disque se trouve une composition
- la présence d'un éventuel groupement de sonates dans les sources
- les éditions modernes d'une œuvre
- des remarques comme : titre, état incomplet, authenticité, indications spéciales dans les sources, caractère instrumental et accessibilité des sources...

Ce Tableau est suivi

- d'une **liste** actuelle d'**éditions modernes**
- d'un **commentaire** complémentaire justifiant notamment les groupements des sonates, leur *authenticité*, et autres éléments du *Tableau*

Disque	Numéro	Sonates groupées ainsi dans les sources (dans l'ordre indiqué)	Edition	Remarques
1	Sonate n° 1		A, G	
12	Sonate n° 2		A	
1	Sonate n° 3		A	
10	Sonate n° 4		A, B, G	
10	Sonate n° 5	5-6 (1)	A	
10	Sonate n° 6	→ 5	A, B	
2	Sonate n° 7	7-8-9 (1)	A, B	
2	Sonate n° 8	→ 7	A, G	
2	Sonate n° 9	→ 7	A, G	
3	Sonate n° 10	10-11 (1)	A, B	
3	Sonate n° 11	→ 10	A, G	
3	Sonate n° 12	12-13-14 (1)	A	Sonate "de la Codorniz"
3	Sonate n° 13	→ 12	A	
3	Sonate n° 14	→ 12	A	
5	Sonate n° 15	→ 54	A, F	

Disque	Numéro	Sonates groupées ainsi dans les sources (dans l'ordre indiqué)	Edition	Remarques
8	Sonate n° 16	16-17 (2)	A, G	
8	Sonate n° 17	→ 16	A, B	
6	Sonate n° 18	18-19 (1)	A, B, G	
6	Sonate n° 19	→ 18	A, G	
2	Sonate n° 20	20-21 (1)	A, G	
2	Sonate n° 21	→ 20	A, G	
5	Sonate n° 22	22-23 (1)	A, B	
5	Sonate n° 23	→ 22	A	
1	Sonate n° 24	24-25 (1)	A, G	
1	Sonate n° 25	→ 24	A, G	
6	Sonate n° 26	26-27 (2)	A, G	
6	Sonate n° 27	→ 26	A, B, G	
1	Sonate n° 28	28-29 (2)	A	
1	Sonate n° 29	→ 28	A	
1	Sonate n° 30	30-31 (2)	A	
1	Sonate n° 31	→ 30	A	
8	Sonate n° 32	32-57-33 (2)	A, B	
8	Sonate n° 33	→ 32	A	
2	Sonate n° 34		A	
9	Sonate n° 35	35-116 (1**)	A	
6	Sonate n° 36		A	
4	Sonate n° 37	37-142 (1**)	A	→ 142
9	Sonate n° 38		A	
8	Sonate n° 39		A, B	
	Sonate n° 40		A	pas de Soler
8	Sonate n° 41	41-89 (1)	F, H	
11	Sonate n° 42	→ 87	B, F	
11	Sonate n° 43		A	
	Sonate n° 44		A	orgue
7	Sonate n° 45	45-51 (1**)	E	"por la Princesa de Asturias"
4	Sonate n° 46		A	
11	Sonate n° 47	47-48 (1*)	A, B	
11	Sonate n° 48	→ 47	A, B	
10	Sonate n° 49	49-120 (1)	A	

Disque	Numéro	Sonates groupées ainsi dans les sources (dans l'ordre indiqué)	Edition	Remarques
11	Sonate n°50		A	Sonate "de Clarines"
7	Sonate n°51	→ 45	A	
3	Sonate n°52		A, C	
8	Sonate n°53		A, B	
5	Sonate n°54	54-15 (1)	B, F, H	
10	Sonate n°55	55-69 (1)	A	
4	Sonate n°56	→ 109	A, B	
8	Sonate n°57	→ 32	A, B	
11	Sonate n°58		A	
11	Sonate n°59		A	
8	Sonate n°60 [A]	60 [A]-60 [B] (1**)	B	Dans le ms, après 60 [A], "sigue el Allegro" (c.à.d. 60 [B])
8	Sonate n°60 [B]	→ 60 [A]	B	
5	Sonate n°61		A	orgue orgue
11	Sonate n°62		A, B part.	
	Sonate n°63	à plusieurs mvts	A, B part.	
	Sonate n°64	à plusieurs mvts	A	
12	Sonate n°65	à plusieurs mvts	A, B part.	
	Sonate n°66	à plusieurs mvts	A	
	Sonate n°67	à plusieurs mvts	A, B part.	
	Sonate n°68	à plusieurs mvts	A	
10	Sonate n°69	→ 55	A	
9	Sonate n°70	70-71 (1)	A	
9	Sonate n°71	→ 70	A, B	} → possible quartette 77-78-79[A]-79[B] probablement enchaînées dans le ms.
10	Sonate n°72		A, B	
3	Sonate n°73	73-74 (1)	A	
3	Sonate n°74	→ 73	A, B	
5	Sonate n°75	75-76 (1)	A	
5	Sonate n°76	→ 75	A, B	
9	Sonate n°77	77-78 (1)	A, B	
9	Sonate n°78	→ 77	A, B	
9	Sonate n°79 [A]	79 [A]-79[B] (1)	A, B	
9	Sonate n°79 [B]	→ 79 [A]	A, B	
5	Sonate n°80	80-81-(82?) (1)	A, B	

Disque	Numéro	Sonates groupées ainsi dans les sources (dans l'ordre indiqué)	Edition	Remarques
5	Sonate n° 81	→ 80	A, B	mvt 1 : "de Clarines"
9	Sonate n° 82	→ 80	A	
9	Sonate n° 83		A	
5	Sonate n° 84	→ 86	A, F	
6	Sonate n° 85	85-90 (1)	A, F	
5	Sonate n° 86	86-84 (1)	A, F	
11	Sonate n° 87	87-42 (1)	A, F	
7	Sonate n° 88	→ [154]	A, F	
8	Sonate n° 89	→ 41	A, F	
6	Sonate n° 90	→ 85	A, B, F	
6	Sonate n° 91	à plusieurs mvts	A	ordre inversé dans l'enregistrement
3	Sonate n° 92	à plusieurs mvts	A, B part.	
7	Sonate n° 93	à plusieurs mvts	A	
6	Sonate n° 94	à plusieurs mvts	A, B	
2	Sonate n° 95	à plusieurs mvts	A	
1	Sonate n° 96	à plusieurs mvts	A	
7	Sonate n° 97	à plusieurs mvts	A	
4	Sonate n° 98	à plusieurs mvts	A, B	
10	Sonate n° 99	à plusieurs mvts	A	
4	Sonate n°100	100-103 (1*)	A, B	
10	Sonate n°101		A	Sonate "del Gallo"
11	Sonate n°102	→ 104	A	
4	Sonate n°103	→ 100	A, B	
11	Sonate n°104	104-102 (2)	A	
12	Sonate n°105		A	
3	Sonate n°106		A	
11	Sonate n°107		A	
4	Sonate n°108	→ 112	A	
4	Sonate n°109	109-56 (2)	A	
10	Sonate n°110		A	
12	Sonate n°111		A	
4	Sonate n°112	112-108 (1*)	A	→ 129
9	Sonate n°113	113-129 (1**)	A, B, D	
10	Sonate n°114		A	

Disque	Numéro	Sonates groupées ainsi dans les sources (dans l'ordre indiqué)	Edition	Remarques
10	Sonate n°115		A	
9	Sonate n°116	→ 35	A, C	
12	Sonate n°117		A, B	
1	Sonate n°118		A	
7	Sonate n°119	→ 132	A, B, C	
10	Sonate n°120	→ 49	A	
	Sonate n°121			pas de Soler
	Sonate n°122			pas de Soler
	Sonate n°123			pas de Soler
12	Sonate n°124			
12	Sonate n°125			
12	Sonate n°126 [A]	126[A]-126[B] (1**)	B	probablement enchaînées dans le manuscrit
12	Sonate n°126 [B]	→ 126 [A]	B	
12	Sonate n°127			
12	Sonate n°128		B	
	Sonate n°129	→ 113		inaccessible pour le moment
12	Sonate n°130			
12	Sonate n°131			
7	Sonate n°132	132-119 (1**)	B, C	dans le ms. après n°132, "sigue el allegro airoso" (c.à.d. Son. n°119) = D. Scarlatti : <i>Sonate KK 27</i>
	Sonate n°133			disparue
	Sonate n°134	à plusieurs mvts		disparue
	Sonate n°135	à plusieurs mvts		disparue
	Sonate n°136	à plusieurs mvts		disparue
	Sonate n°137	à plusieurs mvts		disparue
	Sonate n°138	à plusieurs mvts		disparue ? = F. Couperin : <i>Les Bergeries</i>
	Sonate n°139			pas de Soler
	Sonate n°140			pas de Soler
	Sonate n°141			incomplète
	Sonate n°142	→ 37		incomplète
	Sonate n°143			incomplète
	Sonate n°144			<i>Seis Conciertos de dos Organos</i>
4	Sonate n°145			<i>Fandango</i>
	Sonate n°146		I, K	

Disque	Numéro	Sonates groupées ainsi dans les sources (dans l'ordre indiqué)	Edition	Remarques
	Sonate n°147			orgue
	Sonate n°148			orgue
11	Sonate n°149			
	Sonate n°150			orgue
	Sonate n°151			orgue
	Sonate n°152			orgue
	Sonate n°153			orgue
7	Sonate n°[154]	[154]-88 (1)	F, H	
	Préludes			
1	Prélude n°1		D	
11	Prélude n°2		D	
2	Prélude n°3		D	
10	Prélude n°4		D	
4	Prélude n°5		D	
3	Prélude n°6		D	
8	Prélude n°7		D	
9	Prélude n°8		D	

Editions modernes

A. P. Antonio Soler, Sonatas para instrumentos de tecla, Tomo 1 à 7

Édité par **P. Samuel Rubio**, Unión Musical Española, Madrid, 1984/87

Edition presque intégrale qui contient les sonates n°1 à 120, excepté les sonates n° 41, 42, 45, 54, 60.
Sous ces numéros figurent dans le Tomo 3, des sonates qui allaient faire partie de sonates composées dans le Tomo 6

Ces 5 numéros sont donnés par Rubio, dans son catalogue, à des sonates qui devaient être publiées dans le Tomo 8 jamais paru.

On les trouve quand même dans les éditions suivantes :

41	F, H
42	B Vol IV, F
45	E
54	B Vol. III, F, H
60	B Vol III (2 sonates : 60 [A] et 60 [B])

B. Antonio Soler, Sonatas for Piano, Volumes I à VI

Édité par **F. Marvin**, Continuo Music Press, Inc, New York, 1976/82

Vol I	48, 100, 32, 18, 65 (1 mouvement), 27, 72, 117, 74
Vol II	7, 103, 47, 62 (1 mouvement), 17, 22, 10, 113, 79, 78, 80, 81
Vol III	57, 60, 132, 119, 56, 39, 54, 67 (1 mouvement), 71, 4, 77, 92 (1 mouvement)
Vol IV	94, 128, 90, 42, 63 (2 mouvements), 6, 53
Vol V	98
Vol VI	76, 126

C. P. Antonio Soler, 2 x 2 Sonatas

Édité par **M.S. Kastner**, Edition Schott, Mainz, 1956

Contient les sonates n°52, 116, 132, 119

D. Nueva Biblioteca Española de música de teclado..., Volumen IV

Édité par **A. Baciero**, Unión Musical Española, Madrid, 1979

Contient les 8 Préludes et la Sonate n°113

E. Cuadernos para el piano, Vol I "Sonata por la Princesa de Asturias de A. Soler"

Édité par **A. Baciero**, Real Musical, Madrid, 1979

Contient la Sonate n°45

F. Antonio Soler, Twelve Sonatas (The Madrid Conservatory Manuscript)

Édité par **B. Ife** et **R. Truby**, Oxford University Press, Oxford et New York, 1989

Contient les Sonates n°[154], 88, 86, 84, 41, 89, 85, 90, 54, 15, 87, 42

G. Antonio Soler, 14 Sonatas for Keyboard from the Fitzwilliam Collection

Édité par **K. Gilbert**, Faber Music Limited, London, 1987

Contient les Sonates n°1, 4, 8, 9, 11, 16, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27

H. P. Antonio Soler, Tres Sonatas para Clave

Édité par **P. Samuel Rubio** et **J.J. Rey**, Seminario de Estudios de la Música Antigua, Madrid.

Contient les Sonates n°[154], 41, 54

I. P. Antonio Soler, Fandango

Édité par **P. Samuel Rubio**, Unión Musical Española, Madrid, 1971

Contient le Fandango n°146

K. Padre Antonio Soler, Fandango

Édité par **F. Marvin**, Mills Music, Inc., New York, 1957

Contient le Fandango n°146

Commentaire

Groupement des sonates

- Le "groupement" des sonates en forme de paires, triptyques ou quartettes - conforme à la tradition italienne et espagnole du 18ème siècle (voir mon introduction "Vivre avec le Padre Soler") - est basé sur les critères suivants :
- (1) Groupe qui apparaît dans *une* source, laquelle contient (quasi) *exclusivement* des groupes. Par exemple Birchall, Manuscrit du Conservatoire de Madrid, Manuscrit Guinard (Voir introduction de l'édition F)
- (1*) Groupe qui apparaît dans *une* source, laquelle contient seulement quelques groupes épars, parmi lesquels au moins un groupe est *confirmé* par une autre source.
- (1**) Groupe qui apparaît dans *une* source. Cette source contient ou bien seulement quelques groupes épars, parmi lesquels *aucun* n'est confirmé par une autre source, ou bien seulement *un* groupe.
En bref, coïncidence bien possible.
- (2) Groupe qui apparaît dans *deux* sources.

Authenticité

- Les remarques "pas de Soler" :
D'après communication du Padre Daniel Codina du Monasterio de Montserrat, ces Sonates ne sont certainement pas de Soler.
En outre, pour des raisons de qualité et de style, l'authenticité semble douteuse pour les sonates suivantes : n°50 (une source unique), 61 (contient le cas unique du La'' ; source unique), 124 (une source unique), 125, 127, 131 (aussi attribuée à Moreno).
Pour le n°146, le fameux, grandiose *Fandango*, je préfère laisser la question ouverte..

Orgue

- L'indication "orgue" signifie qu'il s'agit d'une œuvre de caractère exclusivement organistique, avec notamment de très longues notes.
Certaines autres sonates pourraient également avoir un très bon effet sur l'orgue.
Les sonates n° 65 et 126 [A] et [B] ont certainement été conçues principalement pour orgue.
Pour les éditions des œuvres d'orgue, voir le *Catálogo*.

Numérotation

- La numérotation utilisée est celle, généralement acceptée, du **P. Samuel Rubio** dans son : **Antonio Soler, Catálogo Crítico, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1980**, où toutes les sources sont indiquées, parfois à compléter par les indications dans les éditions, en incluant l'édition A.
- Le numéro 154 a été donné par moi à la première sonate des "*XII Toccate*" du *Manuscrit du Conservatoire de Madrid* (voir les éditions F et H), non mentionnée dans le "Catálogo".
Comme les onze autres sonates de ce manuscrit, celle-ci est sans aucun doute également de Soler.
- La numérotation des *Preludios* (1 à 8) remplace ici celui de Soler dans son *Llave de la Modulación* (2 fois 1 à 4) pour des raisons pratiques.

Sonates non éditées

- Les Sonates numérotées 124, 125, 127, 129, 130, 131, 149 n'ont pas été éditées. Elles ont été transcrites et rédigées par moi d'après des photocopies des manuscrits de Barcelone et de Montserrat.

Bob van Asperen
Amsterdam, juillet 1992

ANTONIO SOLER (1729-1783)

Après de nombreuses années d'enregistrements plus ou moins capricieux et épars des sonates pour clavier du père Antonio Soler (où l'on trouve presque toujours celles que Joaquin Nin inclut dans sa célèbre édition), nous allons enfin pouvoir disposer d'une version intégrale de celles-ci. Tout le monde reconnaît de nos jours que l'œuvre pour clavier du moine hiéronymite constitue l'une des grandes collections de la musique européenne de son temps. Mais personne ne s'était décidé à l'enregistrer intégralement. Cette prouesse revient à Bob van Asperen, grande figure du clavecin contemporain, interprète très rigoureux quant au style, bon connaisseur de l'Espagne et notamment de l'environnement où se déroula la vie du Père Soler et où son œuvre vit le jour: le Real Sitio de San Lorenzo de L'Escorial, siège du Monastère du 14^{ème} siècle où le moine musicien passa la plus grande partie de sa vie. En tant qu'investigateur et théoricien Antonio Soler est le compositeur par excellence des lumières espagnoles. Il représente ce souci -hélas passager- d'incorporer à l'Espagne délabrée de la fin du règne de Charles II, les courants de la pensée, de l'industrie, de l'économie, de la science et de l'art qui secouèrent l'Europe pendant le siècle des Lumières.

Le Père Soler est, comme les principaux hommes de l'esprit philosophique, un innovateur, et ce à une époque de changement telle que la transition entre le baroque et le classicisme, moment où apparaît le style dit "galant" mais dont le devenir recèle la sensibilité conduisant au mouvement romantique.

On peut affirmer qu'avant la paix d'Aquisgrán, en 1748, l'Espagne ne connaît pas de période stable qui permette aux premières générations des Lumières d'intervenir et de donner leur fruit. La date-clé où est enfin abordée sérieusement la réforme indispensable des institutions et des mentalités est sans doute 1746. Le roi était amant de la musique et il se maria avec Marie Barbara de Bragance, dont la solide formation musicale lui venait de Domenico Scarlatti en personne.

A l'époque de Ferdinand VI (entre 1746 et 1759) les chevaliers des Lumières commencent à secouer, petit à petit, la société espagnole attardée et assoupie. Rappelons que cette première promotion comprend le marquis de la Ensenada, Iriarte, Luzán, le Père Isla, Jorge Juan, Florez, qui seront suivis de deux autres générations, celles du comte d'Aranda, Campomanes, Ponz, Nicolas Fernández de Moratin...

Une quatrième génération mène à son apogée le réformisme éclairé, bien que pour ce faire elle ait eu recours à un certain dirigisme qui semble aller à l'encontre des convictions philosophiques: c'est ce qu'on appelle le Despotisme Éclairé. On y trouve d'abord le grand Jovellanos, Goya, Cadalso, Masdeu, Olavide, Meléndez Valdés, les "caballeritos de Azcoita", avec Pañafiorida et Altuna à leur tête et de nombreux Espagnols cultivés et honnêtes, prêts à lutter contre une situation lamentable de retard et de privilèges mal compris.

Leur plan d'action, élaboré à partir d'une observation critique de la réalité nationale, libre de préjugés, est à la base du redressement espagnol qui se produit sous le règne de Charles III et, d'une certaine façon, de l'Espagne moderne.

Le père Antonio Soler, quoiqu'il puisse nous sembler, en sa qualité de moine, étranger à l'esprit philosophique, en est le digne représentant. Il réforma, ou du moins mit à jour, la musique, adoptant une posture éclectique face à l'esthétique de son temps, notamment celle pour clavier, engoncée dans les règles et la tradition sévère de l'orgue pendant la Renaissance et le baroque.

La revalorisation d'une figure aussi importante pour l'histoire de la musique espagnole -et européenne en général- est redevable au 20^{ème} siècle, comme il est arrivé en Italie avec Vivaldi et d'autres compositeurs du 18^{ème}.

Grâce au père Villalba, de même qu'à Nin, Anglés, Kastner, Baciero, Marvín, Serra et aux nombreux travaux exhaustifs du père Samuel Rubio, la figure et l'oeuvre du père Antonio Soler sont aujourd'hui bien connues et cette dernière est souvent interprétée. Nous sommes maintenant en condition d'apprécier la contribution solérienne à la musique et de la juger comme étant celle d'un compositeur et d'un théoricien très personnel et non comme celle d'un simple épigone de son maître Domenico Scarlatti.

Il doit beaucoup, il est vrai, au Napolitain hispanisé, de même que d'autres compositeurs ibériques pour clavier, mais nous devons reconnaître dans l'oeuvre de Soler, outre sa pureté décantée, une audace harmonique, une originalité et un traitement osé de la modulation qui non seulement confèrent à ses sonates richesse et variété, mais encore le démarquent de son maître admiré.

L'oeuvre pour clavier du père Soler représente une bonne part de son catalogue, lequel atteint le nombre de 471 pièces. Dans le *Catálogo crítico* de Samuel Rubio (*Instituto de Musica Religiosa de Cuenca*, 1980) elle

occupe les numéros 336 à 471. La plupart sont des sonates à un mouvement, bien qu'il y en ait à trois mouvements et même à quatre. On y trouve également un prélude et fugue, *intento, pazo et verso*, outre le célèbre et spectaculaire *Fandango* R. 464, sur la paternité duquel le regretté père Tubio avait quelques doutes.

A partir du numéro 443 du *Catálogo crítico*, certaines œuvres restèrent en dehors des volumes de Samuel Rubio (UME 1957, 1958-3, 1859, 1962, 1972), et demeurèrent donc inédites. Cependant, Rubio avertit dans le *Catálogo* que la plupart de ces pièces étaient sur le point d'être publiées dans le tome VIII, qui ne parut jamais. Et grâce à l'indication des sources nous avons pu solliciter des photocopies et les transmettre à Bob van Asperen pour qu'il mène à terme avec bonheur un véritable "enregistrement intégral".

Nous devons remercier ici pour leur collaboration la Biblioteca Historica de Madrid (en la personne de sa directrice María del Carmen Lafuente), les archives Eresbil de Renteria en Guipuzcoa (en la personne de Jon Bagües) et de la Biblioteca de Catalunya (en la personne de sa directrice Joana Crespi et d'Assumpte Armeng, du service de reprographie), Cristina Bordas et Luis Robledo qui nous procurèrent la photocopie de la partie "musicale" de la *Llave de la modulación* provenant de l'édition originale (1762) et le livre du "Templante", toujours utile pour connaître les inquiétudes scientifiques de Soler dans le domaine de l'orgue.

Nous ne nous étendrons pas sur la vie du père Soler, fort bien étudiée par Samuel Rubio, qui reproduisit en tête du *Catálogo crítico* un travail très fourni sur sa vie et

son oeuvre, publié quelques années auparavant ("Monasterio de San Lorenzo el Real", L'Escorial, 1964).

Antonio Soler Ramos naquit à Olot (prov. de Gérone) et fut baptisé peu de jours après sa naissance, le 3 décembre 1729. Il était fils d'un musicien militaire de Porrera (prov. de Tarragone). Sa mère était aragonaise, issue d'une famille connue de Daroca.

A l'âge de six ans, il entra à l'*Escolania* du monastère de Montserrat, une des meilleures écoles espagnoles depuis le Moyen Age. Ses études inclurent le solfège, l'harmonie, la composition, le clavecin et l'orgue. Il connut ainsi les oeuvres des meilleurs maîtres organistes de l'époque: Cabanilles, Fray Miguel Lopez et, surtout, Josep Elias, qui exerça une grande influence sur lui.

Toute l'enfance et l'adolescence d'Antonio Soler se déroulèrent dans ces parages rocaillieux, tandis qu'il se distinguait au point de briguer avec succès la charge de maître de chapelle de la Seu d'Urgell. A cette époque, en 1744, l'évêque d'Urgell, Sebastian de Victoria, ancien prieur du monastère de San Lorenzo, allait changer le cours de sa vie en lui offrant une place d'organiste dans le monastère oratorien.

Soler accepta avec plaisir, non parce qu'il pouvait ainsi se rapprocher de la cour mais parce qu'il souhaitait "prendre le saint habit et se retirer du monde".

En septembre 1753, il officie en tant que frère hiéronymite au monastère royal de San Lorenzo de L'Escorial, qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort, survenue le 20 décembre 1783.

Les premières années, il suivit les cours de José de Nebra et de Domenico Scarlatti. En 1762, il publia à

Madrid le livre intitulé *Llave de la modulación y antigüedades de la música* ("Clé pour la modulation et antiquités de la musique"), démonstration exemplaire de son talent d'auteur de traités et de ses idées esthétiques avancées.

C'est une oeuvre d'une rigueur scientifique bien de son époque et elle suscita l'une des plus grandes polémiques qu'ait jamais connue l'histoire de la musique espagnole. Certains théoriciens notables -dont Roel del Ríomanifestèrent ouvertement leur désapprobation. D'autres, tels que Courcelle, Jose Mir, Antonio Ripa, Nicolas Conforto ou Jaime Casella, en firent clairement l'éloge.

Le célèbre José de Nebra en vint même à dire: "j'avoue naïvement que je n'avais jamais pensé qu'on puisse donner des règles fixes à des modulations aussi étranges; je vivais dans l'idée que seuls les produisaient la pratique, le bon goût et l'oreille..."

Une autre facette du Soler éclairé est l'invention ou l'expérimentation. Il s'obstina un temps à construire un nouvel instrument musical, qu'il appela *afinador* (accordeur) ou *templante* (tempéreur).

D'après les auteurs de la chronique nécrologique du père Soler, il mit au point un *templante* pour "rendre évident et absolument exact le passage d'un demi-ton mineur au demi-ton majeur et la différence d'un ton en le divisant en neuf parties et en conférant à chacun celui qui lui correspond..."

Par malheur, les deux *templantes* qu'il construisit artisanalement, et qui furent remis aux héritiers de l'enfant Don Gabriel (Comte de Cabra) et à la maison d'Alba, se perdirent, même si l'on a conservé la notice qui les décrit et les justifie.

Le roi Charles III nomma le père Soler professeur de musique des enfants. Au mois d'octobre et de novembre il venait donner des leçons de clavecin à don Antonio et à don Gabriel. En 1766 il avait déjà commencé à remplir cette tâche honorable, et l'on sait qu'il continua à le faire pendant plusieurs années, du moins auprès de l'enfant Gabriel, très doué pour la musique, et auquel il en vint à s'attacher sincèrement. Il écrivit pour lui les *Sept concerts pour deux orgues* R. 463, d'une élégance mélodique et galante, remplis de passages débordant de grâce et dont le charme dément la prétendue austérité de L'Escorial.

La vie du moine hiéronymite, de moeurs simples, d'un abord humble, encourageant avec les musiciens qui lui rendaient visite dans sa cellule, dont son compatriote l'illustre joueur de flûte et chanteur Luis Missón, passa au milieu de peines et des joies naturelles, silencieusement.

Homme modeste, il ne se laissa jamais faire de portrait, malgré la requête du père Martini qui voulait accrocher son effigie parmi la galerie de musiciens qui ornait sa cellule bolognaise. La relation entre Soler et l'illustre musicien et théoricien italien se traduisit par une correspondance qui nous apporte des données essentielles pour connaître la personnalité du musicien espagnol, comme par exemple le fait qu'il se proclamait disciple de Scarlatti. Il passait ses journées, et même ses nuits, car il n'était pas homme à dormir beaucoup, reclus dans sa chambre parmi les livres et les partitions. Il assista à un grand incendie dans le palais ardoisé en 1763 et il vit se dresser de nombreux édifices qui bouchèrent petit à petit l'esplanade du nord et de l'ouest. Il participa, il est vrai, à la splendeur éphémère

du règne de Charles III, avec l'euphorie encyclopédique des Lumières, bienfaitrice et "amie du pays". Il ne parvint pas à entrevoir les denses nuées de la France révolutionnaire qui allaient en finir avec cet optimisme, en précipitant la chute d'un régime tutélaire caduque, mais sa musique, en revanche, est symptomatique d'une nouvelle époque.

Antonio Soler mourut à l'âge de 54 ans et il est enterré au monastère de L'Escorial, où une inscription lapidaire, dans la galerie de l'un des cloîtres du couvent (aujourd'hui augustin), nous indique le lieu où reposent ses restes.

LES SONATES

L'héritage musical du père Antonio Soler est ample et divers, comptant 10 *messes*, 16 *répons* et *motets*, 50 *psaumes*, 28 *hymnes*, 9 *magnificats*, 12 *benedicamus*, 14 *litanies*, 17 *lamentations pour la semaine sainte*, 21 *pièces pour la messe des Morts*, 128 *cantates* et *villancicos*, des musiques pour 21 pièces dramatiques (des *autos sacramentaux*, des *intermèdes*, des *tragédies*, des *comédies*, des *tonadillas*, des *danses* et des *saynetes*), oeuvres qui se trouvent à L'Escorial, hormis les deux *messes*, une des *messes pour les Morts* et quelques *psaumes* qui se trouvent à la Biblioteca de Catalunya. Nous ne mentionnons pas ici sa musique instrumentale, beaucoup plus connue, éditée et interprétée. Il s'agit donc d'un legs d'une importance singulière, dont la valorisation ne pourra être faite que si on le publie et l'exécute dans les meilleures conditions.

Parmi la musique purement instrumentale d'Antonio Soler se détache l'ensemble des œuvres pour clavier, particulièrement les *Sonates*, dont nous avons déjà souligné qu'elles doivent être considérées comme l'un des sommets de la musique espagnole.

Soler nous a laissé quelque cent cinquante sonates d'une grande beauté et d'une invention admirable. Il en est d'un seul mouvement, de trois, de quatre et même de cinq. Il convient de préciser que la sonate du 18^{ème} siècle à la Scarlatti n'a pas grand chose à voir, quant à son aspect formel, avec la forme sonate telle qu'elle sera fixée dans la période classique. Les Sonates de Soler ne présentent d'ordinaire qu'un seul thème, exposé et développé dans la première partie. Dans la deuxième, le thème unique réapparaît à la dominante et la conclusion se fait dans la tonalité principale. C'est ce que l'on appelle la sonate monothématique bipartite, forme courante parmi les compositeurs ibériques du 18^{ème} siècle. Cependant, nombre des sonates de Soler échappent à ce simple schéma, se rapprochant de la sonate classique en faisant apparaître un deuxième thème ou contre-sujet qui complique la structure monothématique.

D'ailleurs, dans la deuxième partie de ses sonates, Antonio Soler ne se limite pas à répéter la forme employée dans la première partie mais il l'élabore en apportant de nouveaux éléments ou en en excluant d'autres, de sorte que ses idées acquièrent un nouveau rayonnement.

De même que Scarlatti et que Sebastian Albero (manuscrit de la Bibliothèque Marziana à Venise) Soler assemble parfois deux sonates de la même tonalité et d'un caractère contrasté. Santiago Kastner écrit: "le père

Soler cultive un traitement personnel de la structure, jouant avec des périodes extrêmement courtes, et enfile des groupes de motifs et leurs répétitions respectives..." Samuel Rubio abonde dans son sens, affirmant que "Soler construit souvent à partir d'additions, c'est-à-dire de juxtapositions de deux ou plusieurs motifs qui, bien qu'ils ne procèdent pas de cellules thématiques identiques, revêtent une unité étroite grâce à l'esprit qui les parcourt et qui leur donne vie".

C'est de cette façon de construire que découle ce qu'on appelle l'espagnolisme de Soler sur lequel Kastner attire l'attention en affirmant que le compositeur d'Olot préférerait les motifs concis et gracieux de la danse espagnole aux expansions lyriques du mélodisme italien.

Pour ce qui est de certaines caractéristiques techniques des Sonates, Samuel Rubio a souligné l'égalité de traitement entre la main gauche et la main droite et l'habileté d'écriture pour le croisement des mains, utilisé comme ressource dynamique et sonore.

Que Soler ait été un virtuose du clavecin et qu'il ait contribué pour cela à développer et à approfondir la technique de l'instrument, cela ne fait aucun doute. Ses sonates en sont les meilleures preuves et elles manifestent également combien deux mondes apparemment si distants, celui de la Vienne de Mozart et de Haydn et celui du Madrid de Goya et de Charles III, étaient en réalité très proches.

ANDRÉS R. TARAZONA

Traduction : Janine Lafont

BOB VAN ASPEREN

Le claveciniste d'Amsterdam, organiste, chef d'orchestre, joueur de clavicorde et musicologue précoce Bob van Asperen, né en 1947, est grandement sollicité dans son champ.

Autrefois étudiant de Gustav Leonhart, il est actuellement maître de clavecin au Sweelinck Conservatory d'Amsterdam et professeur dans des écoles d'été en Europe et au Canada où ses cours magistraux attirent des étudiants du monde entier.

Sa vaste connaissance du répertoire du 17^{ème} et du 18^{ème} siècle se reflète dans la grande variété de ses programmes de concert. Outre ses engagements pour des concerts en Hollande, il a réalisé des tournées à l'étranger, se produisant à travers l'Europe, aux États-Unis, en Russie et en Australie.

Bob van Asperen a également été juré dans plusieurs concours importants de clavecin, à Amsterdam, Paris, Nantes et Hambourg. Ses enregistrements ont reçu de nombreux prix de la critique -*Edison Prize, Deutsche Schallplattenpreis, Cecilia Prize Belgium*-, en particulier les œuvres pour clavecin de C.P.E. Bach et le premier enregistrement complet des six concertos pour clavecin d'Hambourg avec le groupe MELANTE '81 sur des instruments d'origine.

Ses CD récents sont consacrés à J.S. Bach: les *Toccatas*, les *Variations Golberg*, *Le clavier bien tempéré*, livres I et II, et à François Couperin-Le Grand: les *Pièces de Clavecin*, le tout sur des instruments d'origine.

Dans le domaine de la musicologie, van Asperen a présenté des reconstructions d'œuvres de J.S. Bach

(sonates et concertos) et des musiciens hollandais Sweelinck, Sybrandus van Noordt (auteur de la première sonate pour clavecin hollandaise, 1703), et Cornelis Thymenszoon Padbrué (auteur du premier oratorio hollandais, *Les larmes de Pierre et Paul*, d'après un texte du "prince des poètes" hollandais, Vondel).

VIVRE AVEC LE PADRE SOLER

Dérouler sous ses doigts toute l'œuvre pour clavier du Padre Antonio Soler, dans le cadre d'un vaste projet tel que celui-ci, implique rien moins qu'un long voyage de découverte à travers un univers d'une grande diversité et d'une invention foisonnante. Nous imaginons aisément ce moine occupé jour et nuit par sa composition dans sa cellule de cette "huitième merveille du monde" qu'est l'austère et imposant monastère de l'Escorial, qui dominait non seulement les alentours, mais tout l'univers espagnol de son époque. C'est dans ce foyer des arts que cet enfant de la Catalogne et surtout du prolifique monastère de Montserrat, a pu s'épanouir en toute liberté.

Le fait d'être entouré d'une remarquable collection d'œuvres d'art acquises jadis par les ancêtres de Carlos III - des toiles de Brueghel, Bosch, Le Greco, Rubens, Van Dyck, des tapisseries bruxelloises du XVIIe siècle... pour ne citer qu'elles - a dû fortement stimuler l'inspiration d'un artiste comme Soler.

Quelle différence dans notre façon de percevoir l'art aujourd'hui par rapport à celle exprimée dans un catalogue du XVIIe siècle de cette collection! Celle-ci comprenait, entre autres, le célèbre tableau de Bosch, "Le Jardin des délices" (encore énigmatique à ce jour), que le catalogue décrit comme la représentation de "La Variedad del Mundo", sans mentionner le subtil commentaire politique du futur peintre de la cour, Goya.

En dehors de sa présence à l'église, où nous savons qu'il allait se confesser, accablé de douleur et versant force larmes, recherchant le pardon pour toutes les injustices qu'il avait pu commettre contre ses

semblables, on n'apercevait Soler que lorsqu'il se dépêchait pour regagner sa cellule, sans doute pour y immortaliser ses dernières inspirations. Même pendant les rares occasions où il se permettait de sortir, pour aller à la ferme, à l'extérieur du monastère, dans les champs qui l'entouraient, il ne manquait jamais d'y emmener plume et papier.

Quand il passait la soirée avec son élève royal, l'infant Don Gabriel, dans sa charmante "casita" à l'extérieur du palais, on imagine facilement l'ambiance enjouée qui y régnait quand le Padre Antonio se moquait du coq (gaulois ?), "Gallo" en le mettant, pour ainsi dire, dans la même cage que le coucou (sonate 108), faisait irrésistiblement danser la compagnie avec son Fandango et autres mouvements de flamenco contagieux, ou accompagnait la croustade de caille par le chant de cet oiseau dans sa sonate "de la Cardoniz".

Les richesses d'humeur et d'émotion que ce véritable "démon du clavier" (ou ce "Franz Liszt du XVIIIe siècle") comme je l'appellerais, nous a léguées, ont été transmises d'une manière défectueuse telle que je n'en ai jamais rencontré auparavant. Sans exagérer, on y trouve des centaines d'erreurs de toutes sortes: fautes d'écriture non-systématisées, ornements oubliés, accidents inexistantes ou bien erronés, trop ou trop peu de reprises dans l'une des parties, des mesures entières omises, des changements d'octave et une conduite fautive des voix pour adapter certains passages à un instrument d'une étendue plus courte...

En dehors de cette recherche, qui me donnait souvent l'impression que j'étais en train de tenter de résoudre une vaste série de rébus, il y avait encore un problème de base à aborder.

Dans de nombreux cas, il devint clair, d'après la disposition dans les manuscrits, que le compositeur, tout comme son maître Scarlatti, et Blasco de Nebra, Galuppi, Pescetti, Paradies et d'autres, groupait ses sonates par paires, triptyques ou quartettes, avec un contraste convaincant d'affect et de mouvement : manifestement, elles étaient destinées à être jouées "en suite". Malheureusement, cette pratique, qui s'applique à plus de 60% des sonates à un mouvement, a été négligée, reniée, voire même occultée dans la plupart des éditions, mais nous devons la respecter dans un enregistrement intégral. J'ai ainsi établi une nouvelle liste de ces "sonate bipartite", etc., qui sont toujours d'une seule tonalité (je n'ai trouvé qu'un seul exemple de ton majeur/mineur).

Dès le début de ces recherches, une grande surprise m'attendait. En l'occurrence, les nuances dynamiques imprimées dans la seule édition du XVIIIe siècle, imprimée à Londres, de 27 sonates de Soler ne figuraient pas dans toutes les copies encore existantes de cette édition. Comme elles s'accompagnent d'une correction "sélective" des nombreuses erreurs qui existaient jusque-là, il semble qu'elles aient été ajoutées sur les planches par la suite. Ces marques, "piano, forte, cresc., fortissimo et rinf." (qui indiquent clairement un style fortepiano), constituaient-elles une concession de la part de l'éditeur pour plaire au public londonien amateur de piano? Quoi qu'il en soit, ces indications sont de valeur extrêmement douteuse et il est peu probable qu'elles soient de Soler lui-même. De plus, on n'en trouve pas d'équivalent dans les sources manuscrites conservées à Montserrat et à Barcelone.

C'est avec l'aimable collaboration de M. Saul Groen d'Amsterdam, du Professeur Frederick Marvin de Syracuse, Etats-Unis, de MM. Andrés Ruiz Tarazona et Alain Milhaud de Madrid que tout le matériel disponible a pu être réuni, ce qui m'a permis d'établir ce que je considère être une "version authentique possible" des sonates de Soler.

Une autre conséquence de cette recherche a été la découverte du système d'accord employé par Soler lui-même. Ce système d'accord représente une forme de tempérament inégal aux tierces diatoniques pures - ce qui est surprenant, étant donné que plusieurs sonates utilisent des accidents contradictoires pour satisfaire aux modulations enharmoniques favorites de Soler ou emploi des tons éloignés - les deux cas ne permettant guère l'emploi d'un autre système que celui du tempérament égal.

On est horrifié dans ce livre d'entendre "notre" Padre décrire comment il lui a fallu des années pour avoir accès à des traités français autres que le premier de Dom Bedos. Ceci était probablement dû à la puissance toujours omniprésente de l'Inquisition.

Pour cet enregistrement, j'ai accordé l'instrument de façon différente pour chaque sonate (ou groupe de sonates), permettant à la fois aux consonances d'être aussi "pures" que possible et aux dissonances d'être aussi poignantes que leur affect l'exige.

Toutes les sonates semblent bien servies par l'interprétation au clavecin, d'autant plus que Soler avait toujours "un pied dans le baroque", ayant en esprit la sonorité brillante et précise de la corde pincée - trait typiquement espagnol.

Il s'agit, en ce qui concerne le choix des instruments pour cette musique, d'une préférence personnelle, tout en tenant compte des besoins en matière d'étendue pour nombre de ces sonates, qui vont de Contre-Fa à Sol₃ (et même, dans un cas, jusqu'à La₃).

Quand on pénètre dans ces sonates, on découvre un style qui allie "l'élégance et l'expression raffinée de Scarlatti" (pour reprendre une description du XVIII^e siècle du célèbre concours avec Haendel dans le Palazzo della Cancelleria à Rome) avec ce que j'appellerais une tendance plus particulièrement espagnole à l'austérité.

La relation haine-amour envers les influences juives, arabes, et françaises dans la culture ibérique se traduit par l'utilisation du mode phrygien, des schémas de gammes gitans, des rythmes de flamenco, des effets de guitare "rasgado" et une pratique d'interprétation - qui demande à la fois des traditions séculaires espagnoles (Fray Tomás de Santa Maria, Correa de Arauxo) et l'idiomatique parisienne ultra-moderne à la Balbastre/Dom Bedos. Rameau est également présent dans plusieurs citations musicales. Soler est plus "hispanique" dans ses pièces processionnelles (comme, plus tard, De Falla, dans son concerto pour clavecin), représentées par quelques "Saetas", et dans des danses tel que l'éblouissant *Fandango*, où un accompagnement aux castagnettes (comme l'a suggéré Boccherini dans son *Fandango*) ne serait pas de meilleur effet. Cette extraordinaire danse ostinato, avec ses séquences ensorcelantes et frénétiques, forme un complément bienvenu à la *Gagliarda Napolitana* de Valente, aux *Cento Partite* de Frescobaldi et à la *Passacaille* et *Chaconne* de Bach. Bref, Soler se montre clairement

comme représentant du climat culturel dialectique de la cour d'Espagne, où des traits populaires "majo" côtoyaient des formes plus nobles.

Pendant tous ces mois passés à "vivre avec Soler", nous avons senti, mon ingénieur du son, Christian Feldgen, et moi, que nous sommes devenus des amis proches du Padre, voguant avec lui sur les crêtes et les creux de ses émotions, partageant sa passion pour le folklore espagnol et, surtout, son bonheur béni et fervent d'être humain.

Amsterdam, novembre 1991

BOB VAN ASPEREN

Traduction : Mary Pardoe

ANTONIO SOLER (1729-1783)

Después de muchos años de grabaciones más o menos caprichosas e inconexas de las *sonatas para tecla* del Padre Antonio Soler (en las cuales casi siempre encontrábamos las que Joaquín Nin incluye en su famosa edición), vamos a tener al fin un registro integral de las mismas. Hoy día todos estamos de acuerdo en que la obra para teclado del monje jerónimo es una de las grandes colecciones de la música europea de su tiempo. Pero nadie se había decidido a realizar un registro integral de la misma. La hazaña es de Bob van Asperen, gran figura del cémbalo contemporáneo, intérprete muy riguroso con el estilo, buen conocedor de España y en particular del ámbito donde transcurrió la vida y nació la obra del Padre Soler: el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, en el que se halla el Monasterio del siglo XVI donde transcurrió la mayor parte de la existencia del monje músico. Por su condición de investigador y de teórico, Antonio Soler es el compositor por excelencia de la Ilustración española. Representa aquel afán - por desgracia poco duradero -, de incorporar a la maltrecha España de fines del reinado de Carlos II a las corrientes del pensamiento, de la industria, de la economía, de la ciencia y del arte que impulsaron a Europa en el llamado "siglo de las luces".

El padre Soler es, como los principales hombres del movimiento ilustrado, un innovador, y lo es en un momento de cambio, como lo fue el de transición entre el barroco y el clasicismo, esa época en la cual nace el llamado "estilo galante", pero en cuyo devenir surge la sensibilidad conducente al movimiento romántico.

Se puede decir que hasta la Paz de Aquisgrán, en 1748, España no alcanza un período estable que permita actuar y dar fruto a las primeras generaciones de la Ilustración. Tal vez la fecha clave para atacar seriamente la imprescindible reforma de instituciones y de mentalidad sea el año 1746. El rey fue un enamorado de la música y casó con María Bárbara de Braganza, cuya sólida formación musical le había sido dada nada menos que por Doménico Scarlatti.

En tiempos de Fernando VI (entre 1746 y 1759) los caballeros de la Ilustración comienzan a rehacer, poco a poco, la atrasada y adormecida sociedad española. Recordemos en aquella primera promoción al marqués de la Ensenada, a Iriarte, Luzán, al padre Isla, Jorge Juan, Florez, a quienes seguirían dos generaciones más, las del conde de Aranda, Campomanes, Ponz, Nicolás Fernández de Moratín...

Todavía una cuarta llevará a su apogeo el reformismo ilustrado, aunque para ello tenga que recurrir a cierto dirigismo que parece ir en contra de sus convicciones, y que se conoce con el nombre de Despotismo Ilustrado. Dentro de esta última encontramos en primer lugar al gran Jovellanos, a Goya, Cadalso, Masdeu, Olavide, Meléndez Valdés, los llamados "caballeritos" de Azcoitia, con Peñaflores y Altuna al frente y tantos cultos y honestos españoles dispuestos a luchar contra una lamentable situación de atraso y mal entendidos privilegios.

Su plan de acción, elaborado a partir de una observación crítica de la realidad nacional libre de prejuicios, es la base del resurgimiento español durante el reinado de Carlos III y, en cierto modo, constituye la base de la España moderna.

El padre Antonio Soler aunque por ser un monje puede parecernos marginado de la operación ilustrada, es un hombre que la representa plenamente. El reformará o al menos, actualizará la música -tomando una postura ecléctica ante la estética de su momento-, en especial la de teclado, encorsetada por las reglas y la severa tradición organística del Renacimiento y del Barroco.

La recuperación de una figura tan importante para la historia de la música española -y de la europea en general- es algo que debemos al siglo XX, como ocurre en Italia con Vivaldi y otros autores del XVIII.

Gracias al padre Villalba, pasando por Nin, Anglés, Kastner, Baciero, Marvin, Serra, hasta los numerosos y exhaustivos trabajos del padre Samuel Rubio, la figura y la obra del padre Antonio Soler es hoy muy bien conocida y con frecuencia interpretada. Ahora estamos en condiciones de captar la aportación soleriana a la música, verla como la de un compositor y teórico muy personal y no un mero epígono de su maestro Domenico Scarlatti.

Es cierto que debe mucho al napolitano hispanizado, al igual que otros compositores ibéricos para teclado, mas debemos reconocer en la obra de Soler, aparte de su decantado casticismo, una audacia armónica y una originalidad y atrevimiento en el empleo de la modulación que, además de dar a sus sonatas riqueza y variedad, le separa de su admirado maestro.

La obra para teclado del padre Soler se extiende a buena parte de su catálogo, el cual alcanza un número de 471 obras. En el *Catálogo Crítico* de Samuel Rubio (Instituto de Música Religiosa de Cuenca, 1980) ocupa exactamente desde el número 336 al 471. La mayor

parte son sonatas en un movimiento, aunque las hay en tres y hasta cuatro. También figura algún preludeo y fuga, intento, paso y versos, además del célebre y espectacular *Fandango* R.464, sobre cuya paternidad tenía ciertas dudas el llorado padre Rubio.

Desde el nº 443 de dicho *Catálogo Crítico*, determinadas obras quedaron fuera de los volúmenes de Samuel Rubio (UME 1957, 1958-3, 1959, 1962, 1972), es decir, permanecieron inéditas. Sin embargo, Rubio advirtió en el *Catálogo* que la mayoría estaban a punto de aparecer en un tomo VIII que nunca se llegó a publicar. Y gracias a la indicación de las fuentes hemos podido solicitar fotocopias y remitírselas a Bob van Asperen para que llevase a feliz término una verdadera "grabación integral".

Por eso debemos agradecer aquí la colaboración de la Biblioteca Histórica de Madrid (en la persona de su directora María del Carmen Lafuente), del archivo Eresbil de Rentería (Guipuzcoa) (en la persona de Jon Bagüés), y de la biblioteca de Catalunya (en las personas de su directora Joana Crespi y de Assumpta Armengol, del Servicio de Reprografía), a Cristina Bordas y Luis Robledo que nos proporcionaron la fotocopia de la parte "musical" de la *Llave de la modulación* procedente de la primera edición (1762) y el libro del "Templante", siempre útil para conocer las inquietudes científicas de Soler en el campo organológico.

No vamos a extendernos en la vida del padre Soler, bien estudiada por Samuel Rubio, que reprodujo al frente del *Catálogo Crítico* un extenso trabajo sobre su vida y obra publicado años antes ("Monasterio de San Lorenzo el Real", El Escorial, 1964).

Antonio Soler Ramos nació en Olot (Girona) y fue bautizado pocos días después de su nacimiento, el 3 de diciembre de 1729. Era hijo de un músico militar oriundo de Porrera (Tarragona). Su madre era aragonesa, de una conocida familia de Daroca.

A los seis años ingresó en la escolanía del Monasterio de Montserrat, una de las mejores escuelas de música españolas desde la Edad Media. Sus estudios abarcaron el solfeo, la armonía, composición, clavicémbalo, y órgano. Allí conoció las obras de los mejores maestros organistas de entonces: Cabanilles, Fray Miguel López, y sobre todo Josep Elias, que influyó grandemente en él. Toda la infancia y adolescencia de Antonio Soler transcurrió en aquellas pétreas soledades, mientras se distinguía en música y latín hasta el punto de oponer con éxito al cargo de maestro de capilla de la Seo de Urgell. Por esas fechas, año de 1744, el obispo de Urgell, Sebastian de Victoria, antiguo prior del Monasterio de San Lorenzo, cambiará el rumbo de su vida ofreciéndole un puesto de organista en el cenobio filipense.

Soler lo acepta gustoso, no ya por la oportunidad que suponía aproximarse a la Corte sino porque "quería tomar el santo hábito y retirarse del mundo".

En septiembre de 1753 profesó como fraile jerónimo en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que ya no abandonó hasta su muerte, ocurrida el 20 de diciembre de 1783.

El los primeros años dió clases con José de Nebra y con Domenico Scarlatti. En 1762 publicó en Madrid el libro *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, muestra ejemplar de su altura como tratadista y de sus avanzadas ideas estéticas.

Es obra de un rigor científico muy de la época y suscitó una de las mayores polémicas que registra la historia de la música española. Algunos teóricos notables -entre ellos Roel del Rio- se manifestaron contra la *Llave*. Otros, como Courcelle, José Mir, Antonio Ripa, Nicolás Conforto o Jaime Casellas, la elogiaron abiertamente.

El célebre José de Nebra llegó a decir: "confieso con ingenuidad que nunca discurrí se pudieran dar reglas fijas para modulaciones tan extrañas; vivía en el concepto que la producía la práctica, el buen gusto y la fuerza del oído..."

Otra faceta del Soler ilustrado es la de inventor o experimentador. Algún tiempo anduvo empeñado en construir un nuevo instrumento musical, al que denominó "afinador" o "templante".

Según el autor de la necrología del padre Soler, éste ideó el "Templante" para "hacer demostrable y exactísimo el paso de un semitono menor a mayor y la diferencia de un tono, dividiéndole en (9) partes y dándole precisamente a cada uno puntualmente lo que correspondía..."

Por desgracia, los dos "templantes" que construyó en plan artesano, y que pasaron a los herederos del infante Don Gabriel (Condado de Cabra) y a la casa de Alba, se han perdido, aunque sí hemos conservado el folleto que los describe y justifica.

El rey Carlos III nombró al padre Soler profesor de música de los infantes. Durante los meses de octubre y noviembre acudía a dar clases de cémbalo a don Antonio y don Gabriel. El año 1766 ya había comenzado a cumplir aquel honroso encargo, y sabemos siguió haciéndolo durante varios años, al menos con el infante don Gabriel, muy dotado para la música, y a

quien llegó a profesar un sincero cariño. Para él escribió los *Seis conciertos para dos órganos* R. 463, de una cantarina elegancia galante, plagados de pasajes llenos de gracia y con un encanto que desdice la pregona austeridad escurialense.

Con penas y alegrías naturales, silenciosamente, fue transcurriendo la vida del monje jerónimo, humilde en sus costumbres, sencillo en su trato, animoso con los músicos que acudían a su celda, entre ellos su paisano el ilustre flautista y tonadillero Luis Missón.

Hombre modesto, no se dejó nunca retratar, a pesar de la solicitud del padre Martini para colgar su efigie en la galería de músicos que adornaban su celda boloñesa. La relación entre Soler y el ilustre músico y teórico italiano, se materializó en un epistolario que aporta datos esenciales para conocer la personalidad del músico español, entre ellos el de proclamarse discípulo de Scarlatti. Recluido en su aposento, entre libros y partituras, pasaba gran parte del día, y también de la noche, pues era hombre de poco dormir.

Conoció un gran incendio en el empizarrado del palacio en 1763, y vio levantarse muchos edificios que fueron cerrando las lonjas del norte y de poniente. Participó, eso sí, en el efímero esplendor del reinado de Carlos III, con la euforia enciclopedista de la Ilustración, benefactora y "amiga del país". No llegó a vislumbrar los densos nubarrones de la Francia revolucionaria que acabaría con aquel optimismo, precipitando la caída de un régimen tutelar y caduco, pero su música ofrece los síntomas de una nueva época.

Antonio Soler falleció a los 54 años de edad y está enterrado en el Monasterio de El Escorial, donde una inscripción sobre la tumba, en la galería de uno de los

claustros del convento, (hoy agustino) nos indica el lugar donde reposan sus restos.

LAS SONATAS

El legado musical del Padre Antonio Soler es extenso y variado, pudiéndose contar el él 10 Misas, 16 Responsorios y motetes, 50 Salmos, 28 Himnos, 9 Magnificat, 12 Benedicamus, 14 Letanías, 17 Lamentaciones para Semana Santa, 21 piezas para el Oficio de los Difuntos, 128 Cantatas y villancicos, música para 21 piezas dramáticas (entre autos, entremeses, tragedias, comedias, tonadillas, bailes y sainetes), todo esto en El Escorial, aparte las 2 Misas, 1 Oficio de Difuntos y algunos Salmos en la Biblioteca de Catalunya. No contamos en esta relación su música instrumental, mucho más conocida, editada e interpretada. Se trata de un legado pues, de singular importancia, cuya valoración está por hacer hasta que no haya sido publicado y ejecutado en las mejores condiciones.

De entre la música instrumental pura de Antonio Soler destaca el conjunto de obras para teclado, en especial sus *Sonatas*, de las que ya dijimos deben figurar entre las obras cumbre de la música española.

Soler nos ha dejado alrededor de un centenar y medio de sonatas de gran belleza y admirable inventiva. Las hay de un solo movimiento, de tres, de cuatro y hasta cinco. Conviene advertir, en cuanto a su aspecto formal, que la sonata dieciochesca a lo Scarlatti guarda poca relación con la forma sonata tal como será fijada en el período clásico. Las Sonatas de Soler suelen presentar un solo

tema, expuesto y desarrollado en su primera parte. En la segunda el tema, único, vuelve a aparecer a la dominante para concluir en la tonalidad principal. Esto es lo que se define como sonata monotemática bipartita, forma usual entre los compositores ibéricos del siglo XVIII. Ahora bien, muchas de las sonatas de Soler escapan a este sencillo esquema, aproximándose a la sonata clásica al parecer un segundo tema o contrasujeto que complica la estructura monotemática.

Por otro lado, en la segunda parte de sus Sonatas, Antonio Soler no se limita a repetir la forma usada en la primera parte sino que la elabora aportando nuevos elementos o excluyendo otros, de forma que sus ideas cobren nueva proyección.

Como ocurre con Domenico Scarlatti y con Sebastian Albero (manuscrito de la Biblioteca Marziana de Venecia), Soler acopla a veces dos sonatas de la misma tonalidad y carácter contrastante. Santiago Kastner escribe: "el padre Soler cultiva una traza muy personal de la estructura, de períodos sumamente cortos, y ensarta en fila grupos de motivos con sus respectivas repeticiones..."

En este aspecto abunda también Samuel Rubio, cuando afirma que Soler "construye en muchos casos a base de sumandos, es decir, de yuxtaposición de dos o más motivos que a pesar de no proceder de idénticas células temáticas, revisten ha estrecha unidad gracias al espíritu que por ellos circula infundiéndoles vida.

Des esta manera de construir deriva el pretendido españolismo de Soler sobre el que llama la atención Kastner cuando dice que el compositor de Olot prefirió los motivos concisos y graciosos de la danza española a las expansiones líricas del melodismo italiano.

En cuanto a ciertas características técnicas de las Sonatas, Samuel Rubio ha destacado la igualdad en el tratamiento de la mano izquierda respecto a la derecha y la habilidad de escritura para el cruce de manos, utilizado como recurso dinámico y de sonoridad.

Que Soler fue un virtuoso del cémbalo y que, por ello contribuyó a desarrollar y profundizar la técnica del instrumento, no hay ninguna duda. Sus sonatas son la mejor prueba de ello, y también de lo próximos que estaban dos mundos, tan aparentemente distantes, como la Viena de Mozart y Haydn y el Madrid de Goya y Carlos III.

ANDRES RUIZ TARAZONA

BOB VAN ASPEREN

Bob Van Asperen (Amsterdam, 1947), intérprete de clavicordio y órgano, y director de orquesta, es un especialista de música antigua muy reputado en su campo.

Fue alumno de Gustav Leonhardt y es ahora a su vez profesor de clave en el Conservatorio de Sweelink en Amsterdam y en cursos de verano en Europa y Canadá, donde sus clases magistrales convocan a alumnos que acuden de innumerables países.

Su amplio conocimiento del repertorio de los siglos XVI y XVII se refleja en la variedad de sus programas de concierto.

Además de sus conciertos en Holanda, sus giras por el extranjero han incluido actuaciones por toda Europa, así como en Estados Unidos, la URSS y Australia.

Bob Van Asperen también ha sido miembro del jurado en varios concursos importantes de clavecín, como los de Amsterdam, París, Nantes y Hamburgo. Sus grabaciones han recibido una gran acogida por parte de la crítica -*Premio Edison, Deutsche Schallplattenpreis, Cecilia Prize Belgium*-, en particular por las obras para clave de C.P.E. Bach y la primera grabación completa de los seis conciertos para clave de Hamburgo, interpretados con su grupo MELANTE '81 sobre instrumentos originales.

Sus últimos CDs están dedicados a J.S. Bach: las *Toccatas*, las *Variations Goldberg*, el *Clavier bien temperé* Libros I y II, y a François Couperin-Le Grand: *Pièces de Clavecin*, todo ello con instrumentos antiguos. En el campo de la musicología, Van Asperen ha

presentado reconstrucciones de obras de J.S. Bach (Sonatas y Conciertos), y de los compositores holandeses Sweelink, Sybrandus van Noordt (la primera sonata holandesa para clave, ca.1703) y Cornelis Thymenszoon Padbrué, el primer oratorio holandés, las *Larmes de Pierre et Paul*, 1646, sobre un texto del "Príncipe de los Poetas" holandés, Vondel.

CONVIENDO CON EL PADRE SOLER

El haber abordado este vasto proyecto de grabar la obra completa para clave del Padre Soler, ha significado para mí un largo viaje de descubrimiento a través un mundo de sorprendente riqueza imaginativa.

Podemos imaginar al monje componiendo día y noche en su celda monástica, en el austero e imponente Monasterio del Escorial, "Octava Maravilla del Mundo", y punto sobresaliente del paisaje y de todo el Imperio español de aquel momento. Es en este centro de las artes que el hijo de Catalunya, y sobre todo del prolífico Monasterio de Montserrat, podrá florecer sin trabas.

El estar rodeado de exquisitas colecciones de arte, adquiridas por los antepasados de Carlos III, de entre las que podemos destacar pinturas de Brueghel, Bosch, Rubens y Van Dijck, así como los tapices flamencos del s. XVI, habrá servido seguramente de poderoso estímulo para un artista como Soler.

Y podemos ver cuán diferente era la apreciación ética de aquellos tiempos, cuando en un catálogo del s. XVII encontramos el famoso cuadro de H. Bosch, "El Jardín de las Delicias Terrenales" (todavía enigmático para nosotros), descrito como representando "La Variedad del Mundo"; por no mencionar las insinuaciones pofíticas de un Goya, pintor cortesano.

Aparte de su presencia en la Iglesia (donde sabemos que solía confesarse con lágrimas angustiadas, buscando perdón por las injusticias que podría haber cometido

contra sus semejantes), Soler era visto solamente cuando se dirigía a su celda, sin duda para inmortalizar allí su repentina inspiración.

Incluso en los pocos paseos que se permitía hasta la granja que el Monasterio poseía en los campos circundantes, nunca olvidaba llevar papel y lápiz consigo. De las veladas pasadas en compañía de su real pupilo el Infante Don Gabriel, en la encantadora "casita" de los alrededores del Monasterio, podemos imaginar la atmósfera agradable que allí reinaría cuando al Padre Soler se le ocurría encerrar al Gallo y el Cucú en la misma jaula (Sonata 108), o cuando incitaba a los presentes a la danza con su *Fandango* u otros ritmos flamencos igualmente contagiosos, o hacía servir el pastel de codorniz acompañándolo con su propia "Sonata de la Codorniz"...

Pero todo el tesoro de emociones y temperamento que este verdadero "diablo del teclado" (o el Franz Liszt del s. XVIII, como yo lo describiría) nos ha legado, ha sido transcrito con unas deficiencias que no había visto jamás en otros casos. Los errores son, sin exagerar, cientos y de todo tipo: inconsistencias en la escritura, ornamentos omitidos, alteraciones equivocadas u omitidas, repeticiones de más o menos en una de las voces, compases olvidados, transcripciones a la octava e incorrecta conducción de voces para adaptar ciertos pasajes a instrumentos de menor extensión.

Aparte de estos problemas, que a menudo me han hecho sentir que estaba frente a un enorme y complejo rompecabezas, debía enfrentarme a otro no menos importante.

En muchos casos estaba claro que, a partir del orden hallado en los manuscritos, el compositor había deseado agrupar sus Sonatas en pares (como su maestro Scarlatti, y Blasco de Nebra, Galuppi, Pescetti, Paradies y otros más), creando así un adecuado contraste de movimientos y afectos; obviamente pensando que aquellos pares debían ser ejecutados "en suite". Este sistema, que es válido para más del 60% de las Sonatas en un movimiento, ha sido desafortunadamente omitido, negado y aún oscurecido en la mayoría de las ediciones; pero deberá ser respetado en una grabación integral. He redactado una nueva lista de estas "Sonate bipartite" que se encuentran en la misma tonalidad (en un solo caso se alternan mayor/menor).

Pero como culminación de estas investigaciones me esperaba todavía una gran sorpresa: las indicaciones dinámicas que aparecen en la única edición del s. XVIII hecha en Londres de 27 sonatas del Padre Soler, no reaparecen en ninguno de los ejemplares existentes de esta misma edición. Viendo que estas indicaciones aparecen junto a "selectivas" correcciones de alguno de los numerosos errores ya existentes, es lógico suponer que han sido añadidas en las planchas de cobre en una fecha posterior. ¿Fueron quizás estas indicaciones (piano, forte, cresc., fortissimo, rinf.), con sus implicaciones pianísticas, una concesión hecha por el editor al gusto del público londinense? De todas maneras, estas indicaciones dinámicas resultan de muy dudoso valor, no pareciendo ser de Soler mismo; incluso no encontramos ninguna de ellas en las fuentes manuscritas de Montserrat o Barcelona.

Con la gentil colaboración del Sr. Saul Groen de Amsterdam, el Profesor Frederick Marvin de Syracuse (U.S.A.), el Sr. Andrés Ruíz Tarazona y el Sr. Alain Milhaud de Madrid, he podido acceder a todo el material posible, permitiéndome establecer lo que yo considero una "probable auténtica versión" de las Sonatas de Soler.

Una de las consecuencias de esta búsqueda fue el encuentro con el método de afinación del propio Soler, el cual indica una forma de temperamento no-igual, con terceras diatónicas puras. Lo cual no deja de sorprender, ya que muchas sonatas utilizan accidentales contradicciones en los pasajes donde Soler recurre a sus modulaciones enarmónicas favoritas; o emplean tonalidades remotas, haciendo difícil, si no imposible, el uso de otros sistemas de afinación que el temperamento igual.

También es conmovedor leer en este método cómo el Padre Soler tardó varios años en acceder al II y III tomo del tratado de Dom Bedos, probablemente a raíz de las censuras todavía presentes de la Inquisición.

Para esta grabación he afinado el clave de diferente manera para cada sonata o par de sonatas, permitiendo que las consonancias suenen lo más "puras" posibles y las disonancias refuerzan el efecto requerido por cada obra.

La ejecución en clave ofrece resultados satisfactorios para la totalidad de las sonatas; debemos pensar especialmente que Soler, como compositor, se encuentra todavía con un pie en el Barroco, teniendo en mente

siempre el sonido brillante y nítido de la cuerda pulsada (típico sonido español).

La elección del instrumento ha sido una cuestión de preferencia personal, junto con razones de extensión del teclado: muchas sonatas abarcan desde el Fa en el extremo grave hasta el Sol sobreagudo (e incluso, una vez, un La).

El análisis de estas sonatas revela un estilo que combina la "elegancia y refinada expresión" de Scarlatti (como fue descrita en el siglo XVIII durante la famosa competición con Händel en el Palacio de la Cancillería en Roma) con lo que yo llamaría una más hispánica tendencia hacia la austeridad.

La relación afecto/rechazo entre los elementos judíos, árabes y franceses dentro de la cultura ibérica es reflejada aquí en el uso de los modos frigios, escalas "gitanas", ritmos flamencos, efectos de rasgado de guitarras, y un estilo de ejecución que exige no sólo la secular tradición hispánica (Fray Tomás de Santa María, Correa de Arauxo), sino también el ultramoderno lenguaje parisino a la Balbastre/Dom Bedos. También hallamos varias citas de Rameau. Más "hispánico" encontramos a Soler en su música procesional (El estilo en el que todavía Falla escribirá parte de su Concierto para clave), representado por cierto número de "Saetas"; y también de las danzas, como el impactante *Fandango*, al cual, siguiendo las indicaciones dadas por Boccherini para su propio *Fandango*, no sería aventurado incorporar castañuelas. Esta extraordinaria pieza, con su ostinato y sus secuencias excitantes y embrujantes a la vez, hace una excelente compañía a obras como la

Gagliarda Napolitana de Valente, las *Cento Partite* de Frescobaldi o la *Passacaglia* y *Chaconne* de Bach. Resumiendo, Soler aparece como un claro exponente del dialéctico clima cultural de la corte española, donde los rasgos populares de la cultura del "majo" convivían con formas más sofisticadas.

Durante estos meses de "convivencia" con Soler, tanto el ingeniero de grabación Christian Feldgen como yo mismo, hemos tenido la sensación de hacernos íntimos amigos del Padre, compartiendo con él sus altibajos emocionales, su pasión por el folklore español y sobre todo su serena religiosidad.

Amsterdam, Noviembre de 1991

BOB VAN ASPEREN

Traducción: Marcelo Buss

ANTONIO SOLER (1729-1783)

After many years of more or less whimsical and disjointed recordings of the sonatas for keys by Father Antonio Soler (in which those included by Joaquim Nin in his famous edition are nearly always found), we are finally going to have a complete recording of them. Today, everyone agrees that the work for keyboard by the Hieronymite monk is one of the greatest collections of European music of its time. No one had decided to make a complete recording of it, however, until Bob van Asperen undertook the task. He is a great figure of the contemporary clavichord, a very exacting performer as far as style, and someone who knows Spain well, especially the world where Father Soler spent his life and where his work was born. This is the royal site of San Lorenzo del Escorial, where the sixteenth century monastery is situated in which the monk and musician spent most of his life. As he was both an investigator and a theoretician, Antonio Soler was the composer par excellence of the Spanish Enlightenment. He represents that zeal -unfortunately short lived- to incorporate into the battered Spain at the end of Charles II's reign, the trends of thought, industry, economy, science and art that pushed Europe into the so-called Age of Enlightenment.

Father Soler, like the principal men of the Enlightenment movement, was an innovator at this moment of change, which was the transition between the baroque and classicism; the era in which "Enlightenment" was born, but in the evolution of which emerged the sensitivity that led to the romantic movement.

It can be said that until the Peace of Aquisgrán in 1748, Spain had not reached a stable period that enabled the

first generations of the Enlightenment to act and their work to bear fruit. Perhaps the key date in which the essential reforms of institutions and mentality were undertaken was the year 1746. The king, who was a lover of music, married Maria Barbara of Braganza, who had received a solid musical formation from Domenico Scarlatti.

In the time of Ferdinand VI (1746-59) the men of the Enlightenment slowly began to reform the backward and drowsy Spanish society. In that first generation we remember men such as the Marquis of la Ensenada, Friarte, Luzán, Father Isla, Jorge Juan, and Florez. These were followed by two more generations which included the Count of Aranda, Campomanes, Ponz, Nicolás, Fernández de Moratín, and others.

And yet it was the fourth generation that was to lead the enlightened reform to its height, even though in order to do so its members had to resort to a certain control, known as enlightened despotism, that seemed to go against their convictions.

Within this last generation we find in the first place the great Jovellanos, Goya, Cadalso, Masden, Olavide, Meléndez Valdés, the so-called "caballeritos de Azcoitia", with Peñaflores and Altuna at the forefront, and so many cultivated and honest Spaniards disposed to fight against a lamentable situation of backwardness and misunderstood privileges.

Their plan of action, which was elaborated starting from a critical observation of the national reality that was free from prejudices, was the basis of the Spanish revival during the reign of Charles III, and in a way it formed the basis for modern Spain.

Although as a monk he may appear margined from the enlightened movement, Father Soler was a man who represented it fully. He reformed, or at least brought

music up to date -taking an eclectic position in the aesthetics of the movement-, especially keyboard music, that was restricted by the rules and severe organ tradition of the Renaissance and the baroque.

The recovery of such an important figure for the history of Spanish music -and European music in general- is something we owe to the twentieth century, as happened in Italy with Vivaldi and other eighteenth century composers.

Thanks to Father Villalba, and then Nin, Anglès Kastner, Baciero, Marín and Serra, and down to the numerous and exhaustive works of Father Samuel Rubio, the figure and work of Father Antonio Soler is well known today, and his music is frequently performed. Now we are in a condition to understand the Solerian contribution to music, and to see it as that of a very personal composer and theoretician, and not as a mere epigone of his teacher Domenico Scarlatti.

It is true that he owed a great deal to the fact of his being a Hispanicised Neapolitan, just as other Iberian composers for keyboards did. Apart from their much lauded purity, we must recognize a harmonious boldness in Soler's works, and an originality and daring in his use of modulation which, besides giving a richness and variety to his sonatas, separate him from his admired teacher.

Father Soler's works for keyboard occupy a good part of his catalogue, which contains a total of 471 works. In Samuel Rubio's *Critical Catalogue* (Institute of Religious Music of Cuenca, 1980) it occupies from number 336 to number 371. The majority of works are sonatas in one movement, although there are in three and even four. There is also the odd prelude, fugue, *intento*, *paso*, and verses, besides the famous and spectacular *Fandango* R.464, about whose authorship

the lamented Father Rubio had certain doubts.

From number 443 of the above mentioned *Critical Catalogue*, certain works were not included in Samuel Rubio's volumes (UME 1957, 1958-3, 1959, 1962, 1972); that is to say they remained unpublished. However, in his *Catalogue* Rubio pointed out that the majority were about to appear in a volume VII, that never came out. Thanks to the sources, we have been able to ask for photocopies and send them to Bob van Asperen so that he could bring a really "complete recording" to a happy end.

For this reason we must thank here the collaboration of the Historical Library of Madrid (in the person of its director Maria del Carmen Lafuente), the Eresbil archive of Rentería (Guipuzcoa) (in the person of Jon Bagüés), and the Library of Catalonia (in the person of its director Joana Crespi, and Assumpta Armengol of the reprography service). We must also thank Cristina Bordas and Luis Robledo who provided us with the photocopy of the "musical" part of the *Llave de la modulación* from the first edition, and the book of the *Templante*, which is useful in order to know Soler's scientific questionings in the field of organ music.

We are not going to go into the life of Father Soler, which was well studied by Samuel Rubio, who at the beginning of the *Critical Catalogue* reproduced an extense work on his life and works published years earlier ("Monasterio de San Lorenzo el Real", 1984).

Antonio Soler Ramos was born in Olot (Girona), and was baptised a few days after his birth, on December 3, 1729. He was the son of a military musician from Porrera (Tarragona). His mother was Aragonese, from a well-known family of Varoca.

At the age of six he entered the choir of the Monastery of Montserrat, one of the best Spanish schools of music

since the Middle Ages. His studies included solfa, harmony, composition, the clavichord and the organ. There he became familiar with the works of the best organ teachers of the time, such as Cabanilles, Fray Miguel Lopez and especially Josep Elias which had a great effect on him.

All Antonio Soler's childhood and adolescence were spent within that stony wilderness, where he excelled in music and latin, to the point of winning a public competition for the post of choir master of the See of Urgell. At this time, in 1744, the Bishop of Urgell, Sebastian de Victoria, former prior of the Monastery of San Lorenzo, changed the course of Soler's life by offering him a post as organist in the monastery.

Soler accepted it gladly, not only for the opportunity it provided to approach the royal court, but also because "he wanted to take holy orders and retire from the world".

In September of 1753 he took his vows as a Hieronymite monk in the royal Monastery of San Lorenzo del Escorial, which he did not leave until his death on December 20, 1783.

During his early years there, he gave classes with José de Nebra and Domenico Scarlatti. In 1762 he published the book, *Llave de la modulación y antigüedas de la música* ("Key to Modulation and Antiquities of Music") in Madrid. This was an example of his talent as an essayist, and of his advanced aesthetic ideas. It is a work of scientific exactness very much of its time, and it provoked one of the greatest controversies in the history of Spanish music. Certain outstanding theoreticians -among them Roel del Rio- declared

themselves openly against the *Llave* whereas others such as Courcelle, José Mir, Antonio Ripa, Nicolas Conforto and Jaime Casllas praised him openly.

The famous José de Nebra said: "I candidly confess that I never thought that fixed rules could be given for such strange modulations; I lived under the idea that they were produced by practice, good taste, and a good ear..." Another facet of Soler that is demonstrated is that of inventor or experimenter. For some time he was set on building a new musical instrument, which he called an *afinador* or *templante*.

According to the writer of Father Soler's obituary, he designed the *templante* in order to "demonstrate and make exact the step from a minor semitone to a major, and the difference of a tone, by dividing it into (9) parts and giving precisely to each part what corresponds to it" Unfortunately the two *templantes* that he built, and that went to the heirs of the *infante*, Prince Gabriel (Count of Cabra), and to the house of Alba have been lost, although the pamphlet which describes and justifies them has been preserved.

King Charles III appointed Father Soler professor of music to the royal children. During the months of October and November he came to give classes on the clavichord to the princes Antonio and Gabriel. In 1766 he had already begun to carry out that responsibility, and we know that he continued doing it for several years, at least with Prince Gabriel, who was very gifted musically and for whom he expressed a sincere affection. For him he wrote *Six concertos for two organs* R.463, a work of a gallant and liling elegance that is filled with graceful passages and a charm that clashed with the proclaimed austerity of El Escorial.

With all its sorrows and joys, the life of this

Hieronymite monk passed silently. He was humble in his habits, simple in his manner and lively with the musicians who came to his cell. Among these was his fellow countryman, the famous flute player and songwriter, Luis Missón.

A modest man, he never allowed his portrait to be painted, despite Father Martini's request to hang his effigy in the gallery of musicians that adorned his cell in Bologna. The relation between Soler and the famous Italian musician and theorist materialized through a series of letters, that furnish information which is essential in order to understand the personality of the Spanish musician, such as his declaring himself a disciple of Scarlatti. Shut away in his room, among books and scores, he spent the best part of the day and also the night, as he was a man who slept little.

In 1763 he witnessed a great fire in the slate-roofed palace, and saw the construction of many buildings which caused the closure of the markets of the north and west. He took part in the ephemeral splendour of the reign of Charles III, with the euphoria of the Enlightenment, which was a benefactor and a "friend of the country". He did not manage to glimpse the dense storm clouds of the French revolutionaries who did away with that optimism, hastening the fall of a tutelary regime already out of date; but his music does show symptoms of a new era.

Antonio Soler died at the age of 54, and is buried in the Monastery of El Escorial, where an inscription over his tomb in the gallery of one of the cloisters tells us where his remains lie.

THE SONATAS

Father Soler's musical legacy is extense and varied. It includes 10 masses, 16 responses and motets, 50 psalms, 28 hymns, 9 Magnificats, 12

Benedicamus, 14 litanies, 17 lamentations for Easter, 21 pieces for the service of burial, 128 cantatas and *villancicos*, music for 21 dramatic works (among religious plays, farces, tragedies, comedies, light-hearted songs, dances and comic sketches). All these are in El Escorial, except for 2 masses, 1 burial service, and some psalms which are in the Library of Catalonia. We do not include here his better known instrumental music, which is already published and often performed. It is a legacy then, of singular importance, which cannot be valued until it has been published and performed under the best possible conditions.

Among the purely instrumental music of Antonio Soler, the set of works for keyboard stands out, and especially the *Sonatas*, which as we have already stated must figure among the most important works of Spanish music.

Soler has left us about 150 sonatas of great beauty and inventiveness. There are those of a single movement, of three, four, and even five. It must be said that as regards its formal aspect, the eighteenth-century sonata of Scarlatti type has little in common with the form of the sonata in the classical period. The sonatas of Soler tend to have one single theme, which is set out and developed in its first part. In the second part, the single theme appears again as the dominant one to conclude in the main key. This is what is defined as a monothematic bipartite sonata, a common form among Spanish composers of the XVIII century. Many of Soler's sonatas, however, do not belong to this simple plan, but are nearer to the classical sonata, as a second theme or countertheme appears, which complicates the monothematic structure.

On the other hand, in the second part of his sonatas, Antonio Soler did not restrict himself to repeating the form used in the first part, but instead he elaborated it, bringing in new elements and eliminating others in such a way that his ideas attained a new projection.

As happened with Domenico Scarlatti and Sebastian

Albero (manuscript of the Marziana Library of Venice), Soler sometimes joined two sonatas of the same tonality but contrasting character. Santiago Kastner writes: "Father Soler cultivated a very personal line of structure, of extremely short periods, and he strung them together one after each other in groups of motifs with their respective repetitions..."

Samuel Rubio also insists on this aspect when he affirms that Soler "in many cases constructs on a basis of adding up, that is to say the juxtaposition of two or more motifs, which although they do not proceed from identical thematic cells, do possess a close unity because of the spirit that circulates through them, infusing them with life.

The alleged Spanishness of Soler derives from this way of constructing, which Kastner calls attention to when he says that the composer from Olot preferred the concise and graceful motifs of Spanish dance to the lyrical expansiveness of the Italian melodies

As regards certain technical characteristics of the Sonatas, Samuel Rubio has pointed out the equality of the treatment of the left hand in respect to the right one, and the suitability of the score for crossing hands, used as a dynamic and sonorous resource.

There is no doubt whatever that Soler was a virtuoso on the clavichord, and that he helped to develop and deepen the technique of the instrument. His sonatas are the best proof of this, and also of the proximity of the two worlds, so apparently remote, as the Vienna of Mozart and Haydn and the Madrid of Goya and Charles III.

ANDRÉS R. TARAZONA

Translation : Angela Buxton

BOB VAN ASPEREN

The Amsterdam harpsichordist, organist, conductor, clavichordist and early music specialist Bob van Asperen - born 1947 - is highly sought after in his field.

Once a student of Gustav Leonhardt, he now is a professor of harpsichord at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam and teacher at summer academies in Europe and Canada where his masterclasses attract students from all over the world.

His extensive knowledge of the repertoire from the seventeenth and eighteenth centuries is reflected in his wide-ranging concert programmes.

In addition to concert engagements in Holland, foreign tours have included performances throughout Europe and in the United States, Russia and Australia.

Bob van Asperen was also a member of the jury at several important harpsichord competitions like Amsterdam, Paris, Nantes and Hamburg. His recordings have received much critical acclaim - *Edison Prize*, *Deutscher Schallplattenpreis*, *Cecilia Prize Belgium* - in particular for the harpsichord works of C.P.E. Bach and the first complete recording of the six Hamburg harpsichord concerti with his group MELANTE '81 on original instruments.

His recent CD's are devoted to J.S. Bach, the *Toccatas*, the *Variations Goldberg*, the *Clavier bien tempéré* Book I and II, and to François Couperin - Le Grand: *Pièces de Clavecin*, all on historic instruments.

In the field of musicology Van Asperen presented reconstructions of works by J.S. Bach (sonatas and concerti), and the Dutch composers Sweelinck, Sybrandus van Noordt (the first Dutch harpsichord sonata, ca. 1703) and Cornelis Thymenszoon Padbrué, the first Dutch oratorio, the *Larmes de Pierre et Paul*, 1646 - on a text by Dutch "Prince of Poets" Vondel.

LIVING WITH PADRE SOLER

Having all Padre Antonio Soler's keyboard works passing under one's fingers in an extensive project like this, signifies nothing less than a lengthy voyage of discovery through a world of surprisingly imaginative variation. In our mind's eye, we can visualize the monk at work day and night, composing in his monastic cell of this "eighth world wonder" the austere, impressive palace of the Escorial which dominated its surroundings and the entire Spanish world of his time. It was in this focus of the arts that the son of Catalunya and in particular the prolific monastery of Montserrat was able to flourish unimpeded.

Being surrounded by an exquisite art collection once purchased by Carlos' ancestors, to mention only the canvasses of Breughel, Bosch, Greco, Rubens, Van Dyck and the 16th century Brussels tapestries must have provided great stimuli for an artist like Soler.

What a different ethical appreciation of our present day norm in comparison to that of a 17th century catalogue of this collection containing Bosch's famous "Garden of Delights" (still enigmatic to this day) being described as representing "La Variedad del Mundo", not to mention the future court painter Goya's political understatement.

Apart from his presence in church, where we know he used to confess with much anguished lachrymation, seeking forgiveness for all injustice he might have committed against his fellow man, Soler was seen only hastening to his cell, no doubt in order to immortalize his latest concepts. Even for the rare outings he allowed himself to the grange, outside the monastery in the surrounding fields, he never failed to take pen and paper with him.

When spending the evening with his royal pupil the Infante don Gabriel in his charming "casita" outside the palace, one can easily imagine the merry atmosphere when Padre Antonio put, so to say, "Gallo" (the Gallic? cock) and cuckoo in one cage (sonata 108), loosed the feet of the company present with his Fandango and other infectious flamenco movements, or had the quail pie accompanied by the warbling of this bird with his sonata "de la Cordoniz"...

The wealth of temperament and emotions which this veritable "devil of the keyboard" (or the "Franz Liszt of the 18th century" - as I would define him) has bequeathed to us, has been handed down in such a defective fashion, as I have never previously experienced. Without exaggeration, hundreds of mistakes of every kind: non-systematic writing errors, forgotten ornaments, none existent or mistaken accidentals, too many or too few repetitions in one of the parts, entire bars omitted, up to octave alterations and incorrect voice leading in order to adapt passages to an instrument of smaller compass - are to be found amongst them.

Apart from this search which often had the nature of resolving a vast set of picture puzzles, another fundamental problem had to be dealt with.

In many instances it became clear, from the arrangement in the manuscripts, that the composer like his teacher Scarlatti, and Blasco de Nebra, Galuppi, Pescetti, Paradies and others, grouped his sonatas in pairs, with a convincing contrast of affect and movement - obviously to be performed "en suite". This device which applies to more than 60% of the single movement sonatas, has unfortunately been neglected, denied and even obscured in most editions, but should be respected in an integral recording. I established a

new list of these "sonate bipartite" which are always in one key (I found only one instance of major/minor).

At the outset of these quests a great surprise was in store. The dynamical marks printed in the only 18th century London edition of 27 of Soler's sonatas turned out not to figure in all the extant copies of the print. As they are accompanied by a "selective" correction of the numerous errors that already existed they seem to have been added in the copper plates at a later stage. Were these "piano, forte, cresc, fortissimo and rinf." marks (which clearly indicate a fortepiano style) a concession by the editor to please the piano minded London public? Despite this, these dynamics are of extremely dubious value and are not likely to be Soler's own indications, also none of the equivalent occurs in any of the manuscript sources in Montserrat or Barcelona.

It was with the kind assistance of Mr Saul Groen of Amsterdam, Prof. Frederick Marvin of Syracuse, U.S.A., Mr Andrés Ruiz Tarazona and Mr Alain Milhaud of Madrid that all accessible material was collected, enabling me to establish, what I consider to be a "possible authentic version" of Soler's sonatas.

A further result of this research was the finding of Soler's own tuning method. This tuning method represents a form of unequal temperament with pure diatonic thirds -this is surprising as several of the sonatas use contradicting accidentals for the sake of Soler's favourite enharmonic modulations or employ remote keys- in either case, allowing hardly any other system than that of equal temperament to be used.

One is startled to hear in this book our Padre describing how it took him years before having access to other French treatises than that of the first by Dom Bedos, this was probably due to the continuing power of the Inquisition.

For this recording I tuned differently for each sonata (or pairs of sonatas), allowing both the consonances to sound as "pure" as possible and the dissonances to be as poignant, as required by its affect.

All sonatas seem well served by performance on the harpsichord, especially since Soler as a composer was still standing with "one foot in the Baroque", having the brilliant and precise sound of the plucked string -a typical Spanish feature, in mind.

The choice of instruments was a question of my preference in connection with this music, coupled with the compass requirements of many sonatas which extend as far as contra F up until G''' (in one case even A''').

Entering these sonatas reveals a style which combines the Scarlattian "elegance and refined expression" (as an 18th century description of the famous contest with Handel in the Palazzo della Chancelleria in Rome, puts it) with what I would call a greater Spanish tendency towards austerity.

The love/hate relationship towards Jewish, Arabic and French influences in Iberian culture is reflected by the use of Phrygian modes, Gypsy scales, Flamenco rhythms, "Rasguído" guitar effects and a performance practice which demands both, centuries-old Spanish traditions (Fray Tomás de Santa Maria, Correa de Arauxo) and the ultra modern Parisian idiom à la Balbastre/ Dom Bedos. Also Rameau is present in several musical quotations. More "Hispanic" is Soler in his procession pieces (as later De Falla wrote in his harpsichord concerto), represented by a number of "Saetas", and in dances like the dazzling Fandango, to which a castanet accompaniment (as Boccherini suggested in his Fandango) would not be unsuitable.

This extraordinary ostinato dance with its bewitching and frenzied sequences forms a welcome complement to Valente's *Gagliarda Napolitana*, Frescobaldi's *Cento Partite* and Bach's *Passacaglia* and *Chaconne*. In short Soler displays himself as being a clear exponent of the dialectic cultural climate of the Spanish court where, "majo" popular features cohabitated with more noble forms.

During all these months of "living with Soler" my recording engineer Christian Feldgen and I, felt that we became close friends with the Padre, sharing with him all his emotional peaks and troughs, his passion for Spanish folklore and above all his blessed, devout happiness as a human being.

Amsterdam, November 1991

BOB VAN ASPEREN

E 8768/8769/8770/8771

BOB VAN ASPEREN

Made in France

ANTONIO SOLER

INTÉGRALE DE L'ŒUVRE POUR CLAVECIN
INTEGRAL DE LA OBRA PARA CLAVE
COMPLETE WORKS FOR HARPSICHORD

BOB VAN ASPEREN

Clavecin Martin Skowronek, Bremen, d'après J.D. Dulcken, Antwerpen, 1745
Clavecin Michael Johnson, Fontmell Magna, 1979, d'après Pascal Taskin, Paris 1764
Clavecin Rainer Schütze, Heidelberg, 1969, d'après J. D. Dulcken, Anvers, 1745



Bob Van Asperen enregistre avec l'aimable autorisation de EMI CLASSICS
Au recto : Vue du Palais de l'Escurial, Ecole espagnole du XVIIe siècle. Ekta RMN
© 1992 AUVIDIS FRANCE - SOCIEDAD ESTATAL QUINTO CENTENARIO - ESPAÑA



Volume 1
ASTRÉE E 8768

Volume 2
ASTRÉE E 8769

Volume 3
ASTRÉE E 8770

Volume 4
ASTRÉE E 8771


QUINTO CENTENARIO
ESPAÑA

© 1992 AUVIDIS

BOB VAN ASPEREN

E 8768/8769/8770/8771

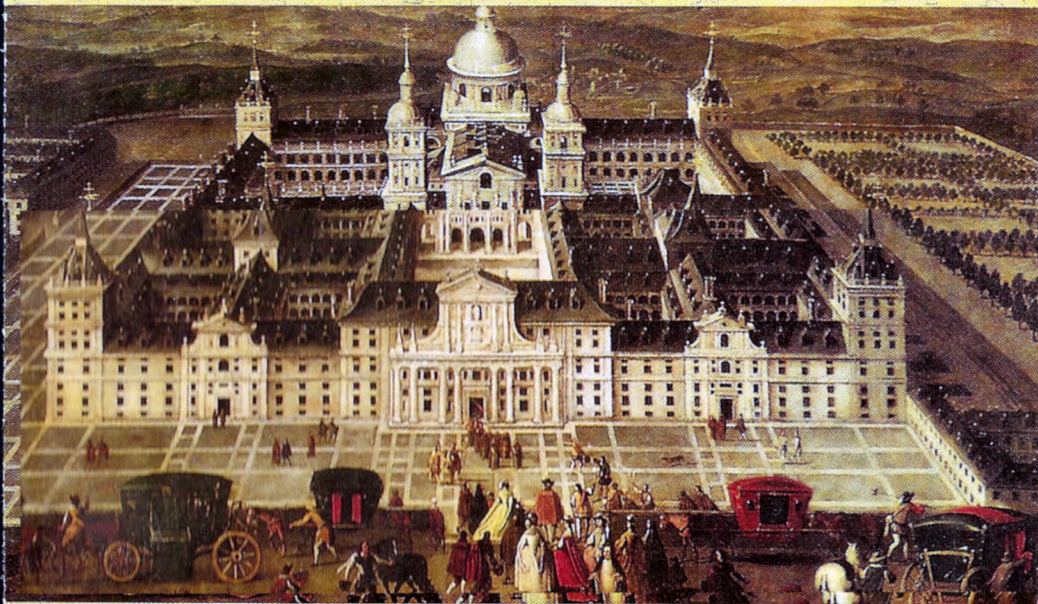
ANTONIO SOLER

INTÉGRALE DE L'ŒUVRE POUR CLAVECIN
INTEGRAL DE LA OBRA PARA CLAVE
COMPLETE WORKS FOR HARPSICHORD

1



ASTRÉE



BOB VAN ASPEREN

ANTONIO SOLER - L'ŒUVRE POUR CLAVECIN Vol. 1, 2, 3, 4

ANTONIO SOLER - L'ŒUVRE POUR CLAVECIN Vol. 1, 2, 3, 4

ASTRÉE

E 8772/8773/8774/8775

BOB VAN ASPEREN

Made in France.

ANTONIO SOLER
INTÉGRALE DE L'ŒUVRE POUR CLAVECIN
INTEGRAL DE LA OBRA PARA CLAVE
COMPLETE WORKS FOR HARPSICHORD

BOB VAN ASPEREN

Clavecin Martin Skowronek, Bremen, d'après J.D. Dulcken, Antwerpen, 1745
Clavecin Michael Johnson, Fontmell Magna, 1979, d'après Pascal Taskin, Paris 1764
Clavecin Rainer Schütze, Heidelberg, 1969, d'après J. D. Dulcken, Anvers, 1745



Bob Van Asperen enregistre avec l'aimable autorisation de EMI CLASSICS
Au recto : Vue du Palais de l'Escorial, Ecole espagnole du XVII^e siècle. Ekta RMN
© 1992 AUVIDIS FRANCE - SOCIEDAD ESTATAL QUINTO CENTENARIO - ESPAÑA



Volume 5
ASTRÉE E 8772

Volume 6
ASTRÉE E 8773

Volume 7
ASTRÉE E 8774

Volume 8
ASTRÉE E 8775


QUINTO CENTENARIO
ESPAÑA

© 1992 AUVIDIS

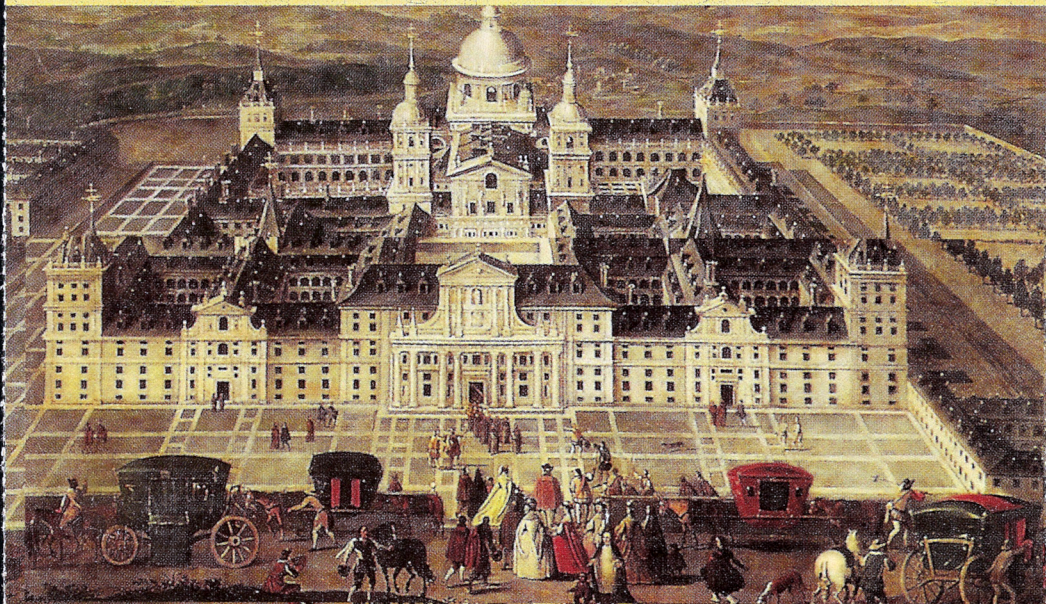
BOB VAN ASPEREN

E 8772/8773/8774/8775

ANTONIO SOLER

INTÉGRALE DE L'ŒUVRE POUR CLAVECIN
INTEGRAL DE LA OBRA PARA CLAVE
COMPLETE WORKS FOR HARPSICHORD

2



BOB VAN ASPEREN