

Sol de mi fortuna

ANTONIO SOLER

Harpsichord Sonatas from the Morgan Library

DIEGO ARES

FR. ANTONIO SOLER (1729-1783)

1	Preludio nº3 en Do Mayor / Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur	0'56
2	Sonata nº1 en Do Mayor / Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur. Andante	2'54
3	Sonata nº2 en Do Mayor / Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur. Prestissimo ^(SR 7)	4'54
4	Sonata nº17 en La menor / la mineur / <i>A minor</i> / a-Moll. Andantino	2'48
5	Sonata nº18 en La menor / la mineur / <i>A minor</i> / a-Moll. Allegro	3'25
6	Sonata nº40 en Re menor / ré mineur / <i>D minor</i> / d-Moll. Allegretto ^(SR 114)	5'08
7	Sonata nº38 en Re Mayor / Ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur. Allegro non tanto	3'13
8	Sonata nº11 en Sib Mayor / Si bémol majeur / <i>B flat major</i> / B-Dur. Andantino	3'23
9	Sonata nº12 en Sib Mayor / Si bémol majeur / <i>B flat major</i> / B-Dur. Allegro	2'43
10	Interludio	0'19
11	Sonata nº7 en La Mayor / La majeur / <i>A major</i> / A-Dur. Allegretto	3'18
12	Sonata nº8 en La Mayor / La majeur / <i>A major</i> / A-Dur. Allegro Sofrible	4'05
13	Preludio nº4 en Fa menor / fa mineur / <i>F minor</i> / f-Moll	1'08
14	Sonata nº13 en Fa menor / fa mineur / <i>F minor</i> / f-Moll. Andantino	3'20
15	Sonata nº14 en Fa menor / fa mineur / <i>F minor</i> / f-Moll. Allegro	3'22
16	Sonata nº42 en Lab Mayor / La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-Dur. Andantino	3'18
17	Sonata nº43 en Lab Mayor / La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-Dur. Allegro	2'49
18	Interludio [D. Ares]	0'23
19	Sonata nº25 en Si menor / si mineur / <i>B minor</i> / h-Moll. Andante	3'44
20	Sonata nº26 en Si menor / si mineur / <i>B minor</i> / h-Moll. Allegro	1'47
21	Sonata Pastoral nº30 en Re Mayor / Ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur. Allegro	3'15
22	Sonata nº31 en Re Mayor / Ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur. Andantino	3'08
23	"Interludio" "El enredo se deshace" Excerpt from the <i>"Labyrintho de Labyrinthus"</i> (Pablo Minguet y Irol, Madrid, c.1753)	0'39
24	Sonata nº15 en Do Mayor / Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur. Andantino	3'10
25	Sonata nº16 en Do Mayor / Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur. Allegro	3'36
26	Canon a 4 "Viva la fama de esse Sol de mi fortuna"	2'10

Diego Ares, *harpsichord* by Joel Katzman, Amsterdam 2009
after a Sevillian harpsichord attributed to Francisco Pérez Mirabal, 1734

“Frère Antonio Soler fait chaque jour de meilleures sonates (...).”

Il semble incroyable que 250 ans plus tard, nous soyons sur le point de réitérer cette remarque faite par le Duc de Medina Sidonia, grand d'Espagne et amateur de clavecin, dans une lettre de 1765. Qui pouvait croire que la source principale de la musique pour clavier du Père Antonio Soler restait à découvrir ? Avec ses 43 sonates, le manuscrit acquis en 2011 par la Morgan Library de New York est désormais la collection la plus riche de sonates de Soler, dépassant en nombre les autres sources connues jusqu'alors – vingt-neuf d'entre elles sont par ailleurs inédites.

Le manuscrit

Il comporte l'inscription suivante : *Sonatas del Sr. D^o. Domingo Escarlatti y otras de frai Antonio Soler* (Sonates du Sr. Don Domenico Scarlatti et autres du frère Antonio Soler) et compte quatre sections faisant alterner les deux compositeurs. Ce choix d'organisation et le nombre de sonates de Soler que l'on y trouve nous évoquent le livre que Soler réclama au Duc de Medina Sidonia en 1771 :

Perico (...) m'a diminué un Livre de 40 Sonates de quatre cahiers, qu'il a emporté, et je ne peux le faire relier, à cause de sa négligence (...)

À sa lecture, de nombreux éléments retiennent notre attention. Si le nom de Soler apparaît par trois fois, c'est en tant que “frère Antonio Soler”, et jamais en tant que “Père Antonio Soler”. Il est aussi fait mention plusieurs fois du roi Ferdinand VI et de la reine Maria Barbara de Bragance, dont le règne finit en 1759. La seule date figurant dans le livre est celle de 1756, année durant laquelle Scarlatti termina plusieurs sonates copiées ici. Soler aurait donc composé ces sonates sous le règne de Ferdinand VI et Maria Barbara de Bragance, et avant d'être ordonné prêtre (et donc, de devenir “Père Soler”) ? Dans ce cas, nous sommes en présence d'un jeune compositeur, âgé de moins de trente ans. Et si l'année de composition de ces sonates est bien 1756, il faudrait relever une curieuse coïncidence : la Pastorale est la trentième sonate, tout comme dans deux autres livres datés de 1756, le 12^e *Livre de Clavecin* de Domenico Scarlatti, et le livre des 30 *Arias* de Giuseppe Antonio Paganelli (autre Italien au service des rois d'Espagne), une Pastorale occupe la trentième place.

Frère Antonio à Madrid

À l'issue de ses années de formation musicale à la Maîtrise de Montserrat (Catalogne), Soler postula pour divers postes de maître de chapelle en Catalogne. Mais le destin lui ouvrit d'autres horizons. L'évêque don Sebastian de Victoria lui fit savoir que le monastère Saint-Laurent de l'Escorial cherchait un organiste. Soler se présenta sans hésiter pour le poste et rentra dans les ordres. Mais son statut de moine ne signifia pas son retrait du monde, car durant ses années de vie religieuse il put se déplacer à Madrid, voire y vivre quelques années, retourner en Catalogne, voyager en Andalousie, et plus tard participer aux soirées musicales – ou *academias* – d'Aranjuez et du Pardo. Mon intuition est que Soler, ayant trouvé de bonnes raisons de quitter sa belle Catalogne natale, vint à l'Escorial pour le prestige du poste, pour sa riche bibliothèque, et pour la proximité avec la famille royale qui venait y séjourner avec sa cour plusieurs mois chaque année. Dans la ville de Madrid, sous la protection des rois mélomanes Ferdinand et Maria Barbara, la musique s'épanouit dans toute sa splendeur. Farinelli et Domenico Scarlatti ne furent pas les seuls musiciens à faire la renommée de la capitale espagnole : José de Nebra, Francisco Courcelle, José de Herrando, Antonio Ripa, José Mir, Francisco Manalt, Sebastián de Albero (pour n'en citer que quelques-uns) en firent un lieu d'intérêt artistique incomparable. Soler y écouta les nouvelles œuvres des principaux compositeurs dans leurs chapelles respectives, et il perfectionna son art avec deux des plus grands : Domenico Scarlatti et José de Nebra. Nous ne savons malheureusement pas quelle impression a pu donner Soler au maître napolitain, mais José de Nebra le décrit comme un “organiste plein de mérite”, ayant un talent hors du commun, et comme une “abeille travailleuse”, se référant à sa minutie et à son énorme capacité de travail. Les sonates enregistrées ici, composées pendant cette période madrilène, reflètent des influences italiennes et espagnoles, évoquant même quelque “tonadilla” (chansonnette populaire espagnole) que Soler aurait pu entendre dans les rues de Madrid.

Les retrouvailles

Les clavecinistes italiens et espagnols du XVIII^e siècle partageaient le même goût pour la composition de sonates par paires dans la même tonalité. Soler ne fait pas exception. Cependant, il existe peu de manuscrits où les sonates se présentent en couple. Comment tant de sonates ont-elles pu se retrouver ainsi “divorcées” ?

Grâce à ses lettres au Duc de Medina Sidonia, nous savons que Soler laissait ses compositions à des élèves et à des amateurs. Celles-ci circulaient de main en main et, entre moult copies et prêts, l'union des couples de sonates se fragilisa.

(...) l'un m'a emporté les Originaux, Perico les copies, et moi je ne me rappelle plus de telles Sonates, et il ne me reste donc plus rien.

Quelques semaines avant d'entreprendre un voyage en Catalogne, Soler voulut récupérer un livre de sonates pour les faire copier à Montserrat, et il s'adressa ainsi au Duc de Medina Sidonia :

(...) comme mon Maître a tellement envie de voir mes œuvres, il m'est nécessaire d'emmener avec moi le Livre de Clavecin que j'ai remis à V.E., et beaucoup d'autres œuvres et papiers, et de les laisser copier pour le service de N.-D. de Montserrat (...)

Les archives de l'Abbaye de Montserrat abritent toujours plusieurs copies qui se firent de ces sonates, hélas, rarement par paires.

En 1772, Soler eut une nouvelle opportunité de répandre sa musique. Profitant de la visite de Lord Fitzwilliam à l'Escorial, et connaissant la popularité de la musique de Scarlatti en Angleterre, frère Antonio lui offrit au moins 27 sonates. Grâce à la publication qui se fit plus tard à Londres de ces sonates, nous pouvons deviner que Soler lui remit ce qu'il avait à ce moment à portée de main : un livre de 12 sonates – toutes par paires –, et d'autres sonates appartenant à différents cahiers, séparant les couples. Ce qui semble indiquer que Soler prêtait plus d'attention à la diffusion de son œuvre qu'au respect rigoureux des paires.

L'espoir était mince de retrouver les compagnes de beaucoup de sonates. C'est là que le manuscrit de la Morgan Library nous livre un scoop fabuleux. Le soigneux copiste respecta scrupuleusement les groupes de deux, appelant la deuxième “colilla”. De sorte que ce qui paraissait impossible se fait réalité : nombre de sonates “abandonnées” retrouvent leurs compagnes originelles. Parfois la compagne est complètement inédite, mais parfois aussi deux sonates qui furent copiées ou publiées dans différents endroits se retrouvent ici en un couple parfaitement harmonieux. Il faut avouer qu'après tant d'années de séparation, ces retrouvailles sont profondément émouvantes.

“Postes” et “sorties”, un labyrinthe et un chat

Au moment où il écrivait les sonates composant le programme de cet enregistrement, Soler concevait quatre règles qui faciliteraient la modulation d'un point à un autre en un temps minimum, ou, comme il la nomme : la modulation *agitée*. Ces règles élaboreraient un “passe-partout” avec lequel on pourrait ouvrir les portes de toutes les tonalités avec douceur et facilité.

En 1762 est publié le fruit de son laborieux travail, son livre *Clé de la Modulation* (“Llave de la Modulaci3n”, cf. pochette du présent enregistrement). Il y met ses préceptes à l'épreuve à l'aide de nombreux exemples. Partant d'une tonalité (ou “poste”), il ressort dans toutes les tonalités possibles. Ces “postes” et “sorties”, écrits dans un langage propre au clavecin, nous donnent une idée de la façon dont Soler pouvait enchaîner, au moyen d'un interlude, deux sonates de tonalités éloignées. Cette courte improvisation évoquerait une fonction similaire à celle du récitatif entre deux airs. Établissant ainsi un parallélisme entre le vocal et l'instrumental, j'ai décidé non seulement d'utiliser quelque interlude de Soler, mais également d'introduire un exemple publié par Pablo Minguet quelques années avant. Il s'agit du “Labyrinthe des labyrinthes”, un exercice de modulation dans lequel l'auteur prétendait enseigner l'usage des dièses, bémols, doubles-dièses et doubles-bémols. Cette doctrine dérangerait beaucoup Soler, mais ses détours harmonieux et surprenants m'ont amené à l'inclure. Il était le premier à reconnaître que l'important est comment sonne la musique, et non comment elle est écrite. Les Préludes, “postes” et “sorties” de sa “Clé” nous transportent dans les veillées au cours desquelles frère Antonio, dans l'intimité de sa cellule, improvisait au clavecin pour un public de choix. Parmi ce public figurait un auditeur bien spécial, exigeant et sensible : son chat. Teixidor, qui eut la chance de participer à quelques-unes de ces veillées, nous décrit les réactions de ce félin réceptif :

*"Le petit animal se montrait tant sensible à l'harmonie simultanée que, même s'il dormait près du feu au plus froid de l'hiver, à peine entendait-il son maître moduler [improviser], ou l'un de ses disciples qui le fit de manière similaire, que, quittant le lieu qu'il occupait il se plaçait sur le clavecin, y appliquait son oreille, et restait immobile : mais si le modulant divaguait, il sautait comme une flèche, et si par plaisanterie on continuait à faire sonner l'instrument de manière désordonnée, il devenait furieux lorsqu'il ne trouvait pas la porte de la cellule ouverte pour s'échapper.
Il se peut qu'il reste à Madrid quelques sujets qui furent témoins de ce phénomène, particulièrement de ceux qui suivirent les séjours [royaux] durant les années 1770."*

Soler poète

On appelait Soler “le Diable habillé en moine” à cause de sa virtuosité, mais c’était un diable poète. Un poète qui “concevait” des vers autant que des sonates :

<i>Quasi cinco horas a Solas</i>	<i>Presque cinq heures isolé,</i>
<i>desbunché alegres Sonatas,</i>	<i>J'ai conçu de joyeuses Sonates,</i>
<i>repiendo las pedidas,</i>	<i>Répétant celles demandées,</i>
<i>por Vocencia, vezes tantas.</i>	<i>Par Vous tant de fois.</i>

Les nombreux vers qu’il écrivit au Duc de Medina Sidonia, comme ceux-ci-dessus, et l’ingénieuse énigme de son canon “Viva la fama de esse Sol de mi fortuna” me laissent soupçonner que Soler put être l’auteur des textes de ses Villancicos. Si tel est le cas, nous pourrions illuminer de ses vers des passages de ses sonates ; par exemple le final de la bucolique Pastorale :

*Et les basses faites tambours !
Tan, tan, tarantan tambours !*

ou y trouver des idéaux interprétatifs :

*Lion dans la force,
Et nard dans la douceur.*

Une image récurrente dans ses Villancicos est celle des perles, faisant référence aux larmes :

<i>¿Quién de todas</i>	<i>Qui de vous toutes</i>
<i>me dice la causa</i>	<i>me dit la cause</i>
<i>del llanto que en perlas</i>	<i>des pleurs qu'en perles</i>
<i>el niño derrama?</i>	<i>l'enfant répand ?</i>

Métaphore qu’il réutilise lorsqu’il décrit le doux jeu de son condisciple et ami frère Pedro Serra :

"Quand il jouait il semblait vouloir que ses Instruments parlent, et quand il chantait avec la douceur de sa voix, la mélodie de son style et l'attention de son esprit, il faisait fondre en de douces perles les yeux de ses auditeurs."

Nous aimerions tellement pouvoir écouter le “Diable habillé en moine” ; faute d’enregistrements, pourquoi ne pas laisser ses mots nous inspirer ?

Viva la fama de esse Sol de mi fortuna [Vive la célébrité de ce Soleil de ma fortune]

<i>Un año en cada vocal</i>	<i>Une année sur chaque voyelle</i>
<i>Canta, sin repetición,</i>	<i>Chante, sans répétition,</i>
<i>Mas en la última, atención,</i>	<i>Pour la dernière, attention,</i>
<i>Que ocho puntos va leal:</i>	<i>Huit pas la feront plus belle :</i>
<i>Siga el segundo à ti igual;</i>	<i>Le deuxième suivra de même ;</i>
<i>Y si el primero suspira,</i>	<i>Et si le premier soupire,</i>
<i>Venga tras mí con su ira,</i>	<i>Il me suivra de son ire,</i>
<i>Que haré una fuga cabal.</i>	<i>J'en ferai fugue suprême.</i>

Cette énigme, ou devinette, est celle que Soler nous donne pour résoudre le Canon à 4 voix, qu’il écrivit pour remercier la communauté hiéronymite de son appui et de sa protection. Rien ne me parut plus approprié pour terminer ce récital que d’entonner ce Canon. D’une part, Soler le voulut ainsi dans sa “Clé de la Modulation” : *“J’espère que ceux qui auront appris de celle-ci [la Clé] m’aideront à chanter Vos louanges par l’énigme suivante.”* D’autre part, cela m’a paru la meilleure façon de dire merci pour l’opportunité qui m’est donnée ici de partager ces merveilleuses pièces. Celles-ci nous révèlent le “scolaire dil Sr. Scarlati” ; et que ce soit en nous transportant dans les rues de Madrid, en évoquant le carillon qu’il jouait les jours de fête, ou en nous captivant avec son clavecin dans l’intimité de sa cellule, ses sonates, remplies de lumière et de joie, paraissent irradier d’un soleil, ce “Sol de mi fortuna” !

DIEGO ARES

Traduction française avec l’aide de Sophie Lamberbourg

‘Brother Antonio Soler produces better sonatas each day . . .’

It might seem incredible that at this point in time, 250 years later, we should be prompted to repeat this remark made by the Duke of Medina Sidonia, a grandee of Spain and connoisseur of the harpsichord, in a letter of 1765. Who would have believed that the principal source of the keyboard music of Father (Padre) Antonio Soler remained to be discovered? With its forty-three sonatas, the manuscript acquired by the Morgan Library, New York in 2011 is now the richest collection of Soler sonatas, exceeding in number all the other extant sources. Twenty-nine of them were previously unknown.

The manuscript

The manuscript bears the following inscription: *Sonatas del Sr. D^o. Domingo Escarlatti y otras de frai Antonio Soler* (Sonatas by Don Domenico Scarlatti and others by Brother Antonio Soler). It consists of four sections, alternating pieces by the two composers. This arrangement and the number of sonatas by Soler found here strongly suggests that this could be the book Soler requested from the Duke of Medina Sidonia in 1771:

Perico . . . has left incomplete a volume of forty sonatas in four notebooks, which he has taken away with him, and I am unable to have it bound on account of his negligence . . .

There are numerous elements deserving of our attention in this book. To begin with, all three occurrences of Soler's name refer to 'frai [brother] Antonio Soler', never 'Padre Antonio Soler'. There are also repeated mentions of King Ferdinand VI and Queen Maria Bárbara of Braganza, whose reign ended in 1759. The only date that occurs in the volume is 1756, the year in which Scarlatti completed several of the sonatas copied here. Did Soler therefore compose these sonatas in the reign of Ferdinand VI and Maria Bárbara, and before he was ordained priest (and thus became 'Padre Soler')? If so, we are dealing with a young composer, not yet thirty years old. And if he did indeed write his sonatas in 1756, one must also note a very curious coincidence: the *Sonata Pastoral* is placed as no.30, while in two other collections dated 1756, Domenico Scarlatti's *Libro 12* and the *XXX Ariae pro organo e cembalo* of Giuseppe Antonio Paganelli (another Italian in the service of the kings of Spain), a pastorale also occupies the thirtieth position.

Brother Antonio in Madrid

Having completed his training at the Escolanía (choir school) of Montserrat, Soler competed for various posts as *maestro de capilla* in Catalonia. But fate had different intentions and different horizons in store for him. The monastery of San Lorenzo del Escorial was looking for an organist, and Bishop Don Sebastián de Victoria informed Soler of the fact. Without hesitating, he applied for the job and took holy orders. But his monastic vows did not mean he was 'withdrawing from the world', because during his career as a religious he was able to move to Madrid and live there for several years, return to Catalonia, travel through Andalusia, and later take part in the musical evenings – or *academias* – at the royal palaces of Aranjuez and El Pardo. My intuition is that Soler, having found a good reason to leave his beautiful native Catalonia, went to the Spanish capital: José de Nebra, Francisco Courcelle (Corselli), José de Herrando, Antonio Ripa, José Mir, Francisco Manalt and Sebastián de Albero (to mention only a few) made it a centre of incomparable artistic interest. There Soler heard the new works of the principal composers in their respective chapels, and he perfected his art with two of the greatest, Domenico Scarlatti and José de Nebra. Unfortunately we do not know what kind of impression Soler made on the Neapolitan master, but

José de Nebra described him as an 'organist full of merit', with a talent quite out of the ordinary, and as a 'worker bee', with reference to his meticulousness and his enormous capacity for work. The sonatas recorded here, composed during this period in Madrid, reflect Italian and Spanish folk influences, even evoking now and then a *tonadilla* (popular song) that Soler could have heard in the streets of Madrid.

The couples reunited

The Italian and Spanish harpsichordists of the eighteenth century shared a taste for composing pairs of sonatas in the same key. Soler was no exception. Yet there are few manuscripts in which his sonatas are presented paired. Why are there so many 'divorced' sonatas?

From his letters to the Duke of Medina Sidonia, we know that Soler gave his compositions to pupils and amateur musicians. They then circulated from hand to hand, and what with so many copies and loans, the tonal union between the pairs of sonatas grew weaker.

. . . someone took the originals from me, Perico took the copies, and as I can no longer remember those sonatas, I have ended up with nothing.

A few weeks before setting out on a journey to Catalonia, Soler wished to recover a book of sonatas to have them copied at Montserrat, and wrote accordingly to the Duke of Medina Sidonia:

. . . as my teacher is so eager to see my works, I must take with me the harpsichord book I presented to Your Excellency, along with many other papers, and have them copied for the service of Our Lady of Montserrat.

The archives of Montserrat Abbey still contain several copies that were made of these sonatas, but unfortunately they are seldom paired.

In 1772 Soler had a new opportunity to disseminate his music. Taking advantage of Lord Fitzwilliam's visit to the Escorial, and well aware of the popularity of Scarlatti's music in England, Brother Antonio offered him at least twenty-seven sonatas. From the edition of these sonatas that was subsequently published in London, we can deduce that Soler handed over to him what he had available at the time: a book of twelve sonatas – all in pairs – and a number of other sonatas belonging to different notebooks, in which the couples were separated. This would appear to indicate that Soler attached greater importance to the diffusion of his works than to strict respect for the pairings.

There seemed little hope of finding the companion pieces of many sonatas. It is here that the manuscript of the Morgan Library sheds new light. The careful copyist scrupulously respected the groups of two, calling the second 'colilla' (stub). Hence what previously seemed impossible has now become a reality: many 'abandoned' sonatas are reunited with their original companions. Sometimes the companion is completely unknown, but sometimes two sonatas that were copied or published in different places are here coupled in perfect harmony. It is therefore hardly surprising that the reunion of these couples, after so many years of separation, is deeply moving.

'Puestos' and 'salidas', a labyrinth and a cat

At the time when he was writing the sonatas that make up the programme of this recording, Soler was also in the process of devising his four rules intended to facilitate modulation from one point to another in the minimum amount of time, or, as he called it, 'hectic' modulation (*modulación agitada*). These rules were supposed to forge a 'master key' that would make it possible to open the 'door' of each tonality easily and smoothly.

In 1762 he published the fruit of his laborious work, his book *Llave de la modulación* (Key to modulation). In it he put his precepts to the test with numerous examples, in which, having started in a given key (he calls it *puesto*, 'position' or 'place'), he then moves out of it into all possible keys. These *puestos* and *salidas* (exits), written in an idiom specifically conceived for the harpsichord, give us an idea of the way

1 Letter from the Duke of Medina Sidonia to G. A. Justiniani, San Lorenzo del Escorial, 3 November 1765.

Soler was able to link two sonatas in remote keys by means of an interlude, a short improvisation whose function suggests that of a recitative between two arias. Having thus established a parallel between the vocal and the instrumental, I decided not only to use one of Soler's interludes, but also to salvage an example published by Pablo Minguet some years earlier. This is the *Labyrintho de labyrinthos*, an exercise in modulation by means of which the author claimed to teach the use of sharps, flats, double sharps and double flats. Although the doctrine greatly upset Soler, its harmonious and surprising twists and turns prompted me to include it. Minguet was the first to recognise that the important thing is how the music sounds, and not how it is written.

The *preludios, puestos and salidas* of his *Llave* seem to transport us to the musical evenings when Brother Antonio, in the intimate surroundings of his cell, improvised on the harpsichord for a handpicked audience. Among that audience was a very special, demanding and sensitive listener: his cat. Teixidor,² who had the good fortune to attend some of these evenings, describes the reactions of this receptive feline:

The little animal showed such sensitivity to simultaneous harmony that, even if it was sleeping by the fireside in the coldest period of winter, as soon as it heard its master modulate [improvise], or one of his pupils doing the same, it would leave the place it was occupying and ensconce itself on top of the harpsichord, applying its ear to the instrument and remaining motionless. But if the improviser wandered from the correct path, it leapt up like a flash, and if, for a joke, the musician continued to play the instrument chaotically, it grew enraged when it did not find the door of the cell to allow it to escape. There may still be in Madrid a few people who witnessed this phenomenon, mostly among those who followed the royal progresses in the 1770s.

Soler the poet

Soler was called 'the Devil dressed as a monk' because of his virtuosity, but he was a poetic devil. A poet who could 'come out with' verse as readily as sonatas:

<i>Quasi cinco horas a Solas desbuché alegres Sonatas, repitiendo las pedidas, por Vocencia, vezes tantas.</i>	<i>For nearly five hours, all alone, I came out with cheerful sonatas, Repeating those requested By Your Excellency so many times.</i>
--	--

The numerous scraps of verse he wrote to the Duke of Medina Sidonia, like those above, and the ingenious puzzle of his canon 'Viva la fama de esse Sol de mi fortuna' make me suspect that Soler may have written the texts of his own *villancicos*. If such is the case, we might be able to use his verse to shed light on passages in his sonatas; for example, the finale of the bucolic *Pastoral*:

<i>Y hechos los bajos tambores! Tan, tan, tarantán tambores!</i>	<i>And the basses become drums! Tan-tan-tantara drums!</i>
--	--

We may also find interpretative ideals in these poems:

<i>León en la fortaleza y nardo en la suavidad.</i>	<i>A lion in strength And a spikenard in gentleness.</i>
---	--

A recurrent image in his *villancicos* is that of pearls, referring to tears:

<i>¿Quien de todas me dice la causa del llanto que in perlas el niño derrama?</i>	<i>Who among you all Will tell me the cause Of the tears the child sheds In pearls?</i>
---	---

He uses this metaphor again when he describes the gentle playing of his fellow-student and friend, Brother Pedro Serra:

When he played, he seemed to want his instruments to speak, and when he sang with the gentleness of his voice, the melody of his style and the care of his spirit, he made his listeners' eyes melt into sweet pearls.

We would love to be able to listen to the 'Devil dressed as a monk'; given the irremediable lack of recordings of his playing, why not let his words inspire us?

Viva la fama de esse Sol de mi fortuna [Long live the fame of this Sun of my fortune]

<i>Un año en cada vocal Canta, sin repetición, Mas en la última, atención, Que ocho puntos va leal: Siga el segundo à ti igual; Y si el primero suspira, Venga tras mí con su ira, Que haré una fuga cabal.</i>	<i>A year on each vowel Sing, without repetition; But on the last, take care, For eight points will make it the finest: Let the second follow in the same way; And if the first sighs, Let it come after me with its anger, For I will make it a strict fugue.</i>
---	--

This puzzle, or riddle, was left us by Soler to resolve the Canon in four voices that he wrote to thank the Hieronymite community for its support and protection. It seemed to me that nothing could be more appropriate to conclude the recital than to play this canon. First of all, Soler enjoined us to do so in his *Llave de la modulación*: 'I hope those who have learnt something from this work will help me to sing your praises [in this riddle].' Secondly, I felt it was the best way to express my gratitude for the opportunity I have been given here to share these wonderful pieces. They reveal to us the pupil of Scarlatti, the 'scolare dil Sr. Scarlati'; and whether they transport us to the streets of Madrid, evoke the carillon he played on feast days, or hold us spellbound with his harpsichord in the intimate environment of his cell, the sonatas of Antonio Soler, radiant with light and joy, really do seem to emanate from a sun, that 'Sol de mi fortuna'!

DIEGO ARES
Translation: Charles Johnston

² The organist of the Spanish royal chapel and music historian José Teixidor (c.1750-1811). (Translator's note)

„Frater Antonio Soler macht jeden Tag bessere Sonaten (...)“

Es ist kaum zu glauben, dass wir es heute, 250 Jahre später, für angebracht halten, auf diese Bemerkung zurückzukommen, die der Herzog von Medina Sidonia, ein spanischer Grande und Cembalist aus Liebhaberei, 1765 in einem Brief über Soler gemacht hat.

Wie hätte man annehmen können, dass die wichtigste Quelle der Musik für Tasteninstrumente des Padre Antonio Soler erst noch entdeckt werden würde? Mit ihren 43 Sonaten ist die 2011 von der Morgan Library New York erworbene Handschrift heute die umfangreichste Sammlung von Sonaten Solers, umfangreicher als die bisher bekannten Quellen – und neunundzwanzig von ihnen waren überdies noch unveröffentlicht.

Die Handschrift

Sie trägt die Aufschrift *Sonatas del Sr. D^o. Domingo Escarlati y otras de frai Antonio Soler* (Sonaten des Herrn Domenico Scarlatti und andere von Frater Antonio Soler) und umfasst vier Teile mit Stücken der beiden Komponisten im Wechsel. Bei dieser Aufteilung und der Anzahl der darin enthaltenen Sonaten von Soler fällt einem das Buch ein, das Soler 1771 vom Herzog von Medina Sidonia zurückverlangte:

Perico (...) hat mir ein Buch mit 40 Sonaten in vier Heften mit Diminutionen versehen, das er mitgenommen hat, und ich kann es wegen seiner Nachlässigkeit nicht binden lassen (...)

Mehrere Dinge fallen beim Lesen auf. Dreimal kommt der Name Soler vor, aber immer als „Frater Antonio Soler“ und nie als „Padre Antonio Soler“. Mehrmals werden auch König Ferdinand VI. und Königin Maria Barbara de Braganza erwähnt, deren Regierungszeit 1759 endete. Die einzige in dem Buch angegebene Jahreszahl ist 1756 als das Jahr, in dem Scarlatti mehrere in Abschrift enthaltene Sonaten vollendet hat. Hat Soler diese Sonaten demnach in der Regierungszeit von König Ferdinand VI. und Maria Barbara de Braganza komponiert und vor seiner Priesterweihe (also bevor er der „Padre Soler“ wurde)? In diesem Fall hätten wir es mit einem jungen, noch keine dreißig Jahre alten Komponisten zu tun. Und sollte das Entstehungsjahr dieser Sonaten wirklich 1756 sein, wäre noch auf einen anderen seltsamen Zufall hinzuweisen: die Pastorale ist die dreißigste Sonate, genau wie in zwei anderen auf das Jahr 1756 datierten Büchern, dem 12^e *Livre de Clavecin* von Domenico Scarlatti und dem Buch der 30 *Arias* von Giuseppe Antonio Paganelli (auch er ein Italiener in Diensten der Könige von Spanien), in denen eine Pastorale die Nr.30 ist.

Frater Antonio in Madrid

Nach Abschluss seiner musikalischen Ausbildung in der Singschule des Klosters Montserrat (Katalonien) bewarb sich Soler um verschiedene Kapellmeisterposten in Katalonien. Aber das Schicksal hatte andere Pläne mit ihm. Der Bischof Don Sebastian de Victoria ließ ihn wissen, dass das Kloster San Lorenzo in El Escorial einen Organisten suchte. Soler zögerte nicht, sich um die Stelle zu bewerben, und trat in den Orden ein. Sein Mönchsdasein war aber nicht gleichbedeutend mit dem Rückzug von der Welt, denn das Leben im Kloster hinderte ihn nicht daran, sich in Madrid aufzuhalten und sogar einige Jahre dort zu leben, nach Katalonien zurückzukehren, durch Andalusien zu reisen und später an den musikalischen Soireen – *accademias* genannt – in Aranjuez und Pardo teilzunehmen. Ich denke, Soler hatte gute Gründe, seine schöne Heimat Katalonien zu verlassen, und er kam wegen des Ansehens, das mit dem Amt verbunden war, nach El Escorial, wegen seiner prächtigen Bibliothek und wegen der Nähe zur Königsfamilie, die mit dem gesamten Hof mehrere Monate des Jahres dort weilte.

Durch die Gönnerschaft der musikliebenden Könige Ferdinand und Maria Barbara nahm die Musik in Madrid eine glanzvolle Entwicklung. Farinelli und Domenico Scarlatti waren nicht die einzigen Musiker, deren sich die Hauptstadt Spaniens rühmen konnte: José de Nebra, Francisco Courcelle, José de Herrando, Antonio Ripa, José Mir, Francisco Manalt, Sebastián de Albero (um nur einige zu nennen) machten sie zu einem unvergleichlichen Zentrum künstlerischen Wirkens. Soler hörte dort die neuesten Werke der führenden Komponisten in ihren jeweiligen Kapellen, und er nahm Unterricht bei den bedeutendsten von ihnen, Domenico Scarlatti und José de Nebra. Wir wissen leider nicht, was der neapolitanische Meister von Soler hielt, aber José de Nebra bezeichnete ihn als einen „verdienstvollen Organisten“ mit außergewöhnlichem Talent und als eine „Arbeitsbiene“, um seine Sorgfalt und seinen ungeheuren Fleiß hervorzuheben.

Die hier eingespielten Sonaten, die er während dieser Jahre in Madrid komponiert hat, lassen italienische und spanische Einflüsse erkennen, mitunter meint man auch Anklänge an die eine oder andere „*tonadilla*“ zu bemerken (spanisches Liedchen volkstümlichen Charakters), die Soler vielleicht in den Straßen von Madrid hörte.

Das „Wiedersehen“

Die italienischen und spanischen Cembalokomponisten des 18. Jahrhunderts hatten alle die gleiche Vorliebe für die Komposition von Sonatenpaaren in der gleichen Tonart. Soler war da keine Ausnahme. Dennoch gibt es nur wenige Handschriften, in denen die Sonaten paarweise enthalten sind. Wie kommt es, dass so viele Sonatenpaare „geschieden“ wurden?

Den Briefen, die Soler an den Herzog von Medina Sidonia schrieb, ist zu entnehmen, dass er seine Kompositionen Schülern und Liebhabern überließ. Sie gingen von Hand zu Hand, und durch die vielen Abschriften und Auszüge, die davon angefertigt wurden, lockerte sich die paarweise Bindung.

(...) Einer hat die Originale mitgenommen, Perico die Abschriften, und ich selbst erinnere mich nicht mehr an solche Sonaten, und so bleibt mir gar nichts mehr.

Ein paar Wochen vor einer geplanten Reise nach Katalonien wollte Soler ein Buch mit Sonaten zurückhaben, um in Montserrat eine Abschrift davon anfertigen zu lassen, und er schrieb an den Herzog von Medina Sidonia:

(...) Da mein Lehrer den dringenden Wunsch hat, meine Werke zu sehen, ist es erforderlich, dass ich das Cembalobuch mitnehme, das ich Euer Hoheit überlassen habe, ebenso viele andere Werke und Schriftstücke, und dass ich Abschriften davon anfertigen lasse für den Gottesdienst an N.-D. de Montserrat (...)

Im Archiv des Klosters Montserrat werden bis heute mehrere Abschriften verwahrt, die von diesen Sonaten angefertigt wurden, leider sind nur wenige Werkpaare darunter.

1772 bot sich Soler erneut eine Gelegenheit, für die Verbreitung seiner Musik zu sorgen. Frater Antonio, der wusste, wie populär die Musik Scarlattis in England war, nutzte den Besuch von Lord Fitzwilliam im Escorial und übergab ihm mindestens 27 Sonaten. Diese Sonaten erschienen später in London im Druck, und wenn man sich diese Publikation genauer ansieht, hat man den Eindruck, Soler hat ihm das ausgehändigt, was er gerade zur Hand hatte: ein Buch mit 12 Sonaten aus verschiedenen Heften, deren Gegenstück fehlte. Das lässt vermuten, dass Soler die Verbreitung seiner Werke wichtiger war als die strenge Erhaltung der Sonatenpaare.

Bei vielen Sonaten gab es wenig Hoffnung, die zugehörige Partnersonate wiederzufinden. Da ist die Handschrift der Morgan Library ein fabelhafter Gewinn. Der umsichtige Kopist hatte große Sorgfalt bei der Erhaltung der Sonatenpaare walten lassen, wobei er die jeweils zweite „*colilla*“ nannte. So ließ sich das, was unmöglich schien, realisieren: eine ganze Reihe „vereinzelter“ Sonaten fand ihr Gegenstück wieder. Manchmal war die Partnersonate nie veröffentlicht worden, aber es kam auch vor, dass Sonaten, die in Abschriften oder im Druck an verschiedenen Orten erschienen waren, sich hier wieder tadellos zum Paar ergänzten. Ich muss sagen, ich empfinde dieses „Wiedersehen“ nach so vielen Jahren der Trennung als tief bewegend.

„Positionen“ und „Ausgänge“, ein Labyrinth und ein Kater

Zu der Zeit, als er die hier eingespielten Sonaten komponierte, stellte Soler vier Regeln auf, die das Modulieren von einer Tonart in eine andere in kürzester Zeit erleichtern sollten; er nannte das die *erregte* Modulation. Diese Regeln sollten ein „Generalschlüssel“ sein, mit dem man bequem und mit Leichtigkeit die Türen jeder beliebigen Tonart würde öffnen können.

1762 erschien das Ergebnis seiner mühevollen Arbeit, seine Schrift *Llave de la Modulacion* (Schlüssel zur Modulation). Anhand zahlreicher Musikbeispiele stellte er seine Regeln darin auf den Prüfstand. Ausgehend von einer Tonart (oder „Position“), springt er in jede beliebige andere Tonart. Diese in einer für das Cembalo eigentümlichen Tonsprache notierten „Positionen“ und „Ausgänge“ vermitteln eine Vorstellung davon, wie Soler es bewerkstelligte, durch ein Zwischenspiel zwei Sonaten in weit

auseinanderliegenden Tonarten zu verknüpfen. Diese kurze Improvisation habe eine ähnliche Funktion wie das Rezitativ zwischen zwei Arien. Diese Parallele, die er zwischen Vokal- und Instrumentalmusik zieht, ließ es mir angebracht erscheinen, nicht nur auf das eine oder andere Zwischenspiel von Soler zurückzugreifen, sondern auch ein von Pablo Minguet einige Jahre früher veröffentlichtes Beispiel anzuführen. Es handelt sich um das „Labyrinth der Labyrinth“, ein Übungsbuch der Modulation, in dem der Verfasser den Gebrauch der Kreuze, Bes, Doppelkreuze und Doppel-Bes erläuterte. Diese Modulationslehre erregte Solers Unwillen, aber ich entschloss mich wegen ihrer überraschenden Umwege, sie hier aufzunehmen. Er war der Erste, der erkannte: wichtig ist, wie die Musik klingt, nicht wie sie geschrieben ist.

Die Préludes, „Positionen“ und „Ausgänge“ seines *Llave* versetzen uns in die Atmosphäre der Zusammenkünfte am Abend, bei denen Frater Antonio in der Abgeschiedenheit seiner Mönchszelle vor einigen ausgewählten Zuhörern auf dem Cembalo improvisierte. Unter diesen Zuhörern war einer, der ein wenig delikat war, anspruchsvoll und empfindsam: sein Kater. Teixidor, dem es vergönnt war, an einigen dieser Zusammenkünfte teilzunehmen, beschreibt die Reaktionen dieses für Musik empfänglichen Stubentigers:

*„Dieses Tierchen hatte ein so feines Empfinden für harmonische Zusammenklänge, dass es sich, selbst wenn es im tiefsten Winter beim Feuer schlief, sobald es seinen Herrn modulieren [improvisieren] hörte, oder einen seiner Schüler, der es ähnlich machte, von seinem Lager erhob und auf das Cembalo sprang, wo er die Ohren spitzte und unbeweglich verharrte: wenn der Modulierende aber auf Abwege geriet, sprang er pfeilschnell herunter, und fuhr man aus Spaß fort, das Instrument disharmonisch erklingen zu lassen, wurde er wütend, wenn er die Zellentür nicht offen fand, um zu flüchten.
Es ist gut möglich, dass es in Madrid noch andere Personen gibt, die Zeugen dieses Phänomens wurden, in Sonderheit solche, die bei den Aufenthalten [der königlichen Familie] in den 1770er Jahren mitgekommen waren.“*

Der Dichter Soler

Man nannte Soler wegen seiner Virtuosität den „Teufel im Mönchsgewand“, aber er war ein poetischer Teufel. Ein Poet, der ebenso viele Verse wie Sonaten „ersann“:

*An die fünf Stunden allein,
ersann ich heitere Sonaten
und spielte wieder und wieder
die Ihr so oft zu hören wünschtet.*

Die Vielzahl der Verse, die er wie die obigen an den Herzog von Medina Sidonia richtete, und das geistreiche Rätsel seines Kanons „Viva la fama de esse Sol de mi fortuna“ legt den Gedanken nahe, dass Soler auch die Texte seiner Villancicos selbst verfasst haben könnte. Wenn das der Fall wäre, könnten wir einzelne Passagen seiner Sonaten mit seinen Versen verdeutlichen, beispielsweise den Schluss der bukolischen Pastorele:

*Und macht aus den Bässen Tambours!
Tan, tan, tarantan Tambours!*

Oder Interpretationshinweise darin sehen:

*Löwe in der Klanggewalt,
und Narde in der Lieblichkeit.*

Ein in seinen Villancicos häufig wiederkehrendes Bild ist das der Perlen, mit denen Tränen gemeint sind:

*Wer von euch allen
nennt mir den Grund
der Tränen, die wie Perlen
das Kind vergießt?*

Eine Metapher, die er auch benutzte, als er das liebevolle Spiel seines Mitschülers und Freundes Pedro Serra beschrieb:

*„Es schien, wenn er spielte, als wollte er, dass seine Instrumente sprechen,
und wenn er mit seiner sanften Stimme sang, mit seiner melodischen Art
und seinem wachen Geist, ließ er die Augen seiner Zuhörer in sanften
Perlen zerfließen.“*

Wir wünschten, wir könnten den „Teufel im Mönchsgewand“ hören, aber da es keine Aufnahmen gibt, sollten wir uns an seine Worte halten, um es uns vorzustellen.

Viva la fama de esse Sol de mi fortuna
(Es lebe der Ruhm dieser Sonne meines Glücks)

*Ein Jahr auf jedem Vokal
singe ohne Wiederholung,
den letzten, Achtung,
können acht Schritte schöner machen:
der zweite folge ebenso;
und wenn der erste schmachtet,
folge er mir in seinem Zorn,
dass ich daraus eine ganze Fuge mache.*

Dieses Rätsel gibt uns Soler als Hilfe zur Auflösung des 4-stimmigen Kanons an die Hand, den er geschrieben hat, um dem Hieronymitenkloster für seine Unterstützung und Gönnerschaft zu danken. Nichts schien mir geeigneter, um dieses Programm zu beschließen, als diesen Kanon anzustimmen. Zum einen wollte Soler es in seinem *Llave de la Modulación* so: „*Ich hoffe, dass diejenigen, die daraus [Llave] gelernt haben, mir helfen werden, mit dem folgenden Rätsel Euer Lob zu singen.*“ Zum anderen schien es mir die beste Art zu sein, mich dafür zu bedanken, dass man mir Gelegenheit gegeben hat, diese wundervollen Stücke mit anderen zu teilen. Sie zeigen uns, wer dieser „*scolare dil Sr. Scarlatti*“ war; ob er uns in die Straßen von Madrid versetzt, ob er Assoziationen an das Glockenspiel weckt, das er an Festtagen spielte, oder ob er uns mit seinem Cembalo in der Abgeschiedenheit seiner Mönchszelle in seinen Bann zieht, seine Sonaten voller Licht und Freude leuchten wie von einer Sonne, jenem „Sol de mi fortuna“!

DIEGO ARES
Übersetzung Heidi Fritz



Né en 1983, **Diego Ares** a étudié le piano avec Alis Jurgelionis et Aldona Dvarionaitė et le clavecin avec Pilar Cancio, Richard Egarr, J.-A. Bötticher et Jesper B. Christensen. Le facteur de clavecins Joel Katzman, le pianiste László Gyimesi, les clavecinistes Rafael Puyana et Genoveva Gálvez ainsi que l'étude d'enregistrements historiques ont guidé son travail et ses recherches.

Diego Ares se produit en concert un peu partout en Europe et principalement en Suisse, en Espagne, Allemagne, France, Benelux et au Japon. Il a enregistré des disques dès 2006 et ses deux dernières parutions chez Pan Classics, consacrées à Soler et Scarlatti, ont été plébiscitées par la presse (Diapason d'Or, *Excepcional* de Scherzo Magazine). Diego Ares vit à Bâle et assure depuis 2014 les cours de clavecin, piano-forte et basse continue au conservatoire supérieur de Trossingen en Allemagne.

Diego Ares was born in 1983 and studied the piano with Alis Jurgelionis and Aldona Dvarionaitė and the harpsichord with Pilar Cancio, Richard Egarr, Jörg-Andreas Bötticher and Jesper B. Christensen. The harpsichord maker Joel Katzman, the pianist László Gyimesi, the harpsichordists Rafael Puyana and Genoveva Gálvez, and study of historical recordings have guided his work and his research.

Diego Ares appears in concert throughout Europe, chiefly in Switzerland, Spain, Germany, France and Benelux; he also performs in Japan. He began making recordings in 2006, and his two most recent releases on Pan Classics, devoted to Soler and Scarlatti, were both highly acclaimed by the press (Diapason d'Or, *Excepcional* in Scherzo magazine). He resides in Basel. Since 2014 he has taught the harpsichord, the fortepiano and basso continuo at the Musikhochschule in Trossingen (Germany).

Diego Ares, studierte Klavier bei Alis Jurgelionis und Aldona Dvarionaitė und Cembalo bei Pilar Cancio, Richard Egarr, J.-A. Bötticher und Jesper B. Christensen. Der Cembalobauer Joel Katzman, der Pianist Laszlo Gyimesi, die Cembalisten Raphael Puyana und Genoveva Gálvez sowie eine gründliche Beschäftigung mit historischen Aufnahmen haben seine Arbeit und seine Studien begleitet.

Diego Ares gibt Konzerte in ganz Europa, vor allem in der Schweiz, in Spanien, Deutschland, Frankreich, Benelux und Japan. Schon 2006 begann seine Aufnahme-tätigkeit, und die letzten beiden Einspielungen mit Werken von Soler und Scarlatti, bei Pan Classics erschienen, waren große Kritikererfolge (Diapason d'or, *Excepcional* der Zeitschrift Scherzo).

Diego Ares lebt in Basel und erteilt seit 2014 Unterricht in Cembalo, Pianoforte und Generalbass an der Hochschule in Trossingen (Deutschland).

<http://www.diegoares.com>

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement mars 2015 au Studio Sequenza, Montreuil

Direction artistique, prise de son et montage : Alban Moraud

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo page 1 © François Sechet

Photo biographie Matthieu Benoit

harmoniamundi.com

HMC 902232