

Inhalt · Contents · Sommaire

Sonaten

1 *De la Codorniz*
Allegro molto Seite 2
G-dur · G major · Sol majeur

2 **Allegro** 6
G-dur · G major · Sol majeur

3 **Allegro** 10
cis-moll · c $\frac{3}{4}$ minor · ut $\frac{3}{4}$ mineur

4 **Allegro soffribile** 14
G-dur · G major · Sol majeur

5 **Allegro** 18
Des-dur · D \flat major · Ré \flat majeur

6 **Andante** 23
Ea-dur · E \flat major · Mi \flat majeur

7 **Andantino** 30
D-dur · D major · Ré majeur

8 **Allegro** 34
E-dur · E major · Mi majeur

9 **Cantabile** 39
G-dur · G major · Sol majeur

Sonaten

10 **Cantabile Andantino** Seite 43
d-moll · d minor · ré mineur

11 **Allegro** 49
d-moll · d minor · ré mineur

12 **Prestissimo** 54
G-dur · G major · Sol majeur

13 **Allegro moderato** 56
c-moll · c minor · ut mineur

14 **Allegro non tanto** 61
c-moll · c minor · ut mineur

15 **Allegro** 65
G-dur · G major · Sol majeur

16 **Andantino espressivo** 71
c-moll · c minor · ut mineur

17 **Allegro** 76
F-dur · F major · Fa majeur

18 **Presto** 80
C-dur · C major · Ut majeur

De la Codorniz
Allegro molto

SONATE

1

6

11

17

23

5 2 2 1

5 2 3 4 2 1

2 1 2 3

3 4

4 2 4 3 *tr*

2 1 2 3

2 2 2 2

3 4

SONATE

Cantabile

9

Musical score for measures 9-12. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Cantabile'. Measure 9 starts with a treble clef and a bass clef. Measures 10-12 feature trills in the right hand, indicated by 'tr' and '(tr)'. Fingerings are shown as 23, 2243, and 212. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

5

Musical score for measures 5-8. The right hand features a complex chordal texture with many sixteenth notes. Fingerings are indicated as 4 2 1 3 1, 4 3 2 1, 4 3 2 1, and 5. The bass line is a simple eighth-note accompaniment.

8

Musical score for measures 8-11. The right hand has trills in measures 8, 10, and 11, marked with 'tr' and '(tr)'. A triplet of eighth notes is shown in measure 9. The bass line continues with an eighth-note accompaniment.

14

Musical score for measures 14-17. The right hand has a complex chordal texture with many sixteenth notes. Fingerings are indicated as 3 4 2, 5 4 3 2 1, 3, 5 4 3 2 1, and 3. The bass line is a simple eighth-note accompaniment.

10

Musical score for measures 10-13. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Fingerings are indicated as 4 1 1 1, 4 3 1 2 4, 4 1 1, and 4. The bass line is a simple eighth-note accompaniment.

Vorwort

Padre Antonio Soler wurde in Olot in der Provinz Gerona in Spanien geboren. Sein genaues Geburtsdatum ist nicht überliefert. Bekannt ist nur, dass er am 3. Dezember 1729 getauft wurde. Der Vater, der Militärmusiker in Numancia war, erteilte seinem kleinen Sohn elementaren Musikunterricht. Seiner schönen Stimme wegen brachte er den Sechsjährigen in die berühmte Singeschule „Escolonia“ des Klosters Montserrat bei Barcelona, wo der Junge die sehr schwere Aufnahmeprüfung bestand. Der junge Antonio wurde dort von den besten Musikern Spaniens in Tonsatz und Gehörbildung, Orgel, Cembalo, Musiktheorie und Komposition unterrichtet. Einer seiner Lehrer war der Organist José Elías, ein Schüler des bekannten Juan Cabanilles.

Kaum 15 Jahre alt, bewarb sich Soler erfolgreich um die ausgeschriebene Stelle des *maestro de capilla* an der Kathedrale Santa Iglesia in Lérida. Etliche Jahre später, am 25. September 1752, wurde er Subdiakon im Hieronymusorden und übernahm die Organistenstelle im berühmten Escorial, erbaut unter Philipp II (1556–1598) als Kloster, Kirche, Palast und Mausoleum des spanischen Königshofes. Im Jahr darauf, 1753, legte Soler dort das Mönchsgelübde ab. Einige Jahre später wurde er zum *maestro de capilla* ernannt, eine besonders ehrenvolle Auszeichnung. Seine Hauptaufgabe war das Komponieren von Messen, Litaneien, Hymnen, Vespere, Villancicos für **Weihnachten** und die Namenstage der Heiligen wie auch von *auto sacramentales* (geistliche Theaterspiele), die allerdings 1765 durch königliches Dekret als antireligiös verboten wurden. Er komponierte auch die damals sehr beliebten *canones enigmáticos* und andere musikalische Rätsel, unterrichtete in der Klosterschule, gründete und dirigierte den Knabenchor.

Der Herausgeber fand ungefähr 200 Manuskripte von Sonaten Solers für Tasteninstrument. Diese Handschriften sind keine Autographe Solers, sondern

zu Lebzeiten des Komponisten angefertigte Abschriften, die nicht datiert sind. Die Sonaten lassen sich deshalb nicht mit Sicherheit chronologisch einordnen. Der Großteil der Sonaten ist einsätzig in zweiteiliger Form, wie damals besonders in Spanien und Italien – und zwar nicht nur bei Scarlatti – üblich. Einige Sonaten sind zwei- und dreisätzig, letztere mit einem *Intento*, einer Art Fuge, als Schluss-Satz. Acht viersätzig späte Sonaten (1779–1783) mit Albertibass sind wahrscheinlich von Werken Joseph Haydns beeinflusst, die Boccherini in den 1770er Jahren nach Spanien gebracht hatte. Sechs sind als Opus 4 Nr. 1–6, zwei als Opus 8 Nr. 1 und 2 bezeichnet. Viele Sonaten Solers verwenden spanische Volksweisen und -rhythmen. Brillanz, Verhaltenheit und Pathos sind die sich ständig wandelnden Farben seiner musikalischen Palette. Wir kennen heute den erstaunlichen Umfang von Solers musikalischem Schaffen: mehr als fünfhundert geistliche Werke, meistens für Chor mit kleiner Instrumentalbegleitung; sechs Quartette für Streichinstrumente und Orgel oder Cembalo; sechs Konzerte für zwei Tasteninstrumente; Bühnenmusik zu Schauspielen von Calderón und anderen spanischen Dichtern.

1761 schrieb Padre Soler die Abhandlung *Llave de la Modulación y Antiquedades de la Música* (Schlüssel zur Modulation und alten Musik), die im folgenden Jahr in zwei Bänden erschien. Soler beschreibt, mit welchen Modulationstechniken sich auch weit entfernte Tonarten kürzestmöglich verbinden lassen. Er betont, dass seine Ideen nicht für die *vox humana*, sondern für die *vox instrumentalis* gelten, sich also an den Organisten richten, der im **Gottesdienst** schnell modulieren können muss. Diese Grundsätze Solers finden sich in seinen Sonaten wieder, wo der Hörer durch die Subtilität und Schnelligkeit seiner Modulationen überrascht und erfreut wird. Solers Abhandlung erhielt viel Beifall, wurde aber von konservativen Musikern sehr kritisiert, worauf er mit beißender Ironie antwortete.

Soler ist der Musikwelt lange unbekannt geblieben. Das liegt vor allem







darin, dass es in Spanien zu seiner Zeit keine Musikverleger gab. Sogar Scarlatti, der lange Jahre in Spanien lebte, musste seine Werke in England verlegen lassen. Solers Schöpfungen schlummerten in Klöstern, Bibliotheken und auch in Privatbesitz, mit einer Ausnahme: Soler gab dem bekannten Musikliebhaber Lord Richard Fitzwilliam (1745–1816), als dieser 1772 El Escorial besuchte, 27 Sonaten zur Publikation in England mit. Erst 1796, dreizehn Jahre nach Solers Tod, erschienen sie bei Robert Birchall in London. Padre Antonio Soler starb am 20. Dezember 1783 im Escorial. Sein Leben stand ganz im Zeichen der Musik und der Kirche.














Einige Musikwissenschaftler halten Soler für einen Schüler Scarlattis. Dafür gibt es aber keinen überzeugenden Beweis. Soler stellt sich im ersten von sechs an Padre Martini gerichteten Briefen in italienischer Sprache als *scolare* von Sr. Scarlatti vor, was sowohl Anhänger als auch Schüler bedeuten kann. Da Soler in seinem *Llave de la Modulación* alle seine Lehrer aufzählt, ohne Scarlatti zu erwähnen, muss man davon ausgehen, dass er sich als Bewunderer von Scarlatti, nicht aber als sein Schüler betrachtet.

Immer wieder diskutiert wird auch, ob Soler seine Sonaten für Cembalo oder Hammerklavier komponierte. Soler lebte während der **Übergangszeit** vom Cembalo zum Hammerklavier. Da ihm im Escorial beide Instrumententypen zur Verfügung standen, kann man auch davon ausgehen, dass er von beiden beeinflusst war. Die meisten seiner Sonaten verlangen eine fünf-Oktaven Tastatur (61 Tasten). In seinen späten Werken reicht der Tonumfang von G_1 bis a^3 (63 Tasten), eine Spannweite, die Mozart bei seinem fünf-Oktaven Klavier (F_1 bis f^3) nicht zur Verfügung stand.



Ornamentik und Hinweise zur Edition
Alle Vorschläge sind gemäß den Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts auf die Zeit zu spielen. Es ist zu unterscheiden zwischen langen und kurzen Vorschlägen. Beide sind jeweils an die Hauptnote zu binden. Wir notieren alle Vorschläge mit Legatobogen zur Hauptnote (auch wenn sie in der Quelle fehlen), um die

Zugehörigkeit zur Hauptnote zu betonen.


Die exakte Dauer des kurzen Vorschlags lässt sich nicht messen. Kurze Vorschläge werden meist als , ,  oder  notiert. Nach Türk kann bestenfalls ein  im schnellen oder ein  im mäßigen Tempo als kurzer Vorschlag bezeichnet werden. Steht eine Vorschlagsnote vor einer Gruppe von vier 16teln oder vor einer Achteltriolen, muss sie sehr kurz auf dem Schlag gespielt werden.

Der lange Vorschlag übernimmt melodische und harmonische Funktionen. Er wird betont wie eine Hauptnote und kürzt die Hauptnote um einen großen Zeitanteil, häufig um die Hälfte ihrer Dauer. Ob ein Vorschlag als langer oder kurzer Vorschlag aufzufassen ist und wie schnell er zu spielen ist, hängt von seiner musikalischen Umgebung ab. Entscheidend ist, ob das Tempo der Musik langsam oder schnell ist und ob der Vorschlag vor einer kurzen oder langen Note steht. Lange Vorschläge werden häufig als  oder , gelegentlich aber auch als  oder  notiert, z.B. in der geläufigen formelhaften Wendung  die als  auszuführen ist. Die verschiedenen Kopisten Solers neigen dazu, Vorschläge überhaupt als  zu notieren, die wir in diesen Fällen dann als  wiedergeben. In der englischen Ausgabe von 1796 wurden die Vorschläge in ihrem wirklichen Wert klar angegeben: , ,  (wir geben  als  wieder).

Triller sollten mit der oberen Wechsellnote beginnen, es sei denn, die Hauptnote wird im Legato im Halbtonschritt von unten oder oben erreicht. Sollte das Trillern von oben den Fluss der Musik stören, wird man mit der Hauptnote beginnen. Die Dauer und Geschwindigkeit des Trillers sind dem Charakter des jeweiligen Stückes anzupassen. Nachschläge werden in den Quellen selten notiert, sollten aber ausgeführt werden

( = ). In den Abschriften der Werke Solers finden sich

viele unterschiedliche Trillerzeichen

(, die allesamt nicht als feste Regel gelten

können. Wir vereinheitlichen zu *tr*. Das Zeichen // über einer Note bezeichnet einen Mordent, Praller oder Triller und findet sich nur in der englischen Ausgabe von 1796.

In einigen Fällen wurde die Generalvorzeichnung modernisiert. Wir ziehen es vor, die Noten abweichend vom Bild der Quellen neu zu verteilen. Die mit der rechten Hand zu spielenden Noten setzen wir ins obere System, die mit der linken Hand zu spielenden ins untere. Zeichen in Klammern fehlen in den Quellen.

Mikrofilme oder Fotokopien der Abschriften erhielt der Herausgeber von folgenden Institutionen, die es ihm auch ermöglichten, während seines langjährigen Forschungsprojektes persönlich an den Originalquellen zu arbeiten: Monasterio de Montserrat, Sammlung „Escolonia“ (MME) und Sammlung „Archi-vo“ (MMA); Instituto Francés, Madrid (IFM); Biblioteca del Conservatorio, Madrid (BCM). Die Kopien der bereits erwähnten englischen Erstausgabe, Birchall 1796 (EE), wurden vom Fitzwilliam Museum, Cambridge, zur Verfügung gestellt. Zur besseren Identifizierung der Abschriften und wegen inzwischen eventuell geänderten Signaturen wird die Paginierung der benutzten Quellen angegeben.

Der Herausgeber dankt allen genannten Institutionen sowie der Del Amo Foundation, der Fulbright Foundation, dem United States Spanish Joint Committee for Cultural and Educational Cooperation und Maestro de Capilla Padre Ireneo Segarra im Kloster Montserrat für die hilfsbereite Unterstützung seiner Forschungsarbeit.

Preface

Padre Antonio Soler was born in Olot, Province of Gerona, Spain. The exact date of his birth is nowhere recorded,

only that he was baptized on December 3, 1729. His father, a musician in the Regiment of Numancia, instructed his little son in the rudiments of music and at the age of six, because of his beautiful voice, took him to the famed singing school (Escolonia) of the Monastery of Montserrat, Barcelona, where the boy passed the very strict entrance tests. There the young Antonio was trained in solfege, organ, harpsichord, theory and composition by the finest of Spain's musicians, among them the organist José Elías, a pupil of the famed Juan Cabanilles.

Soler, only 15 years old, entered and won a competition for the position of *maestro de capilla* at the Cathedral Santa Iglesia in Lérida. Later, September 25, 1752, he became a sub-deacon in the Hieronymous order and accepted the post of organist at the prestigious El Escorial, the combined Palace, Monastery, Church and Mausoleum for the Kings and Queens of Spain built by Philip II (1556–1598). The following year, 1753, Soler took his vows as Padre Fray and a few years later became *maestro de capilla* there, a position of great distinction and honor. His main duty was to compose masses, litanies, hymns, vespers, villancicos for Christmas and Saints Days as well as *auto sacramentales* (sacred plays), written before 1765, for in that year they were abolished by Royal decree as being anti-religious. He also composed *canones enigmáticos* and other musical puzzles, very popular at that time. He instructed at the Chapel school, organized and conducted the boys choir.

The editor discovered about 200 manuscripts of keyboard sonatas by Soler. Since the existing keyboard manuscripts are not autographs by Soler, but undated copies made during his lifetime, we cannot for a certainty arrange the sonatas chronologically. The majority are one-movement sonatas in binary form, which was especially used in Spain and Italy, not only by Scarlatti. Some are two and also three movement sonatas, the latter with an *Intento* (fugal form) as the last movement. Eight sonatas, late works (1779–1783), have four

movements with Alberti basses, most likely influenced by Joseph Haydn whose compositions were brought to Spain by Boccherini in the 1770's. Six are marked as opus 4, No. 1–6, and two as opus 8, No. 1–2. Many of Soler sonatas have Spanish folk-melodies and rhythms woven in. Brilliance, tenderness and pathos create an ever changing colorful musical palate. We now know the enormous range of Soler's creative activity: over 500 religious works, mostly for choirs with small instrumental accompaniments; six quartets for strings, organ or harpsichord; six concertos for two keyboard instruments; theatre music for plays of Calderón and other Spanish writers.

In 1761, Padre Soler wrote a treatise entitled *Llave de la Modulaci3n y Antiquedades de la M3sica* (Key to Modulation and the Music of Antiquity), which was published one year later in two volumes. It presents Soler's ways to modulate as quickly as possible from one key to another, no matter how far apart the keys are. He emphasizes that these ideas are not for the *vox humana* but for the *vox instrumentalis*, which pertains mainly to an organist who must modulate quickly during services. We also find Soler's precepts in his sonatas and the subtlety and rapidity of his modulations enchant and surprise the listener. Soler's treatise brought him much acclaim as well as strong criticism from some conservative musicians, which he answered with rapier-like wit.

One of the main reasons that Soler has been unknown so long to the musical world is that there were no music publishers in Spain at that time. Also Scarlatti who lived many years in Spain had to get his music published in England. Soler's creations lay dormant in monasteries, libraries and in private hands, with one exception: Soler gave Lord Richard Fitzwilliam (1745–1816), a known music lover who visited El Escorial in 1772, 27 sonatas to take to England for publication. In 1796, thirteen years after Soler's death, they were finally published in London by Robert Birchall. Padre Antonio Soler died on December 20, 1783, at El Escorial after

a life totally devoted to music and the church.

Some musicologists claim Soler was a pupil of Scarlatti, however, there is no satisfactory proof for that. Soler introduces himself in the first of his six existing letters, written in Italian, to Padre Martini, Bologna, as a *scolare* of Sr. Scarlatti which means disciple as well as pupil. Because Soler lists all his teachers in his *Llave de la Modulaci3n* without mentioning Scarlatti, seems to document that he didn't consider himself a pupil but rather a disciple of Scarlatti.

Also the question, did Soler write his sonatas for the harpsichord or the fortepiano, leads to an ever-on-going discussion. As he lived during the transition period of the two instruments and both were available to him at El Escorial, one feels certain he was influenced by both instruments. As we see in his compositions, most of his sonatas demand a five-octave keyboard (61 keys). In his late works we even find a range from G_1 to a^3 , (63 keys), a span that Mozart did not have on his five-octave (F_1 to f^3) fortepiano.


Ornamentation and method of edition Appoggiaturas (small notes) should be played on the beat according to 18th century custom. The difference between a long and short appoggiatura must be noted. Both should always be slurred to the main note. We added slurs from the appoggiatura to the main note, even when they are missing in the source, to emphasize their bond to the main note.

The exact duration of the short appoggiatura cannot be measured. Short appoggiaturas are usually indicated as ♭, ♮, ♯ or ♮. Türk states that at the most a ♭ in a fast or a ♮ in a moderate tempo can be considered as a short appoggiatura. If an appoggiatura is placed before a group of four 16th notes or before an 8th note triplet, it has to be played on the beat very quickly.

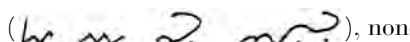
The long appoggiatura has melodic and harmonic functions and takes the accent and a great part of the main note's value; often it is half as long as the main note. Whether an appoggiatura is a long or short appoggiatura and

how fast it should be played depends upon where it appears in the score. Decisive is whether the music is in a slow or fast tempo or if the appoggiatura is set before a long or short note. Long appoggiaturas appear often as ♭ or ♮, but can even be found as ♭ or ♮, for example, in the usual pattern ♭ ♮ ♮ which should be played ; . Soler's different copyists tend to write appoggiaturas throughout as ♮, which we have indicated with ♮ in these cases. In the English Edition 1796 appoggiaturas appear clearly with their actual value: ♭, ♮, ♮ (we give ♮ as ♮).

Trills should start on the upper auxiliary note, except when the main note is approached legato a half-step below or above. If the trill from above disturbs the flow of the music, then one starts on the main note. The duration and speed of the trill should fit the character of the piece being played. The termination of the trill (suffix) is seldom written out in the manuscripts, but are expected to be

played: (). In

the copies of the works of Soler one finds many different signs for trills

(), none

of them can be taken as a fixed rule. We standardize with *tr*. The sign // over a note marks a mordent, half-shake or a trill, found only in the English Edition 1796.

In few cases the key signatures are modernized. We prefer to redistribute the notes among the staves by setting the notes played by the right hand to the upper staff and those played by the left to the lower staff. Signs in parentheses do not appear in the sources.

The editor obtained microfilms or photocopies of the manuscript copies and was able to work in person at the original sources during his long research project at the following institutions: Monasterio de Montserrat, collection „Escolonia“ (MME) and collection „Archivo“ (MMA); Instituto Franc3s, Madrid (IFM); Biblioteca del Conservatorio, Madrid (BCM). The copies of the earlier mentioned English first edition

Birchall 1796 (EE) was made available by the Fitzwilliam Museum, Cambridge, England. To identify more clearly the manuscript copies and the eventual changes of the call numbers, the page numbers of the respective sources are indicated.

The editor expresses his thanks to all these institutions and further to the Del Amo Foundation; Fulbright Foundation; The United States-Spanish Joint Committee for Cultural and Educational Cooperation and to Maestro de Capilla Padre Ireneo Segarra at the Monastery of Montserrat, for their helpful support of the editor's research project.

Préface

Padre Antonio Soler est né à Olot, en Espagne, dans la province de Gérone. On ne connaît pas sa date de naissance exacte. La seule chose que l'on sache, c'est qu'il fut baptisé le 3 décembre 1729. Son père, musicien militaire à Numance, lui enseigne les rudiments de la musique. Remarquant la jolie voix de son fils, alors âgé de 6 ans, il le présente à la célèbre école de chant «Escolonia» du monastère de Montserrat, près de Barcelone, où le garçonnet entre après avoir réussi un très difficile examen d'entrée. Le jeune Antonio reçoit à Montserrat l'enseignement des meilleurs musiciens d'Espagne: notation musicale et solfège, orgue, clavecin, théorie et composition musicale. Il a entre autres comme professeur l'organiste José Elías, élève du fameux Juan Cabanilles.

Alors qu'il vient juste de prendre 15 ans, Antonio se présente avec succès au poste, devenu vacant, de *maestro de capilla*, de la cathédrale Santa Iglesia de Lérida. Des années plus tard, le 25 septembre 1752, il est nommé sous-diacre de l'ordre de saint Jérôme et devient titulaire du poste d'organiste du célèbre

Escorial, édifié sous le règne de Philippe II (1556–1598) en tant que monastère, église, palais et mausolée de la cour royale d'Espagne. L'année suivante, en 1753, Soler prononce ses vœux monastiques et, quelques années plus tard, recevant une distinction prestigieuse, il est nommé *maestro de capilla*. Sa tâche principale consiste à composer messes, litanies, hymnes, *vêpres*, *villancicos* pour la célébration de Noël et de la fête des saints, mais aussi *autos sacramentales* (représentations théâtrales sacrées), lesquels seront interdits en 1765 par décret royal à cause de leur caractère irréligieux. Antonio Soler compose aussi des *canones enigmáticos* et autres devinettes musicales, genre très apprécié à l'époque; il enseigne à l'école du monastère, où il fonde et dirige un chœur de garçons.

L'éditeur a pu réunir quelque 200 manuscrits de sonates de clavier de Soler. Il ne s'agit pas d'autographes mais de copies, non datées, réalisées du vivant du compositeur. Il n'est pas possible de ce fait d'établir avec certitude le classement chronologique des sonates. La plupart d'entre elles sont en un seul mouvement et à deux parties, forme courante à l'époque, particulièrement en Espagne et en Italie, et pas seulement chez Scarlatti. Quelques sonates sont à 2 et 3 mouvements, ces dernières comportant comme coda un *intento*, c.-à-d. une sorte de fugue. Huit sonates tardives en 4 mouvements (1779–1783), avec accompagnement de basse d'Alberti, sont probablement influencées par les œuvres de Joseph Haydn, que Boccherini avait «importées» en Espagne dans les années 70. Six sonates sont désignées en tant qu'opus 4, N^{os} 1–6, deux autres en tant qu'opus 8, N^{os} 1 et 2. De nombreuses sonates de Soler utilisent chansons et rythmes populaires espagnols. Brio, réserve et pathétique sont les couleurs toujours changeantes de la palette musicale du compositeur. On connaît aujourd'hui l'extraordinaire fécondité de la production musicale de Soler: plus de cinquante compositions de musique religieuse, la plupart pour chœur et accompagnement instrumental en formation réduite; six quatuors pour instruments à

cordes et orgue ou clavecin; six concertos pour deux instruments à clavier; musique de scène pour les pièces de Calderón et d'autres écrivains espagnols.

En 1761, le père Soler rédige le traité *Llave de la Modulación y Antiquedades de la Música* (Clefs de la modulation et de la musique ancienne), ouvrage publié l'année suivante en 2 volumes. Il y décrit les techniques de modulation permettant de relier entre elles des tonalités même éloignées, précisant que ses idées ne s'appliquent pas à la *vox humana* mais à la *vox instrumentalis*, donc qu'elles s'adressent à l'organiste qui doit être en mesure de moduler rapidement. Antonio Soler applique ces principes à ses propres sonates, dans lesquelles il surprend et réjouit l'auditeur par la subtilité et la rapidité de ses modulations. Ce traité de Soler a rencontré un grand succès à l'époque, mais il a aussi suscité de vives critiques de la part des musiciens conservateurs, auxquels le musicien a répondu avec une ironie mordante.

Antonio Soler est longtemps resté un inconnu dans le monde de la musique. Ceci provient principalement de ce qu'il n'existait pas à son époque d'éditeur de musique en Espagne. **Même Scarlatti**, qui passa une part importante de sa vie en Espagne, fut obligé de faire éditer ses œuvres en Angleterre. C'est ainsi que les compositions de Soler vont sommeiller longtemps dans les monastères, les bibliothèques ou encore chez des particuliers, avec toutefois une exception: lord Richard Fitzwilliam (1745–1816), le célèbre mélomane, étant venu visiter l'Escorial en 1772, le compositeur lui remet en mains propres 27 sonates aux fins de publication en Angleterre. Cependant, ladite publication n'aura lieu qu'en 1796, 13 ans après la mort de Soler, chez Robert Birchall, à Londres. Padre Antonio Soler est mort le 20 décembre 1783 à l'Escorial après avoir consacré toute sa vie à la musique et à l'Église.






Certains musicologues tiennent Antonio Soler pour un élève de Scarlatti, mais il n'existe aucune preuve convaincante à cet égard. Dans la première des six lettres écrites en italien au père Martini, Soler se présente en tant que *scola-*

re de Sr. Scarlatti, mais le mot signifie aussi bien «élève» que «disciple» (au sens de «fidèle»). Etant donné que dans son *Llave de la Modulaci3n*, Soler 3num3re tous ses professeurs mais sans mentionner Scarlatti, on peut supposer qu'il se consid3re lui-m3me comme admirateur de Scarlatti mais non comme son 3l3ve.













Les avis sont aussi partag3s en ce qui concerne le fait de savoir si Soler a 3crit pour le clavecin ou le pianoforte. Il a v3cu en pleine p3riode de transition, alors que se d3veloppait la facture du pianoforte. Comme il avait 3 sa disposition 3 l'Escorial l'un et l'autre instruments, il est logique de penser qu'il s'est trouv3 influenc3 par les deux 3 la fois. La plupart de ses sonates exigent un clavier de 5 octaves (61 touches). Ses 3uvres tardives englobent une tessiture comprise entre *Sol*₁ et *la*³ (63 touches), 3tendue rest3e interdite 3 Mozart avec son piano de 5 octaves (*Fa*₁ 3 *fa*³).

Ornementation et remarques sur l'3dition



Conform3ment aux habitudes du 183me si3cle, toutes les appoggiatures se jouent sur le temps. L'appoggiature peut 3tre longue ou br3ve. L'une et l'autre doivent 3tre li3es 3 la note r3elle. Nous notons pour toutes les appoggiatures une liaison de legato avec la note principale (m3me lorsqu'une telle liaison fait d3faut dans la source), de fa3on 3 bien faire ressortir le lien 3troit qui les unit 3 la note r3elle.

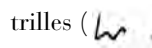
Il est impossible de mesurer la dur3e pr3cise de l'appoggiature br3ve. Le plus souvent, elle est not3e sous forme de , , ou encore . D'apr3s T3rk, on peut tout au plus qualifier d'appoggiature br3ve une  en mouvement rapide ou une  en mouvement mod3r3. L'appoggiature qui pr3c3de un groupe de 4 doubles croches ou un triolet de croches

doit 3tre ex3cut3e tr3s br3ve et sur le temps.

L'appoggiature longue r3pond 3 des fonctions m3lodiques et harmoniques. Elle est accentu3e de la m3me fa3on qu'une note r3elle et r3duit la dur3e de celle-ci d'une part importante, partageant souvent en deux parties 3gales la dur3e de la note r3elle 3 laquelle elle est affect3e. C'est le contexte musical qui d3termine si l'appoggiature doit 3tre longue ou br3ve ainsi que la rapidit3 de son ex3cution. Ce qui est d3cisif en l'occurrence, c'est le tempo, lent ou rapide, et la position de l'appoggiature devant une note longue ou br3ve. Les appoggiatures longues sont fr3quemment not3es sous forme de  ou , parfois aussi  ou , p. ex. dans la notation formelle tr3s fr3quente  , 3 ex3cuter sous la forme ; . Les diff3rents copistes de Soler tendent 3 noter les appoggiatures sous forme de croche barr3e transversalement () , auquel cas nous notons une . L'3dition anglaise de 1796 note clairement les appoggiatures selon leur dur3e r3elle: , ,  (la pr3sente 3dition note  sous la forme ).

Les trilles (tremblements) d3butent par la note trill3e sup3rieure 3 moins que la note principale soit l'aboutissement en legato d'une s3rie de demi-tons ascendante ou descendante. Si le trille sup3rieur g3ne le flux musical, il faut alors commencer par la note principale. La dur3e et la rapidit3 des trilles doivent 3tre adapt3es au caract3re du morceau. La r3solution du trille est rarement not3e dans les sources mais elle doit 3tre

ex3cut3e ( = ). Les

copies des 3uvres de Soler comportent de nombreux signes diff3rents pour les trilles () , aucun d'entre eux ne pouvant 3tre 3rig3

en r3gle g3n3rale. Nous avons retenu comme notation uniforme l'abr3viation *tr*. Le signe // plac3 au-dessus d'une note indique un mordant (ou pinc3), un tremblement court ou un trille; il ne se rencontre que dans l'3dition anglaise de 1796.

Dans quelques cas, l'armature 3 la cl3 a 3t3 modernis3e. Nous avons choisi une distribution des notes diff3rente de celle des sources: nous r3servons ainsi la port3e sup3rieure aux notes 3 jouer par la main droite et la port3e inf3rieure 3 celles jou3es par la main gauche. Les signes plac3s entre parenth3ses font d3faut dans les sources.

Les institutions ci-apr3s mentionn3es ont fourni 3 l'3diteur des photocopies ou des microfils des copies retenues comme sources et lui ont permis au cours de ses recherches, qui se sont 3tendues sur plusieurs ann3es, de travailler personnellement et directement sur les sources originales: monast3re de Montserrat, collection «Escolonia» (MME) et collection «Archivo» (MMA); Instituto Franc3s de Madrid (IFM); Biblioteca del Conservatorio de Madrid (BCM). Les copies de la premi3re 3dition anglaise, l'3dition Birchall de 1796 (EA) mentionn3e pr3c3demment, ont 3t3 mises 3 notre disposition par le Fitzwilliam Museum de Cambridge. Nous indiquons la pagination des sources utilis3es de fa3on 3 faciliter l'identification des copies et en raison d'une 3ventuelle modification des cotes.

L'3diteur adresse ses remerciements 3 toutes les institutions ci-dessus mentionn3es ainsi qu'3 la Del Amo Foundation, 3 la Fulbright Foundation, au United States Spanish Joint Committee for Cultural and Educational Cooperation et au maestro de capilla Padre Ireneo Segarra (monast3re de Montserrat) pour le pr3cieux concours qu'ils lui ont apport3 dans son travail de recherche.