



ANTONIO SOLER

1729 - 1783

**QUINTETTES III, IV, V
POUR CLAVECIN
2 VIOLONS, ALTO & BASSE**

QUINTETS 3, 4, 5 FOR HARPSICHORD

CONCERTO ROCOCO

Nous tenons à remercier le Conseil Régional Languedoc-Roussillon pour son aimable participation

Couverture : "Portrait de femme" (détail), Joseph Cellony (1656-1746)
Musée Granet, Aix-en-Provence. Cliché Bernard Terlay



CONCERTO ROCOCO

Nicolas Mazzoleni, violon/violin
Violon Claude Pieray, Paris 1717

Roberto Crisafulli, violon/violin
Violon M. Groppe d'après Renaudin, Paris 1784

Nadine Davin, alto/viola
Alto Antony Posch, 1767

Elena Andreyev, violoncelle/cello
Violoncelle Ambroise de Comble, Tournai 1760

Jean-Patrice Brosse, clavecin/harpsichord
Clavecin italien, copie de Cresci fin XVIII^e siècle
par Emile Jobin des Tempéraments inégaux,
accordé au tempérament Tartini et au la 430
par Patrick Yègre

Composé d'instruments anciens, le Concerto Rococo se consacre à la musique de chambre du XVIII^e siècle pour clavecin concertant (ou piano forte), cordes et vents, en formation de duo, trio, quatuor ou quintette : concertos et sonates de Bach et ses fils, Haydn, Mozart, quintettes de Soler, Boccherini, Cimarosa, sonates de Schobert, Balbastre, Duphly, Rameau...

ANTONIO SOLER

1729 - 1783

QUINTETTES

POUR CLAVECIN

2 VIOLONS, ALTO & BASSE

QUINTETS FOR HARPSICHORD, 2 VIOLINS, VIOLA & BASS

1 QUINTETTE III EN SOL/G MAJEUR

- 1 Allegretto (5'10) 2 Largo (8'00)
3 Allegro Pastorile (2'15) 4 Andantino grazioso (2'05)
5 Allegro subito (4'56)

6 QUINTETTE IV EN LA/A MINEUR

- 6 Allegretto (6'22) 7 Minuetto I & II (2'55)
8 Allegro assai (5'05) 9 Minuetto con variazioni (8'45)

10 QUINTETTE V EN RE/D MAJEUR

- 10 Cantabile (6'28) 11 Allegro presto (5'10)
12 Minuetto & Quartetto (5'15) 13 Rondo Allegretto (7'10)

© 1992 PIERRE VERANY © 1992 PIERRE VERANY

Lorsque couvait une intrigue à sa cour, le roi Charles III avait coutume de demander : « Quel moine y a-t-il dans cette affaire ? ». Malice plus qu'hostilité de la part de ce souverain dévot et austère, vivant entouré d'hommes de foi, mais qui, clairvoyant, savait juguler les ambitions de la puissante Eglise catholique d'Espagne, allant jusqu'à faire déporter les jésuites de Corse et à supprimer la Compagnie de Jésus dès sa huitième année de règne.

C'est que cet être simple, vertueux, respectueux des valeurs, exigeait des religieux de son royaume qu'ils accomplissent leur devoir spirituel de contemplation et de dévotion sans empiéter sur le pouvoir temporel. Contrairement aux souverains qui l'avaient précédé, il ne passait chaque année guère plus que les deux ou trois mois d'automne en son palais-monastère de l'Escorial - encore était-ce beaucoup pour y chasser - et préférerait les demeures plus somptueuses du Pardo, d'Aranjuez ou du nouveau palais de Madrid. D'ailleurs, hors les murs de ce monumental édifice autrefois élevé par Philippe II, qui, le dédiant à Saint Laurent, avait donné à son plan la forme du grill de son martyr, Charles III, nous le verrons, faisait construire pour les Infants de charmants pavillons, les "Casitas", mieux adaptés que le froid palais aux plaisirs des arts.

La vie religieuse était intense à l'intérieur de la clôture. Depuis le XIV^e siècle florissaient en Espagne et en Italie des communautés placées sous le patronage de Saint Jérôme. Philippe II avait choisi ces hiéronymites pour occuper l'Escorial, suivant en cela l'exemple du roi Manuel I^{er} de Portugal qui, cinquante ans auparavant, faisait construire le couvent des hiéronymites de Belem. La tâche essentielle qui incombait à cet ordre, qui n'avait en fait pas de grand maître spirituel à son origine, et suivait la règle de Saint Augustin et l'enseignement de Saint Thomas d'Aquin, résidait dans la méditation et la prière pour les défunts de la famille royale. Faite d'obéissance et de silence, la spiritualité de ces frères tenait à celle à la fois des bénédictins et des chartroux. Ils se relayaient du matin au soir au chœur pour prier, et célébraient un office divin qui pouvait durer jusqu'à huit heures d'affilée. La cérémonie était chantée, dans son ensemble, de façon lente et solennelle. « L'office divin doit être considéré comme le but essentiel de l'ordre de Saint Jérôme, et tout le reste comme accessoire ». C'est la raison pour laquelle se distinguaient chez

les hiéronymites de nombreux compositeurs de musique sacrée, alors que la production de textes religieux était peu abondante.

Sans doute le siècle des lumières insufflait-il peu à peu son influence libérale jusque dans la cellule du Fray Antonio Soler, lorsque celui-ci écrivait tel fandango, tel villancico "*Dos gitanas y un gitano*", ou bien celui rédigé en dialecte nègre "*Los negros vienen de zumba*". Mais là n'est pas l'essentiel de son inspiration...

Antonio Francisco Javier José Soler Ramos était entré au monastère royal à l'âge de 23 ans. Né en 1729 à Olot, dans la province de Gérone, il chante dès sa huitième année à l'Escolonia de l'Abbaye de Monserrat. Après un an de noviciat, il prononce sa profession de foi, et à cette occasion compose un *Veni Creator* à huit voix, avec accompagnement de cordes. Il est alors nommé maître de chapelle, ceci en 1753. Il travaille la musique avec José de Nebra et rencontre Domenico Scarlatti, claveciniste de Maria Barbara, fille de Jean V de Portugal et épouse du roi. On ne sait au juste si le virtuose, déjà âgé, faisait le voyage pour l'Escolial lors des déplacements de la cour pour laquelle il travaillait, ou bien si le jeune Soler, comme cela se produisait dans la formation des moines organistes ou des maîtres de chapelle, allait à Madrid suivre l'enseignement du maître. Toujours est-il que l'humble frère se glorifiera d'en avoir été l'élève, bien que de façon forcément épisodique, durant les quatre années qui précédèrent sa mort. Cela est confirmé par deux documents destinés, l'un à Lord Fitzwilliam, l'autre au padre Martini.

L'influence de Scarlatti sur Soler a d'ailleurs toujours été admise comme un postulat, dont l'évidence, à l'étude de la musique de ce dernier, ne paraît pas aussi claire : si Scarlatti fit profiter le jeune Soler de l'équilibre de la sonate italienne, c'est bien Scarlatti qui dut s'adapter au genre séculaire du folklore espagnol jusqu'à en imiter dans ses œuvres les "bruits de la rue", et les hispanismes du Napolitain relèvent d'une récente assimilation à une culture plus que d'une appartenance en profondeur à un type ; l'idée, chez Soler, comme chez ses contemporains Anglés, Galles, Albéniz ou Cantallos, même si elle revêt la délicatesse et la joie italiennes, manifeste bien plutôt dans ses rythmes et ses mélodies d'antiques prolongements tziganes, arabes ou sépharades, qui ne doivent rien à l'Europe.

De plus, l'influence de Scarlatti, si elle existe, ne vaut que pour les premières sonates pour clavecin, les pièces de la maturité, tout comme les œuvres religieuses, suivent le goût du jour pour le rococo puis pour le classicisme : les parties de cordes des quintettes comme des villancicos doivent sans doute à l'exemple du jeune Boccherini ou de Haydn, peut-être même de Pergolese, mais, répétons-le, Antonio Soler est avant tout un compositeur stylistiquement autonome, de la grande école espagnole, un catalan débordant de vitalité et d'imagination, exprimant avant tout le génie du peuple espagnol, enraciné dans cette terre fascinante. Vitalité stupéfiante, au regard d'une fécondité qu'on aurait pu apprécier aujourd'hui à sa juste valeur si la barbarie napoléonienne n'avait annihilé une partie de son œuvre en 1808 par l'exclaustration de la communauté et la destruction de sa bibliothèque. Le nécrologue du Padre nous apprend que celui-ci prolongeait ordinairement sa journée de labeur jusqu'à une heure du matin, pour se lever à quatre afin de dire la messe ; et c'est sans doute d'épuisement qu'il mourut, le 20 décembre 1783, à l'âge de cinquante quatre ans, dont trente et un consacrés à la vie religieuse.

Il était d'une extrême humilité, et tenu en très haute estime par les musiciens, la cour de Ferdinand VI puis de Charles III, et les érudits qu'il rencontrait, témoin la précieuse correspondance qu'il entretenait entre les années 1766 et 1772, avec le Padre Martini, de Bologne, professeur entre autres de C.P.E. Bach et de Mozart.

Ce qu'il reste de son œuvre religieuse est considérable : en plus des pièces d'orgue (intendos, versos, pasos) ce sont trois cents compositions comprenant litanies, lamentations, répons, séquences, antiennes, invitatrices, leçons, cantates de Noël, villancicos à Saint-Laurent et à Saint-Jérôme. Toutes ces œuvres sont écrites pour un chœur allant de une à douze voix, avec un petit ensemble instrumental et un ou plusieurs orgues (l'église de l'Escolial comptait quatre instruments, et les interprètes profitaient certainement de l'effet stéréophonique dû à leur disposition, tout comme on le fit à Saint Marc de Venise deux cents ans plus tôt). Son œuvre théâtrale n'est pas moins abondante - comedias, antos, loas, bailes - mais c'est finalement par sa musique de chambre qu'il nous est le plus familier : 120 sonates pour clavecin, le fameux fandango, les six concertos pour deux orgues et les six quintettes pour clavier et cordes.

Toute cette musique d'intimité fut composée pour "*La diversion del Serenissimo Infante de Espana, don Gabriel de Borbon*". Ce personnage est très intéressant, et se place au premier rang des altesses européennes de l'époque des Lumières à qui l'art doit beaucoup de sa richesse grâce à leur mécénat. Comme Frédéric II en Prusse, Marie-Thérèse en Autriche, Maximilien-Emmanuel en Bavière, Victor-Amédée II en Italie, la marquise de Pompadour ou le prince de Conti en France, Gabriel de Bourbon était un passionné de littérature, de peinture et de musique. Il était le cinquième enfant, et peut-être le préféré, du roi Charles III, et donc l'arrière-arrière petit-fils de Louis XIV ; sa mère, saxonne, fille du roi de Pologne, était morte alors qu'il était enfant, peu après l'arrivée de toute la famille à Madrid, quittant alors son royaume de Naples et des Deux-Siciles, après avoir régné sur le duché de Parme. C'est dire que cette famille était frottée au cosmopolitisme, et obligée d'adapter son français d'origine à l'italien, l'espagnol, et jusqu'à l'allemand de la mère. Elle était aussi extrêmement cultivée, et Charles III, s'il n'était pas grand mélomane comme ses enfants, avait autrefois prouvé son goût pour l'architecture et les arts décoratifs : il avait fait construire, étant roi de Naples, l'immense palais de Caserte, et fondé la fabrique de porcelaine (son épouse saxonne avait des espions à la manufacture de Meissen) qui lui permit de s'offrir le fameux salon de porcelaine de Capodimonte, fabrique qu'il fit transporter, avec ouvriers et tonnes d'argile, au Buen Retiro lors de son installation en Espagne, ordonnant alors la construction des salons de porcelaine d'Aranjuez et du palais de Madrid qui représentent le sommet du raffinement de cette époque de la rocaille. S'il était terriblement laid, on sait, et son portrait par Goya le confirme, qu'il dégageait «une bonté et une sympathie qui inspiraient amour et confiance». «Primero Carlos que Rey», disait-il, signifiant par là qu'il s'accordait peu de droits mais beaucoup de devoirs. Dévot et austère, devenu veuf, il était rude, consciencieux, vêtu à la diable, entouré de ses chiens, ne supportant pas la fausseté.

Plus délicat que le roi son père -qui, à peine arrivé, avait fait fuir de la cour de Madrid le célèbre castrat Farinelli, bien qu'il lui eût confirmé son traitement, en disant qu'il ne voulait plus de chapon que sur sa table-l'Infant Gabriel était un excellent claveciniste ; son frère, le prince des Asturies (qui deviendra roi sous le nom de Charles IV) était, lui, violoniste, mais avait parfois du mal à jouer sa partie dans les quintettes que Boccherini -qu'il avait

fait venir de Paris en 1771 (le musicien avait alors trente ans), et qu'il protégea jusqu'en 1780- composait à son intention. (Boccherini se trouvait donc à l'Escorial ou à Madrid au service du prince en 1776, époque où Soler concevait pour son frère les quintettes ; pourquoi n'en aurait-il pas tenu la partie, parfois redoutable, de violoncelle ?). Un autre instrumentiste princier jouait avec leurs altesses, c'était le duc d'Albe, immortalisé par Goya, grand amateur de Joseph Haydn. On voit par là que le frère moine vivait dans un relatif isolement, et qu'il avait accès à tout ce qui s'écrivait de musique en Europe.

Trouvant l'Escorial un peu sévère pour de jeunes amateurs d'art, et qui, suivant le siècle, aimaient aussi à cultiver leur jardin et travailler à la laiterie ou au hameau, chasser et tourner en carrousel, Charles III fit édifier pour chacun de ses fils un pavillon dans lequel on ferait de la musique, où l'on exposerait ses collections de peinture (celles du prince des Asturies étaient remarquables), où l'on s'adonnerait à la conversation qui faisait tant défaut chez leurs aïeux. On était loin, dans ce cadre intimiste, de la solennité évoquée dans l'admirable tableau de Luis Paret y Alcazar, "*Le repas de Charles III*", conservé au Prado, une des peintures les plus rococo du genre. C'est un peu le pendant espagnol du "*Thé chez le prince de Conti*", de Barthélemy Olivier (les deux peintres se connaissaient).

Car le rococo n'est plus à la mode. La "*Casita de Ariba*" de Don Gabriel est construite par Juan de Villanueva, dans le style de la Villa Rotonda de Palladio, et meublée suivant le goût classique, pompéien, entre 1768 et 1772. La pièce centrale de ce petit pavillon tient lieu de salon de musique pouvant accueillir une vingtaine de personnes, les musiciens se trouvant dans une partie plus élevée de la pièce. C'est là que se rend le Padre Soler à partir de 1766, afin d'enseigner la musique à l'Infant, qui le gratifie de la somme de 25 doublons par an, et exécuter avec lui les œuvres qu'il lui dédie.

Si l'on connaît inutilement bien le mobilier présent, on ignore malheureusement tout des instruments dont il disposait. La reine Maria Barbara, à la génération précédente, possédait, répartis entre Aranjuez et l'Escorial, une douzaine de clavecins et de piano-forte, dont on a des descriptions précises, mais bien des questions se posent quant à la nature des instruments

de l'époque de Soler, à leur tessiture, à leur provenance.

Les six concertos pour deux orgues datent de 1777, leur tessiture est extrêmement étendue, bien plus qu'aucun instrument en Espagne n'en disposait alors, en tout cas pas à l'église de l'Escorial. De même les six Quintettes sont écrits pour "organo o clave" ; chaque mouvement possède effectivement une indication de registration à l'orgue (regalies, flauto, echo, octava) qui suppose un petit instrument, avec deux claviers mais sans pédalier, l'un des deux étant un dessus de deux octaves et demi montant jusqu'au Sol, l'autre descendant jusqu'au La grave. De tels instruments de cinq octaves ne se trouvaient qu'en Italie ; furent-ils apportés dans les bagages de Don Carlos en 1759 ? L'exécution au clavecin, pour les mêmes raisons, ne pouvait se faire que sur des instruments italiens également, ou bien espagnols ou encore portugais (une des sonates pour le clavecin monte même jusqu'au La, ce qui est exceptionnel dans tout le répertoire). Certains mouvements des parties de clavier des quintettes sont de toute évidence écrits pour le clavecin, d'autres sonnent mieux à l'orgue, et certains, d'ailleurs rédigés dans le manuscrit sur une seule portée, conviendraient mieux à la guitare : il n'est pas interdit d'imaginer, lors de ces réunions musicales qui n'avaient sûrement rien de protocolaire, qu'un même interprète avait autour de lui plusieurs de ces instruments et passait de l'un à l'autre, ou bien que le Padre et l'Infant se partageaient la tâche ; il y a même parfois dans ces œuvres comme le fantôme d'une partie de castagnettes ! (Boccherini, dans le fandango d'un de ses quintettes pour guitare et cordes, a bien confié au Violoncelliste le soin de rythmer la partie centrale par des castagnettes...).

Le manuscrit de 1776, conservé par les moines de l'Escorial, sur lequel nous avons eu le privilège de travailler à l'occasion du présent enregistrement, pose lui aussi quelques problèmes. Il est admirablement rédigé, pratiquement sans l'ombre d'une faute, par deux copistes différents : les Quintettes cinq et six n'ont pas un aussi beau graphisme que les précédents. Mais la partition a été annotée dans les parties de cordes, de liaisons et de coups d'archet, parfois d'une autre encre et d'une autre main, et plutôt lors d'une exécution qu'à la rédaction. Ces nuances sont très originales et posent bien sûr des problèmes d'authenticité : bien qu'anciennes, sont-elles de l'époque de Soler ?

Beaucoup du bonheur de vivre émane de ces Quintettes, ensoleillés, vivaces, parfois mélancoliques, mais jamais tragiques, et le Padre Soler se partageait avec équilibre entre la vie austère du monastère et le divertissement automnal des Casitas. Le Père pratiquait au demeurant une dévotion particulière à la Vierge Marie, tout comme le roi qui avait créé en 1771 l'Ordre de Charles III, voué aux mystères de l'Immaculée Conception. San Lorenzo était le lieu du "culte rendu à Dieu par l'intermédiaire du culte rendu aux princes défunts", que les Habsbourg avaient édifié pour la primauté de l'Esprit catholique.

Ce monastère parlait de la mort, et les princes bourbons et leurs serviteurs cherchaient la vie. Le malheur s'abattit d'un coup sur eux : en l'espace de quelques mois, l'année qui précéda la révolution française, moururent l'épouse et le nouveau-né de l'Infant Gabriel, l'Infant lui-même, à l'âge de 36 ans (un très joli petit portrait de lui existe dans la collection Luis Sagrera), puis son père le roi.

Le Padre Soler, lui, s'était éteint cinq ans plus tôt, laissant une œuvre considérable et vraiment originale qui reste aujourd'hui en grande partie à découvrir, quelques textes sur la musique, comme la "*Llave de la modulacion*", mais il ne nous lègue aucun souvenir visuel, puisqu'il refusa d'envoyer son portrait au Padre Martini qui le lui demandait.

Les Quintettes de 1776 n'ont pas d'équivalent dans l'histoire de la musique du XVIII^e siècle, ce ne sont pas des concertos, tous les instruments sont à égalité, peut-être sont-ils à rapprocher de ceux de Luigi Boccherini, plus tardifs, et écrits pour le piano-forte, ou bien des Quatuors d'un autre pionnier de ce grand siècle, Johann Schobert.

Le Père Bro, dans un remarquable ouvrage intitulé "La beauté sauvera le monde", cite les Quintettes du Padre Soler auprès des Vêpres de Monteverdi et des Chorals de Bach ; c'est là une juste place.

Jean-Patrice Brosse

When some intrigue or other was brewing at court, King Charles III was in the habit of asking : «What monk is mixed up in this affair ?» It was more mischievousness than hostility that led to such a remark from this devout, austere monarch, who lived surrounded by men of faith, but who was clear-sighted enough to know how to repress the ambitions of the powerful Catholic Church of Spain, going so far as to deport the Jesuits of Corsica and do away with the Society of Jesus altogether in the eighth year of his reign.

He was a simple, virtuous man, respectful of moral and intellectual values, and he demanded that the monks in his kingdom perform their spiritual duty of contemplation and devotion without encroaching on worldly power. Unlike the kings who went before him, he hardly spent more than two or three months in the autumn each year in his royal palace and monastery, El Escorial, and then it was mainly for hunting ; he preferred the more sumptuous residences at Pardo and Aranjuez or the new palace in Madrid. However, outside the walls of this monumental edifice, built by Philip II, who had dedicated it to St Lawrence, giving its plan the form of the gridiron on which the saint was martyred, Charles III, as we shall see, had charming pavilions ("casitas") built for the Princes and they were more befitting than the cold palace for the pleasures of the arts.

Religious life within the Escorial itself was intense. Since the 14th century, communities placed under the patronage of St Jerome had been flourishing in Spain and Italy. Philip II had chosen these Jeronymites to occupy the monastery at El Escorial, thus following the example of Manuel I, king of Portugal, who, fifty years earlier, had the Jeronymite Monastery of Belem built. The essential duty incumbent on this order, which did not in fact have a great spiritual master at its origin and followed the rule of St Augustine and the teaching of St Thomas Aquinas, was meditation and prayer for deceased members of the royal family. The spirituality of these friars, who were pledged to silence and obedience, stemmed at the same time from that of the Benedictines and the Carthusians. From morning till night, they would take it in turns to pray in the chancel, and they held a service that could last as many as eight hours at a stretch. By and large, the ceremony was sung in a slow, solemn manner. "The religious service must be considered as the principal aim of the order of St Jerome, all the rest being of secondary

importance'. For this reason, there were numerous distinguished composers of sacred music amongst the Jeronymites, while they were not at all prolific in their output of religious texts.

The Age of Enlightenment was no doubt gradually beginning to exert its liberalising influence and had reached the cell of Fray Antonio Soler when he composed his *fandango* or the gipsy *villancico*, "*Dos gitanas y un gitano*"; or the negro dialect *villancico*, "*Los negros vienen de zumba*". But that was not the most significant aspect of his inspiration...

Antonio Francisco Javier José Soler Ramos had entered the royal monastery at the age of twenty-three. He was born in Olot, in the province of Gerona, in 1729, and in 1736 he entered the choir school at Montserrat Abbey. After a year as a novice with the Escorial monks, he took the habit, composing an eight-voice *Veni Creator*, with string accompaniment, for the occasion. He then became *maestro de capilla* in 1753. He studied music with José de Nebra and met Domenico Scarlatti, harpsichordist to Maria Barbara, the daughter of John V of Portugal, and wife of King Ferdinand VI. We do not know for certain whether Scarlatti, who was quite old at the time, travelled to the Escorial when the court moved there each autumn with its musical entourage, or whether the young Soler went to Madrid to follow the Master's teachings, as was often the case in the training of the organist monks and the masters of the chapel. Be that as it may, the humble friar was always proud of having been Scarlatti's pupil, although it was inevitably episodically, during the four years before the virtuoso's death; this is confirmed by two documents, the one addressed to Lord Fitzwilliam, the other to Padre Martini.

Moreover, Scarlatti's influence on Soler has always been taken for granted, though it is not quite so obvious when we study the latter's music: if Scarlatti passed on to the younger musician the balance of the Italian sonata, Scarlatti himself must have adapted to the age-old genre of Spanish folk music, going so far as to imitate "street noises" in his works, and the Neapolitan's hispanisms are the result of the recent assimilation of a culture, rather than of a deep-rooted belongingness to a type. Even if Soler's compositions, like those of his contemporaries Anglés, Galles, Albéniz and Cantallos, assume Italian refinement and joy, they clearly show, in their rhythms and melodies, ancient gipsy, Arab or Sephardic influences, which owe nothing to Europe.

Moreover, Scarlatti's influence, if it exists, does so only in the early harpsichord sonatas; Soler's more mature works, just like his religious works, follow the current tastes for rococo, then for classicism: the string parts of the *quintets* and those of the *villancicos* are no doubt indebted to the example of the young Boccherini or to Haydn, perhaps even to Pergolesi, but -we must repeat the fact- Antonio Soler was above all a stylistically autonomous composer belonging to the great Spanish School, a Catalan bursting with vitality and imagination, expressing first and foremost the spirit of Spanish people, firmly rooted in this fascinating land. His vitality was extraordinary; he was an extremely prolific composer, and we should have been able to appreciate his true worth had not Napoleonic barbarism annihilated part of his oeuvre in 1808, in exclaustating the community and destroying the library. Soler's necrology tells us that he usually worked until one o'clock in the morning, getting up at four for mass; he no doubt died of exhaustion, on 20 December 1783, at the age of fifty-four, having devoted thirty-one of those years to religion.

He was a man of great humility, and he was held in very high esteem by musicians, by the court of Ferdinand VI and later of Charles III, and the learned men he encountered, as may be seen from his precious and regular correspondence, between 1766 and 1772, with Padre Martini of Bologna, who was the teacher, amongst others, of C.P.E. Bach and Mozart.

What is left of his religious output is considerable: over and above his liturgical works for organ (entitled '*intendo*', '*verso*' or '*paso*'), there are three hundred compositions, including litanies, lamentations, responses, sequences, antiphons, invitatory psalms, lessons, Christmas cantatas, *villancicos* to St Lawrence and St Jerome. All these works were composed for a choir of between one and twelve voices, with a small instrumental ensemble and one or several organs (the church of El Escorial had four organs, and the players no doubt took advantage of the stereo effect created by their positioning, as did the organists at San Marco in Venice two hundred years earlier). He also composed numerous theatrical works (*comedias*, *antos*, *loas*, *bailes*), but he is no doubt best known for his chamber music: 120 harpsichord sonatas, the famous *Fandango*, the six concertos for two organs, and the six *Quintets* for keyboard and strings.

All this "intimist" music was composed for the entertainment of the "Serenissimo Infante de Espana, Don Gabriel de Borbon". The latter was a very interesting personage ; during the Age of Enlightenment, he was one of the greatest European patrons of the arts. Like Frederick II in Prussia, Maria Theresa in Austria, Maximilian in Bavaria, Victor-Amedeo II in Italy, the Marquise de Pompadour or the Prince de Conti in France, Gabriel of Bourbon was passionately fond of literature, painting and music. He was the fifth (and perhaps favourite) child of King Charles III ; he was therefore the great-great-grandson of Louis XIV. His mother, who came from Saxony, was the daughter of the king of Poland ; she died when he was a child, shortly after the whole family arrived in Madrid, leaving its kingdom of Naples and the Two Sicilies, after having reigned over the duchy of Parma. This goes to show just how cosmopolitan this family was ; it had been obliged to adapt its original French to Italian, Spanish and even the German of his mother. She, too, was extremely cultured, and Charles III, though he was not a great music-lover like his children, had, in the past, proved his taste for architecture and the decorative arts : as King of Naples, he had had the immense palace of Caserta built and had founded the porcelain factory (his Saxon wife has spies at the Meissen porcelain factory) which enabled him to treat himself to the fine Capodimonte porcelain room. When they moved to Spain, he had the factory taken along, too, with the workers and tons of clay. It was set up at Buen Retiro. He then ordered them to build the porcelain rooms at Aranjuez and at the palace in Madrid ; they represent the height of refinement in the rocaille style of the period. We know that he was terribly ugly, and his portrait by Goya confirms the fact, but he radiated "a kindness and warmth which inspired love and confidence". "Primero Carlos que Rey", he would say, meaning by that that he granted himself few rights but many duties. He was already devout and austere, and when he was widowed he became rough, conscientious ; he dressed anyhow and was always surrounded by his dogs ; he could not abide duplicity.

Prince Gabriel was more refined than his father, the king (who, as soon as he arrived in Madrid, had caused the famous singer Farinelli to flee the court ; he had justified his behaviour by saying that he wanted to find a capon on his table and nowhere else !) ; he was an excellent harpsichordist. His brother, the Prince of Asturias (who later became king under the name

of Charles IV) was a violinist, but sometimes had difficulty in playing his part in the quintets that Boccherini composed for him - he had sent for Boccherini from Paris in 1771, when the musician was thirty, and he remained his protector until 1780. (Boccherini was thus at the Escorial or at the palace in Madrid in the prince's service in 1776, when Soler was composing the Quintets for his brother. Is it not possible, therefore, that he played the sometimes formidable cello part ?). Another princely instrumentalist played with their Highnesses : the Duke of Alba, immortalised by Goya, and a great lover of the works of Joseph Haydn. Thus, as we can see, although Soler lived in relative isolation, he had access to all that was being written in the way of music in Europe.

Finding the Escorial rather severe for young art-lovers, who, in keeping with the century, also enjoyed gardening and working in the dairy or at the hamlet, hunting and organising tournaments, Charles III had a pavilion built for each of them, in which they could make music, exhibit their collections of paintings (those of the Prince of Asturias were remarkable) and indulge in the conversation that was so lacking in their elders. In these intimist surroundings, they were far from the solemnity depicted in the admirable painting by Luis Paret y Alcazar, "The repast of Charles III" (Prado), one of the most rococo paintings in the genre - a sort of Spanish pendant to "Tea at the home of the Prince de Conti" by Barthélemy Olivier (the two painters were acquainted).

For rococo was no longer in fashion. Don Gabriel's "casita de ariba" was built by Juan de Villanueva, in the style of Palladio's Villa Rotonda, and furnished in the classical, Pompeian style between 1768 and 1772. The central room of this small pavilion acted as a music room ; it could accommodate about twenty people, the musicians being in a part of the room that was raised. It was there that Padre Soler went, from 1766 onwards, to teach music to the Prince, who paid him the sum of twenty-five doubloons a year, and performed with him the works that were dedicated to him. Although we have much information (of no particular use to us here) about the furnishings, we unfortunately know nothing at all about the instruments that were used. Queen Maria Barbara, in the previous generation, possessed a dozen harpsichords and pianofortes, some of them kept at Aranjuez and others at the Escorial, and we have

precise descriptions of them. But there are many question marks where the instruments of Soler's time are concerned : their compass, their origins...

The six concertos for two organs date from 1777 ; they have a very wide tessitura, calling for a range that was much greater than that of any instrument in Spain at that time, in any case, not at the church of the Escorial. Likewise, the six Quintets are written for "organo o clave" ; indeed, each movement bears an indication of registration for the organ ('regalies', 'flauto', 'echo', 'octava'), which indicates a small instrument, with two keyboards but no pedal keyboard, one of the two being a treble of two and a half octaves, rising almost to G, the other descending to low A. Such instruments covering five octaves were only to be found in Italy ; did Don Carlos bring them with him in 1759 ? For the same reasons, they could only be performed on harpsichords either from Italy or from Spain or Portugal (one of the harpsichord sonatas even rises to A, which is exceptional in the repertory). Certain movements of the keyboard parts in the Quintets are obviously written for the harpsichord, whilst others sound better on the organ, and certain ones, which are, moreover, written in the manuscript on a single staff, would be more suitable for the guitar : one might perhaps be forgiven for imagining that, during these musical get-togethers, which were certainly not at all formal, the same player had several of these instruments around him and passed from one to the other, or else that the Padre and the Prince shared the task ; there is even sometimes a sort of phantom castanet part in these works ! (Boccherini, in the *fandango* of one of his quintets for guitar and strings, gave the cellist the task of providing rhythm for the central section with castanets...).

For this recording, we had the privilege of working on the manuscript of 1776, which is still kept by the monks at El Escorial. It, too, poses a certain number of problems. It is admirably written, practically without the slightest error, by two different copyists : Quintets five and six are not in such a fine hand as the earlier ones. But the score has been annotated in the string parts with slurs, ties and instructions for bowing, sometimes in a different ink and in another hand, and at a performance rather than at the time of writing. These parts with slurs, ties and instructions for bowing, sometimes in a different ink and in another hand, and at a performance rather than at the time of writing. These nuances are very original and, of course, pose

problems of authenticity : they are old, but do they date from Soler's time ?

These Quintets radiate with the joys of living ; they are sunny, lively, sometimes melancholy, but never tragic, and Padre Soler divided his time harmoniously between the austere life of the monastery and the autumnal entertainments in the Casitas. Notwithstanding, the Padre was particularly devoted to the Virgin Mary, just like the king, who, in 1771, had founded the Order of Charles III, dedicated to the mysteries of the Immaculate Conception. San Lorenzo was the place "where God was worshipped through the worship of the deceased princes", which the Hapsburgs had had built for the primacy of the Catholic Spirit.

This monastery spoke of death, and the Bourbon princes and their servants were in search of life. Misfortune suddenly swooped down on them : in the space of a few months ; in the year before the French Revolution, the wife and newborn child of Prince Gabriel died, followed by the Prince himself, at the age of thirty-six (there is a very nice little portrait of him in a Spanish private collection), then his father the king.

Padre Soler had died five years previously, leaving a considerable and truly original oeuvre (most of which still remains to be discovered today), a number of writings on music, such as his theoretical masterpiece "*Llave de la modulaci3n*" ('Key to modulation'). But he left us no record of his physical appearance : when Padre Martini asked him for a portrait, he refused.

The Quintets of 1776 have no equivalent in the history of 18th-century music ; they are not concertos : all the instruments are of equal importance. They may perhaps be compared to those of Luigi Boccherini, which were composed later, and for the pianoforte, or to the Quartets of another pioneer of this great century : Johann Schobert.

Father Bro, in a remarkable work entitled "*La Beauté sauvera le monde*" ('Beauty will save the world'), sets Padre Soler's Quintets alongside Monteverdi's Vespers and Bach's Chorales ; and that is just where they should be.

Jean-Patrice Brosse
translated by Mary Pardoe