

A vertical portrait of a woman in 18th-century attire, wearing a large, ornate white and pink dress with a high collar and a large, light-colored wig. She is holding a fan. The background is dark and textured.

ANTONIO  
**SOLER**  
1729-1783

*Sonatas  
para clave*

R27 - R52 - R45 - R31 - R37 - R84 - R49  
R15 - R25 - R83 - R54 - R48 - R36 - R23

MARIO RASKIN

disques  
**PIERRE VERANY**

The logo for Pierre Verany, featuring a stylized graphic of a hand holding a quill pen, positioned above a circular graphic that resembles a vinyl record or a CD.

Mario RASKIN, clavecin/harpsichord

Couverture : « Conversation dans un parc ou portrait présumé de l'artiste et de sa femme Margaret »  
(détail et interprétation),  
Thomas GAINSBOROUGH (1727-1788). Paris, Musée du Louvre.  
Photo : GIRAUDON

## ANTONIO SOLER

1729 - 1783

# Sonatas para clave

- |  |   |
|--|---|
| 1 SONATE R48 en do mineur/<br><i>C minor</i> - Allegro (3'10)      | 8 SONATE R49 en ré mineur/<br><i>D minor</i> - [Andante] (5'12)           |
| 2 SONATE R52 en mi mineur/<br><i>E minor</i> (2'56)                | 9 SONATE R15 en ré mineur/<br><i>D minor</i> - Allegretto (4'15)          |
| 3 SONATE R27 en mi mineur/<br><i>E minor</i> - Allegro (4'17)      | 10 SONATE R25 en ré mineur/<br><i>D minor</i> - Allegro (4'38)            |
| 4 SONATE R45 en sol majeur/<br><i>G major</i> - Allegro (3'17)     | 11 SONATE R83 en fa majeur/<br><i>F major</i> - Allegro (3'51)            |
| 5 SONATE R37 en ré majeur/<br><i>D major</i> (4'24)                | 12 SONATE R23 en ré bémol majeur/<br><i>D flat major</i> - Allegro (5'16) |
| 6 SONATE R31 en sol majeur/<br><i>G major</i> - Prestissimo (2'25) | 13 SONATE R36 en do mineur/<br><i>C minor</i> - Allegro non Tanto (5'01)  |
| 7 SONATE R84 en ré majeur/<br><i>D major</i> - Allegro (3'03)      | 14 SONATE R54 en do majeur/<br><i>C major</i> - Allegro Moderato (5'56)   |

**A**ntonio Soler est l'une des plus grandes figures de l'histoire de la musique espagnole. Paradoxalement, il reste encore assez méconnu si l'on considère l'importance de son œuvre tant religieuse que profane, car outre la centaine de sonates qu'on lui attribue habituellement, ses concertos pour deux orgues et ses quintettes pour clavier et cordes trop rarement joués, on a un peu oublié qu'il fut l'auteur de messes, motets, psaumes, magnificat et de nombreux villancicos.

Baptisé le 3 décembre 1729 dans la paroisse Saint-Étienne d'Olot, en Catalogne, ce fils de musicien fit preuve de précoces aptitudes pour la musique. Formé au monastère de Montserrat, il obtint très tôt le poste envié de maître de chapelle de la cathédrale d'Urgel, mais attiré par la vie monastique, Soler voua les trente dernières années de sa vie à la religion, sans abandonner la composition. Il prit l'habit de moine de l'ordre de Saint Jérôme et entra en 1752 au monastère de l'Escorial. Il y occupa plus tard la charge d'organiste et de maître de chapelle.

L'austère vie monacale des moines hiéronymites était rythmée par des activités harassantes liées à la prière, à la méditation et aux exercices du culte. Non content d'assumer simultanément ses obligations religieuses et son travail de musicien, Soler trouva encore le temps, en dépit d'une santé fragile dont il se plaignit souvent, de se perfectionner auprès du grand Domenico Scarlatti, qui résidait à Madrid, et de se consacrer à de nombreuses autres tâches : auteur d'un important traité de la modulation, *Llave de la modulación y antigüedades de la musica*, paru en 1762 et à l'origine d'innombrables polémiques, constructeur et inventeur de nouveaux instruments de musique, expert en matière de facture d'orgue, spécialiste des questions de monnaie qui publia un ouvrage sur le sujet, *Combinación de monedas*, maître de clavecin de l'infant Gabriel de Bourbon, il entretint encore à partir de 1765, une correspondance suivie avec le Padre Martini, de Bologne, à l'époque où le célèbre théoricien pédagogue recevait Jean-Christophe Bach, puis Mozart.

Ces heures passées au travail et à la prière eurent sans doute raison de la santé chancelante de Soler, car il mourut au monastère de l'Escorial le 20 décembre 1783, âgé de 54 ans.

C'est "pour l'amusement" de l'infant Gabriel, son élève, qu'il composa quatre cahiers de sonates pour clavier. L'inventaire établi lors de la dispersion de la collection musicale de l'infant, dans les mois qui suivirent son décès en 1788, atteste de la notoriété du Padre : en effet, cinq ans après sa mort, ses partitions se vendaient encore très cher. Si aucun autographe ne nous est parvenu, on connaît à l'évidence les vingt-sept sonates qu'il offrit au début de 1772 à Lord Fitzwilliam de passage à l'Escorial et qui furent gravées peu après à Londres : quatre de ces sonates figurent sur cet enregistrement (n°15, 23, 25 et 27). Les autres sont réunies dans divers manuscrits, mais leur attribution pose parfois bien des problèmes.

Sur quel instrument Soler les jouait-il ? On sait que son royal disciple possédait plusieurs clavecins, dont un de soixante-trois touches construit par Diego Fernandez, et que lui-même

disposait dans sa cellule d'au moins deux clavecins, sans compter le clavecin perfectionné qui faisait les crescendo et les diminuendo et que lui aurait envoyé le facteur anglais Broadwood. Connaissait-il le piano-forte ? C'est vraisemblable puisqu'il est établi que la cour d'Espagne entretenait à l'époque des piano-forte, mais Mario Raskin précise que les sonates dont la tessiture monte jusqu'au sol aigu ne pouvaient se jouer que sur un grand clavecin, les piano-forte du temps, peu perfectionnés, offrant une étendue assez limitée. Cette période qui marqua le passage progressif d'un instrument à l'autre, reste finalement très imprécise quant à l'emploi des termes : Soler utilise généralement le terme de clavicordio qui désigne le clavicorde, mais aussi le clavecin, et pourquoi pas dans certains cas le piano-forte ? Les accords brisés qui dessinent l'accompagnement dans la Sonate n°23 semblent bien être des procédés pianistiques. Les sonates de Soler portent l'empreinte originale de leur auteur. A partir d'un thème ou deux, Scarlatti réussit à organiser une sonate entière ; a priori moins préoccupé des questions de structure, Soler construit ses pièces sur des éléments thématiques très brefs réunis en mosaïque, sans développement. La Sonate n°37 est entièrement basée sur des triolets de croches qui eux-mêmes s'articulent en une suite de dessins variés et indépendants, tels que arpèges, notes répétées, accords de sixtes, sauts, etc. De même, la Sonate n°15, pleine d'entrain, réunit une succession de petites sections soulignées par des changements d'armure et de climat. En outre, dans une seule et même sonate, Soler n'hésite pas à opposer une figure énergique et un dessin mélodique extrêmement claire et souple, ainsi dans les Sonates n°25, 36.

Issu d'un pays riche de folklore et de traditions, il cultive avec bonheur l'ivresse de la danse : la Sonate n°48 propose un bel exemple de jota andalouse, tandis que la Sonate n°84 ponctue le rythme de sa main gauche de grands accords énergiques. L'écriture de Soler peut aussi atteindre à une virtuosité que n'aurait pas reniée Scarlatti, et si la Sonate n°27 se conclut dans un feu d'artifice de tierces, la Sonate n°31 paraît aussi condensée que multicolore.

L'authenticité de la Sonate n°40 a été contestée par le musicologue Daniel Codina qui en a attribué la paternité à un moine de Montserrat, Benet Brell, actif à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, propos appuyés par la musicologue Alma Espinosa. Mario Raskin a cru déceler dans cet Allegro en sol majeur aux harmonies pauvres, une sorte de petite ouverture d'opéra d'une esthétique un peu décadente. Il a finalement décidé de la jouer pour son charme et pour son élégance, mais aussi pour témoigner de la confusion qui règne encore autour de l'œuvre pour clavier du Padre Soler.

Antonio Soler was one of the greatest figures in the history of Spanish music. Paradoxically, considering the importance of the works he composed, both religious and secular, he is still somewhat neglected. For, apart from the hundred or so keyboard sonatas that are usually attributed to him, and his concertos for two organs and quintets for keyboard and strings (—unfortunately played only too rarely), the fact that he also composed masses, motets, psalms, Magnificat and numerous villancicos is all too often overlooked. Baptised on 3 December 1729 in the parish of St Stephen in Olot, Catalonia, this son of a musician showed an early aptitude for music. He was trained at the choir-school at Montserrat and at an early age he obtained the coveted post of *maestro de capilla* at Lérida cathedral. But Soler felt drawn to monastic life and, without giving up composition, he devoted the last thirty years of his existence to religion. He joined the Escorial community of Jeronymite monks, taking the habit in 1752. He became organist at the monastery and later *maestro de capilla*. The austere monastic life of the Jeronymite monks was punctuated by exhausting activities to do with prayer, meditation and worship. Not content with simultaneously assuming his religious obligations and his work as a musician, Soler also found time (despite poor health, of which he often complained) to study with the great Domenico Scarlatti, who was living in Madrid, and to devote himself to numerous other tasks: he wrote an important treatise entitled *Llave de la modulación y antigüedades de la musica* ('Key to modulation and musical antiquities'), published in 1762, which led to much controversy; he invented and made new musical instruments; he was an authority on organ construction and a specialist in questions of currency (he published a book on the subject entitled *Combinación de Monedas...*, 1771); he was harpsichord instructor to Prince Gabriel of Bourbon; and in 1765 he began an interchange of letters with Padre Martini of Bologna, at a time when the famous theorist, composer and teacher numbered among his pupils Johann Christian Bach and later Mozart. The long hours spent working and praying no doubt got the better of Soler's uncertain health, for he died at El Escorial monastery on 20 December 1783, at the age of fifty-four. He composed four books of keyboard sonatas "for the amusement" of Prince Gabriel. The inventory that was drawn up when the prince's music collection was dispersed in the months following his death in 1788, testifies to the Padre's fame: indeed, five years after his death, his scores were still being sold for a high price. Although no autograph manuscript has come down to us, we have no problem in identifying the twenty-seven sonatas he presented to Lord Fitzwilliam, who met him at the Escorial early in 1772: these works were published shortly afterwards in London. Four of them (*Sonatas nos. 15, 23, 25 and 27*) are to be heard on this recording. The other works presented here are to be found in various manuscripts, but their attribution to Soler is sometimes problematical.

6 What instrument did Soler use to play these works? We know that his royal pupil owned several

harpsichords, including one with sixty-three keys built by Diego Fernández, and that he himself had at least two harpsichords at his disposal in his cell, not counting the sophisticated harpsichord capable of playing *crescendo* and *diminuendo* that was sent to him by the English instrument-maker Broadwood. Did he know the pianoforte? It seems likely, since it has been established that the Spanish court maintained such instruments at that time. But, as Mario Raskin points out, the compass of Soler's sonatas extends as far as high G, so they could only have been played on a large harpsichord, as pianofortes at that time were not very advanced and were still quite limited in range. The terms used during that period, which marked the gradual changeover from one instrument to the other, were somewhat imprecise: Soler generally employed the word *clavicordio* which was used not only for the clavichord but also for the harpsichord, and why not, in some cases, for the pianoforte? Indeed, the patterns of broken chords that we find in the accompaniment to *Sonata no. 23* seem to be quite pianistic in character. Soler's sonatas bear their author's own original stamp. Scarlatti was capable of building up a whole sonata based on one or two themes; *a priori*, Soler was not as concerned as his elder with questions of structure: his pieces consist of a mosaic of very short thematic elements, without any development. *Sonata no. 37* is based entirely on quaver triplets, themselves forming a series of varied and independent patterns, including arpeggios, repetition of notes, chords of the sixth, leaps, and so on. Likewise, the spirited *Sonata no. 15* comprises a succession of small sections highlighted by changes of key and mood. Moreover, Soler does not hesitate to bring together in one and the same piece a lively, vigorous figure and a melodic line that is extremely clear and smooth, as in *Sonatas nos. 25 and 36*. Soler came from a country with a rich folklore and tradition and he himself felicitously cultivated the exhilaration of the dance: *Sonata no. 48* gives us a fine example of an Andalusian jota, while the rhythm provided by the left hand in *Sonata no. 84* is punctuated with vigorous chords. Soler's writing is also capable of attaining a virtuosity that Scarlatti would not have disowned, and if *Sonata no. 27* ends with a brilliant display of thirds, *Sonata no. 31* seems as condensed as it is many-coloured. The authenticity of *Sonata no. 14* has been challenged by the musicologist Daniel Codina who attributes its paternity to a monk from Montserrat, Benet Brell, who was active at the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth century, an opinion that is supported by another musicologist, Alma Espinosa. In this *Allegro* in G minor, with its poor harmonies, Mario Raskin believes he detects a sort of short operatic overture, somewhat decadent in style. He has nevertheless decided to play the piece for its charm and elegance, but also to show the confusion that still prevails where Padre Soler's keyboard works are concerned.

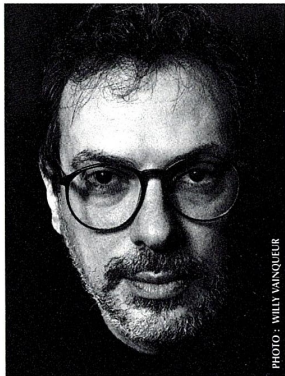


PHOTO : WILLY VANNOUVEUR

**M**ario Raskin a puisé la sève de son art auprès des plus grands interprètes de la génération précédente. En effet, il travailla à Paris avec Rafael Puyana, puis à l'Université Laval de Québec avec Scott Ross, approfondissant sa connaissance du répertoire des maîtres des écoles anglaise, allemande, flamande, italienne, espagnole et française.

Il a fait ses études générales de musique, de clavecin et de composition au Conservatoire National de Buenos Aires, sa ville natale. Il vit à Paris depuis 1983.

Mario Raskin se produit en France et à travers l'Europe et l'Amérique en tant que soliste, duettiste ou musicien de chambre.

Son tempérament et son talent lui ont permis de passer maître dans l'interprétation d'un vaste répertoire baroque et classique, et de créer des œuvres contemporaines originales comme le sont les désormais célèbres transcriptions pour

deux clavecins de Tangos d'Astor Piazzolla (PV789102).

« Je suis un compositeur qui n'écrit pas de musique » avait-il déclaré voilà plus de dix ans. Cette devise reste d'actualité. Ce disque nous livre un témoignage de son goût pour la liberté. Celle-là même qui lui permet de se reconnaître le droit de recréer une œuvre à chacune de ses interprétations. Toujours dans le respect des textes et la rigueur de la lecture des partitions des grands maîtres du XVIIIe, il réussit à restituer la pensée profonde du compositeur, nous offrant à chaque écoute une émotion renouvelée et l'étonnement d'une découverte.

Clavecin flamand à grand ravalement Jacques Braux - 1990.

Accord La 415, au tempérament inégal réalisé par Patrick Yègre

**M**ario Raskin drew the strength and vigour of his art from his work with the greatest harpsichordists of the previous generation. Indeed, he worked in Paris with Rafael Puyana, then at Laval University (Quebec) with Scott Ross, deepening his knowledge and understanding of the repertoire of the great masters of the English, German, Flemish, Italian, Spanish and French schools.

He studied music in general, and the harpsichord and composition in particular, at the National Conservatory in his native city of Buenos Aires. He has been living in Paris since 1983.

Mario Raskin appears as a soloist, duettist and chamber musician all over Europe and America. His temperament and talent have enabled him to become a master of interpretation in a wide repertoire of baroque and classical works as well as in the performance of original modern works, such as the now famous transcriptions for two harpsichords of Tangos by Astor Piazzolla (PV789102).

'I am a composer who doesn't write music,' he declared more than ten years ago. And that motto still holds true. This record is an affirmation of his taste for freedom—the freedom that enables him to recognise the right to give a new interpretation of the works he performs. Whilst keeping to the texts and showing rigour in his reading of the scores of the great masters of the eighteenth century, he succeeds in bringing out the composer's innermost thoughts and feelings. Listening to a performance by Mario Raskin, we are filled each time with emotion and with the pleasure and delight of discovering something new.

Flemish harpsichord with extended compass—"Grand Ravalement"—by Jacques Braux - 1990. Tuning A=415; unequal temperament realised by Patrick Yègre.

## L'INÉVITABLE RENCONTRE

Quand j'ai appris qu'Adélaïde De Place avait accepté de rédiger les textes de ces deux disques, je me suis senti soulagé. Je sais bien pourquoi. La rencontre avec Antonio Soler m'effrayait. Mes entretiens — parfois rudes, parfois tendres — avec les musiciens du passé ont toujours été suivis d'un grand trouble émotionnel pour le modeste claveciniste du XXe siècle que je suis. J'avais cru avoir fait l'essentiel pour l'éviter.

Peine perdue, le Padre Fray Antonio Soler est venu frapper à la porte de mon imaginaire de lui-même. Comme si, attendant une visite, il s'étonnait de ne pas me voir arriver.

Pour Duphly<sup>(1)</sup>, la rencontre s'était produite en plein Paris du XVIIIe, dans l'atelier du facteur de clavecins Henri Hensch ; pour Forqueray<sup>(2)</sup>, dans un lieu et en un temps indéterminés. Alors, imaginez ma surprise de voir le Padre Soler installé dans un fauteuil du salon de mon appartement, à Montreuil !

Et pourtant, il était bel et bien là. La rencontre tant redoutée allait avoir lieu...

Il était plus petit que je ne l'imaginai, assez vieux, le cheveu gris clairsemé, il portait un vieil habit noir. En somme, vêtu pauvrement mais soigneusement. Il me souriait du fond de son fauteuil. Son regard semblait me dire : « Eh bien, je suis là, qu'attends-tu pour me poser tes questions ? Je suis là pour toi... »

Le dialogue qui suit s'est déroulé en espagnol :

- Padre, j'aurais préféré ne pas vous rencontrer.
- Pourquoi, mon fils ?
- Parce que je ne connais votre musique qu'à travers des copies de votre temps ou plus tardives. J'aurais donc préféré poser mes questions à vos copistes, plutôt qu'à vous-même.
- Alors, ne parlons pas de musique.
- Et de quoi parlerions-nous donc ?
- Parlons de toi, mon fils.
- De moi ? Mais quel intérêt ? Dans ces disques, le personnage important c'est vous, et votre musique justement !
- Crois-tu que j'ignore que ma sonate en Fa dièse majeur a pesé dans ta décision de quitter ton pays et les tiens ?
- Oui, c'est vrai. C'est après l'avoir jouée devant ce célèbre claveciniste en tournée en Amérique du Sud qui m'encouragea à poursuivre mes études à ses côtés, que je me suis décidé à m'installer à Paris, où il habitait... Mais il y a si longtemps qu'aujourd'hui cela n'a plus guère d'importance, et puis c'était ma destinée.

- Bien sûr, bien sûr, mais ton histoire m'a touché et je t'ai toujours suivi de près. Je me souviens bien du rôle que tu as joué auprès d'un autre grand claveciniste pour lui faire aimer ma musique.
- Vous voulez parler de ce claveciniste qui enseignait dans une université d'Amérique du Nord ?
- Oui, je te suivais encore, même si des soucis t'empêchaient de t'intéresser à ma présence. Je veillais sur toi.
- J'ai bien senti que vous ne m'aviez jamais quitté. Vous savez donc que lui aussi, comme vous, m'est apparu dans les couloirs de la salle Adyar lors des séances d'enregistrement ? Je ne l'avais pas revu depuis 1989, l'année de son décès.
- Je sais, lui aussi avait enregistré ma musique dans cette salle.
- Mais vous n'êtes pas venu, aujourd'hui, pour me parler de tous ces souvenirs ?
- Je ne suis pas venu non plus pour te dire si le Fandango que tu joues est né de ma plume ou pas... — me dit-il d'un air amusé.
- Pourtant, voilà bien un mystère que j'aurais aimé élucider une fois pour toutes !
- Tu le sauras en temps utile, mon fils.
- Mais, je ne pourrai plus en faire profiter mes contemporains.
- Ce qui est sûr, c'est qu'on jouait beaucoup de Fandangos à mon époque. Tous les musiciens improvisaient des Fandangos sur des instruments à clavier. Quelques uns ont pris la peine de coucher sur le papier des esquisses de leurs improvisations. Cela nous amusait beaucoup. Moi-même l'ai-je peut-être fait ? Qui sait ? Je ne me souviens plus très bien...
- Évidemment vous ne vous voudriez pas non plus me dire si la rupture du discours musical dans quelques unes de vos sonates est un effet recherché par vous-même, ou la simple omission de quelques mesures par un copiste distrait ?
- Non, je ne m'en souviens pas non plus. Et puis, tu sais bien mon fils, je n'étais plus là pour le vérifier.
- (Je n'aurais jamais imaginé qu'un moine pouvait mentir aussi effrontément.)
- Et pourtant vous vous souvenez bien de votre chat, celui qui partageait votre cellule ?
- Oh lui, oui ! Il hérissait le poil, miaulait et sortait en courant chaque fois qu'il entendait une modulation incorrecte. Ha, ha... ce chat !
- Ses yeux prirent un air rêveur que les mots fandango ou sonate n'avaient pu susciter.
- Vous souvenez-vous de vos rencontres avec l'Infant Gabriel dans la « Casita de arriba »<sup>(3)</sup> ?
- Ah, l'Infant Gabriel ! Il n'était pas seulement passionné de musique, mais comme moi, il s'intéressait à toutes les sciences qui s'y rapportaient.
- Mais votre curiosité vous a amené bien au-delà des sciences musicales.
- De quoi parles-tu ?

- De votre traité de change des monnaies.
- Il est vrai que cela m'intéressait également. Mais hormis la « llave de la modulación »<sup>(4)</sup> qui a fait tant de bruit à l'époque, mon travail le plus important a été le traité sur la musique ecclésiastique<sup>(5)</sup>.
- Que nous ne pouvons plus, hélas, apprécier de nos jours puisqu'il a disparu vraisemblablement pendant les guerres d'indépendance. De même vos livres de musique pour « clavicorde », je suppose que vous vouliez parler du clavecin ?
- Oui, c'est à dire du clavicorde à plumes.
- Nous sommes aujourd'hui réduits à ne jouer votre musique qu'à travers des copies plutôt imprécises.
- Mais je trouve que vous ne le faites pas si mal...
- Je vous remercie pour ce compliment au nom de tous mes collègues. Mais, dites-moi Padre, comment trouviez-vous le temps pour tout cela, surtout dans le cadre si contraignant de votre vie monacale ?
- L'essentiel était de ne pas perdre mon temps en bavardages dans les couloirs, comme tant de mes frères.
- Vos frères vous voyaient toujours passer « de prisá »<sup>(6)</sup> et bien souvent avec votre encrier et vos papiers à la main.
- Je ne me séparais jamais de mon travail, il est vrai, même lorsque j'étais forcé de prendre du repos.
- Et c'est ainsi que vous avez ruiné votre santé à travailler jour et nuit.
- Oui, mon corps était souvent malade. Maintenant que j'en suis libéré, je vais beaucoup mieux. Je savais à l'époque que son temps était compté et j'avais besoin de lui pour écrire ma musique, mes livres et concevoir mon « afinador »<sup>(7)</sup>.
- Mais, Padre, comment prétendre conserver ce corps en bonne santé en ne dormant que 4 heures par nuit, sans un jour de repos ?
- Il m'a bien fait souffrir, mais Dieu l'a voulu ainsi...
- Bien, mon Père... - je voyais que le sujet l'agaçait. Si nous parlions un peu de vos compositions pour clavier ?
- Je n'ai rien de particulier à t'apprendre à ce sujet, Dieu m'a donné le don d'écrire de la musique, je l'exerçais, voilà tout.
- Mais votre contact avec Domenico Scarlatti a dû être déterminant pour vous, je suppose.
- Ah, Nino ! Il m'a énormément appris, c'est vrai. C'était un être exceptionnel, d'une imagination débordante, tu sais bien.
- Oui, je l'ai déjà rencontré... - je n'ai pas osé lui dire que j'avais même perdu une partie de dés contre lui... - Il vous a transmis son savoir dans l'art de la sonate.
- Tu sais, mon fils, à cette époque, tous les musiciens écrivaient des sonates, c'était d'usage.

- Nino n'a rien inventé dans ce domaine, il devait nourrir de musique ses rencontres avec la reine María Bárbara. Il était obligé d'inventer sans cesse, il avait tant de dettes de jeu.
- (Pas avec moi, pensai-je). Mais, dans votre première lettre au padre Martini, vous vous êtes bien présenté comme « lo scolare » de Domenico. Vous étiez fier d'être son élève ?
  - Qui ne l'aurait été ? Grâce à Dieu, l'essentiel de sa musique ne s'est pas perdu, et vous pouvez l'apprécier à sa juste valeur. Ce diable de Domenico était vraiment un grand Maître !
  - Vous êtes toujours aussi modeste, Padre, vous parlez si volontiers de l'œuvre des autres, et pourtant la vôtre est tout aussi admirable.
  - Visiblement gêné - Bon, je vois que je te retarde.
  - Et si vous m'expliquez le principe de votre modulation « agitée » ?
  - Tu dois remettre ton texte à l'éditeur, et tu ne l'as pas encore fini !
  - Je crois que je ne le finirai pas...

Montreuil, le 6 mai 1996  
Mario Raskin

(1) Voir « Rêve » page 7 de la notice du CD PV793021 - Duphy - Oeuvres pour clavecin

(2) Voir « Rencontre (in) espérée » page 11 de la notice du CD PV794051 - Forquerey - Pièces pour clavecin.

(3) Villégiature de l'Infant Gabriel près de l'Escurial.

(4) Llave de la modulación y antiguedades de la música : Traité sur la modulation et la musique ancienne, publié à Madrid en 1762

(5) Música eclesiástica antigua, inocente, clara y devota : traité en 5 ou 6 tomes aujourd'hui perdu.

(6) de prisá : pressé.

(7) afinador : mot à mot, « accordeur », sorte de monocorde à 13 touches pour faire la démonstration pratique de la différence entre les demi-tons majeurs et mineurs et permettant d'accorder les clavecins et les orgues dans toutes les tonalités de façon parfaite. Il était constitué de 10 demi-tons presque égaux et 2 demi-tons majeurs (la différence étant environ d'un comma entre un grand et un petit demi-ton).

## THE UNEVITABLE ENCOUNTER

I felt quite relieved when I learned that Adélaïde de Place had agreed to write the texts accompanying these two records. And I know very well why: the idea of meeting Antonio Soler frightened me! My discussions (sometimes harsh, sometimes affectionate) with musicians of the past have always been followed by emotional turmoil for the modest 20th-century harpsichordist that I am. I thought I had done everything I could to avoid it. But it was a waste of effort: Padre Fray Antonio Soler came knocking at the door of my imagination of his own accord. As if he had been expecting a visit and was surprised I hadn't turn up.

I met Duphly<sup>(1)</sup> in 18th-century Paris, in the workshop of the harpsichord-maker Henri Hemsch, and the meeting with Forqueray<sup>(2)</sup> took place at an unspecified time and location. So you can imagine my surprise when I saw Padre Soler seated in an armchair in my sitting-room in Montreuil!

No doubt about it, though: there he was. And the dreaded meeting was about to take place... He was smaller than I had imagined, quite elderly, with thin grey hair. He was dressed shabbily but neatly in an old black habit. He smiled at me from deep in his armchair. His eyes seemed to say: 'Well, here I am. What are you waiting for? Start asking me questions. I've come here for you...'

The following conversation took place in Spanish:

- 'Father, I would have preferred not to meet you.'
- 'Why, my son?'
- 'Because I only know your music through copies that were made during your lifetime or later. So I would rather have put my questions to your copyists than to you in person.'
- 'So let's not talk about music.'
- 'Then what can we talk about?'
- 'Let's talk about you, my son.'
- 'About me? There would be no point in that. What is important on these records is you—and your music—not me!'
- 'Do you think I don't know that my Sonata in F sharp major influenced your decision to leave your country and family?'
- 'Yes, that's true. I played it before a famous harpsichordist who was then on tour in South America and he encouraged me to continue my studies with him, so I decided to move to Paris, as that was where he lived. But that was a long time ago: it's not very important now. In any case, that was my destiny.'

- 'Of course, of course. But I was touched by your story and I've always kept a close eye on your progress. I can remember the part you played in getting another great harpsichordist to take to my music.'
- 'You mean the one who used to teach at a university in North America?'
- 'Yes. I still had an eye on you, even if you had too many other things on your mind to be interested in my presence. I was watching over you.'
- 'I realise that you have never left me. So you know that he appeared to me—like you—in the corridors of Adyar auditorium during the recording sessions? I hadn't seen him since 1989, the year he died.'
- 'I know. He had recorded my music in that auditorium, too.'
- 'But surely you haven't come here today to talk about all those things from the past...'
- 'Nor have I come here to tell you whether or not I wrote the Fandango you play,' he said, with a twinkle in his eye.
- 'Yet that's a mystery I'd have liked to have sorted out once and for all!'
- 'You'll find that out when the time comes, my son.'
- 'But then I won't be able to let my contemporaries have the benefit of the information.'
- 'Lots of fandangos were played in my time, that's for certain. Every musician would improvise fandangos on keyboard instruments. Some of them took the trouble to jot down their improvisations. We used to enjoy doing that. Perhaps I did it myself... Who knows? I don't remember very well...'
- 'Of course, you won't tell me either whether the break we sometimes come across in your sonatas was intentional on your part—a special effect—or simply an omission on the part of some absent-minded copyist who left out a few bars?'
- 'No, I don't recall that either. In any case, my son, you know I wasn't there to check.' (I would never have believed a monk was capable of telling such barefaced lies!)
- 'Yet you remember your cat—the one that shared your cell?'
- 'Oh, him, yes! His hair would stand on end and he would miaow and rush out every time he heard a wrong modulation. Ha, ha!... That cat!'
- 'There was a far-away look in his eyes... Neither the word "fandango" nor "sonata" had produced such an effect!'
- 'Do you remember your meetings with Prince Gabriel at the "Casita de arriba"<sup>(3)</sup>?'
- 'Ah, Prince Gabriel! Not only did he have a passion for music, but, like me, he was interested in all the sciences that related to it.'
- 'But your curiosity took you well beyond the field of music.'
- 'What do you mean?'
- 'I'm referring to your treatise on currency.'
- 'Yes, that interested me, too. But apart from the *Llave de la modulación*<sup>(4)</sup>,



which caused such a stir at the time, my most important work was my treatise on church music<sup>(5)</sup>.'

- 'Which, unfortunately, has disappeared, so we can no longer appraise it; it was probably lost during the wars of independence. Likewise your books of music for the "clavicordio" —I suppose you meant the harpsichord?'
- 'Yes. The clavichord with quill plectra.'
- 'We're now reduced to playing your music from rather imprecise copies.'
- 'But I think you do so rather well...'
- 'I thank you, in the name of all my colleagues, for such a compliment. But tell me, Father, how did you find time for all that, especially with all the pressures of monastic life?'
- 'The thing was not to waste time chatting in the corridors, like so many of my brothers.'
- 'Your brothers always saw you going by "de prisa"<sup>(6)</sup>, and very often with your inkpot and papers in hand.'
- 'Yes, I never parted with my work, even when I was obliged to take a rest.'
- 'And that's how you ruined your health working day and night.'
- 'Yes, my body was often sick. Now I've been released from it, I feel much better. I knew at the time that its days were numbered and I needed it to write my music and my books, and to design my *afinador*<sup>(7)</sup>.'
- 'But Father, how could you expect to keep that body in good health by sleeping only four hours a night, without ever a day's rest?'
- 'It caused me a good deal of suffering, but that was God's will...'
- 'Very well, Father.' (I could see that the subject was beginning to irritate him.)  
'Perhaps we could talk a little bit about your keyboard works?'
- 'I've nothing in particular to tell you about them. God gave me the gift of composing music, and I did so, that's all.'
- 'But your contact with Domenico Scarlatti must have been a determining factor, I suppose.'
- 'Oh, Nino! Yes, he taught me a tremendous amount. He was an exceptional man and absolutely full of imagination, as you know.'
- 'Yes, I've met him...' (I didn't dare admit I'd even lost a game of dice to him!) 'He passed on to you what he knew about the art of the sonata.'
- 'You know, my son, at that time all musicians wrote sonatas; it was a usual thing. Nino didn't invent anything in that field; he had to provide music for his meetings with Queen María Bárbara. He had to keep inventing, he had so many gambling debts.'  
(Not with me! I thought to myself.)
- 'But in your first letter to Padre Martini you introduced yourself as Domenico's "scolare". Were you proud to be his pupil?'
- 'Who wouldn't have been? The bulk of his music hasn't been lost, thank goodness, so you

Were you proud to be his pupil?'

- 'Who wouldn't have been? The bulk of his music hasn't been lost, thank goodness, so you can still be able to appreciate it at its true value. That devil Domenico was really a great artist!'
- 'You are always so modest, Father: you speak so readily about other people's works, yet your own are just as wonderful!'  
(Visibly embarrassed:)
- 'Well... I know I'm holding you up.'
- 'Why don't you explain to me the principle of your "agitated" modulation?'
- 'You have to hand in your copy and you haven't finished yet!'
- 'I don't think I'll finish it...'

Montreuil, 6 May 1996  
Mario Raskin  
Translation: Mary Pardoe

(1) See 'Dream', page 6 in the booklet to CD PV793021: Duphy, Harpsichord works.

(2) See 'An (un)hoped-for encounter', page 11 in the booklet to CD PV794051: Forqueray, Harpsichord pieces.

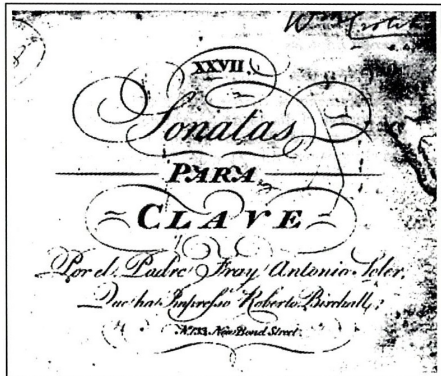
(3) Where Prince Gabriel spent his holidays, near El Escorial.

(4) *Llave de la modulación y antigüedades de la música* ('Key to modulation and musical antiquities'), published in Madrid in 1762.

(5) *Música eclesiasástica antigua, inocente, clara y devota*, a five- or six-volume history of church music, now lost.

(6) "de prisa": 'in a hurry'.

(7) *afinador* (literally 'tuner'): a sort of monochord with thirteen keys for practically demonstrating the difference



à Rafael Puyana, qui m'a fait découvrir le Padre Soler et  
à Scott Ross qui a su partager ma passion pour cette musique.  
*to Rafael Puyana who introduced me to Padre Soler and  
to Scott Ross who shared my passion for this music.*