



Vol. 1 : ref.: PV 792111



Quintettes pour clavecin,  
deux violons, alto et violoncelle, vol. 2

[également disponible le vol. I, Réf. PV792111]

Jean-Patrice Brosse & le Concerto Rococo

Patrick COHEN-AKENINE, violon/violin

Hélène HOUZEL, violon/violin

Laurent BRUNI, alto/viola

François POLY, violoncelle/cello

Jean-Patrice BRO SSE, clavecin/harpsichord

Composé d'instruments anciens, le Concerto Rococo se consacre à la musique de chambre du XVIII<sup>ème</sup> siècle pour clavecin concertant (ou orgue), cordes et vents en formation de trio, quatuor ou quintette, dans des œuvres de Bach et ses fils, Haydn, Mozart, Soler, Boccherini, Cimarosa, Schobert, Balbastre, Duphly, Rameau...

*Composed of early instruments, Le Concerto Rococo is devoted to eighteenth-century chamber music for concerted harpsichord (or organ), strings and wind instruments, in trio, quartet or quintet, in works by J.S. Bach and his sons, Haydn, Mozart, Soler, Boccherini, Cimarosa, Schobert, Balbastre, Duphly, Rameau; and so on.*

Couverture : « La Vendange ou l'Automne » (détail),  
Francisco de GOYA y LUCIENTES (1746-1828). Madrid, Musée du Prado.  
Photo : GIRAUDON

ANTONIO SOLER

1729-1783

1 Quintette II en fa majeur  
*Quintet II in F major*

1 Cantabile con moto (6'07)

2 Minuetto [Allegretto] - Quartetto (2'52)

3 Allegro - Divertimiento - Allegro (9'15)

4 Quintette I en ut majeur  
*Quintet I in C major*

4 Allegretto (4'44)

5 Andantino (3'25)

6 Allegretto en fuga (3'44)

7 Minuetto [Allegretto] - Quartetto (2'29)

8 Allegro (5'20)

9 Quintette VI en sol mineur  
*Quintet VI in G minor*

9 Andante - Allegro  
Andante - Allegro - Andante (5'04)

10 Minuetto - Quartetto (5'35)

11 Rondo [Andante con moto] (19'42)

Antonio Francisco Ravier Jose Soler y Ramos est baptisé quelques jours après sa naissance, le 3 décembre 1729, en l'église de la petite ville catalane d'Olot dans la province de Gérone, située non loin de la frontière française, dans la partie doucement accidentée des Pyrénées espagnoles longeant la côte méditerranéenne.

Le quartier ancien, avec ses maisons blotties autour de l'église et de son imposant parvis a gardé le caractère qu'a connu le jeune Antonio dans ses premières années. Constatant ses dons précoces pour la musique, Matheu Soler, son père, musicien militaire, originaire de Porrera près de Tarragone et sa mère Theresa Ramos, aragonaise de Daroca, décident de l'envoyer dès l'âge de 6 ans étudier dans l'une des plus anciennes et prestigieuses écoles de musique d'Europe : la toute proche *Escolania de Montserrat* en 1735. Là, il étudie le clavecin et l'orgue avec Benito Valls, ainsi que l'harmonie et le contrepoint avec Benito Esteve, prenant pour modèles des compositeurs comme Juan de Cabanilles, Fray Miguel Lopez, puis plus tard dans les années 1742-1743, José Elias, organiste et compositeur d'origine catalane, maître de chapelle du Palais royal et du Couvent des *Descalzas Reales* de Madrid. Il est l'auteur d'un ouvrage comportant 24 pièces d'orgue dans divers tons qui dut impressionner le jeune musicien puisqu'il y fera référence bien plus tard dans une publication de 1765, et auquel il empruntera même un thème dans un de ses concertos. Parmi ses condisciples, il se lie d'amitié vers 1746 avec un instrumentiste à vent, Pedro Serra, qui le rejoindra plus tard à l'Escolial.

On ne sait quant il termine ses études, mais à l'âge de 21 ans Antonio Soler est nommé maître de chapelle à la cathédrale de Lerida, poursuivant ainsi un itinéraire qui l'éloigne de sa Catalogne natale mais le conduit vers le plus beau destin que peut désirer l'homme humble et vertueux qu'il est. En effet, en cette même année 1750, il reçoit les ordres mineurs de l'évêque de la Seu d'Urgel, Sébastien de Victoria, ancien prieur de l'Escolial. Celui-ci propose au jeune sous-diacre maître de chapelle le poste d'organiste du prestigieux monastère, ce qu'il accepte quelques deux ans plus tard, désireux de "prendre le Saint habit et se retirer du monde". Cette prise d'habit se fera le 25 septembre 1752. Le novice est admis facilement au vu de ses connaissances en latin et de son habileté à l'orgue comme dans la composition.

Commence alors pour le musicien une période d'intense activité qui, par delà les veilles, les tracas, les critiques, les obligations, perdurera jusqu'à sa mort en 1783. Dès son arrivée au *Real Sitio de San Lorenzo de l'Escolial*, il compose sa première œuvre, un Repons à 4 voix et basse continue, *Peccantem me quotidie*, et le 11 novembre achève un Villancico à 8 voix. Le talent de compositeur de l'organiste titulaire, qui suscite une sympathie générale au sein de la communauté, est vite reconnu, ce qui lui permet d'être nommé le 29 septembre 1753 maître de chapelle du Monastère. En cette même année, il devient, par sa profession de foi, Fray Antonio Soler, et, à l'occasion de la cérémonie, écrit un *Veni Creator* à 8 voix et orgue, puis un très intéressant *Salve* pour soprano, chœur à 4 voix, cordes et continuo, dans lequel l'orgue soliste joue les versets en alternance ; de ces pièces d'orgue qu'il composera en grande quantité, quelques unes nous sont aujourd'hui connues : préludes et fugues, intentos, pasos, versets pour le *Te Deum* ou le *Regina Caeli*... Le jeune moine hiéronymite n'oublie pas pour autant sa famille catalane et obtient de ses supérieurs qu'une pension de cent ducats soit allouée à son père le 16 mars 1754.

Deux grands compositeurs vont guider ses premières années de clôture : José de Nebra et Domenico Scarlatti. Le premier est organiste du Couvent des *Descalzas Reales* de Madrid et musicien puis vice-directeur de la Chapelle royale. Ses compositions religieuses et profanes sont nombreuses : messes, cantates, hymnes, lamentations, *zarzuelas*

et autres œuvres théâtrales. Du second, Soler tirera le légitime orgueil d'être l'élève, bien que l'on ne sache trop quels moments de loisirs étaient accordés aux jeunes moines pour aller travailler hors les murs : peut-être dans le cadre de leur formation avaient-ils la possibilité de se rendre à Madrid étudier avec les musiciens de la cour, la famille royale ne séjournant à l'Escolial que durant l'automne. En effet, dans une lettre au Padre Martini datant de 1765, il se présente comme *scolate dil Sr Scarlatti* ; plus tard, Lord Fitzwilliam, en visite à l'Escolial, notera sur une partition : "L'original de ces œuvres m'a été donné par le Padre Soler à l'Escolial le 14 février 1772 ; le Padre Soler a reçu des leçons de Scarlatti." Rappels que le compositeur italien était arrivé à la Cour d'Espagne en 1735, l'année même où le jeune Antonio Soler entrait à Montserrat.

L'activité intense du religieux et du compositeur de musique sacrée n'interdit pas le divertissement des villancicos, ces saynètes populaires, profanes ou sacrées, mais le plus souvent incluses dans la liturgie des fêtes principales. Dès sa première année au monastère, Soler compose un Villancico bohémien : *A belém a ver*, puis en 1758 un Villancico en dialecte nègre : *Los negros vienen de zumba*. Il en écrira 132 en tout dont une majorité (112) à l'occasion des fêtes de Noël, 7 pour la fête du *Corpus Christi*, et 13 pour la Saint Jérôme et la Saint Laurent. En 1757, meurt le maître de chapelle de l'Escolial, Gabriel de Moratilla, et c'est Antonio Soler qui lui succède, élaborant alors une œuvre considérable qui s'étale sur le quart de siècle à venir. Ainsi, dans le seul domaine strictement sacré, il compose quelques 9 messes, 5 requiem, 60 psaumes dont 9 miserere, 25 hymnes, 13 magnificats, 14 *benedicamus domino*, 14 litanies, 28 lamentations, 16 leçons pour l'office des défunts, 4 séquences, 16 repons, 5 motets, 4 *salve*.

1762 est une année décisive dans sa carrière : le jeune moine, estimé de tous mais dont la réputation ne franchit guère la clôture, publie à Madrid un ouvrage fondamental, fruit de ses recherches et réponse à ses inquiétudes tonales : *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, qui va soulever un mouvement polémique digne des querelles que connaissait la France quelques années auparavant lors de la Querelle des Bouffons, et qui dans une Espagne encore superstitieuse dut donner l'impression de la présence du Malin lorsqu'au même moment le feu ravagea les magnifiques toitures du Monastère. L'ouvrage comporte une partie littéraire qui fit dire à José de Nebra, son maître : "J'avoue naïvement que je n'avais jamais pensé qu'on puisse donner des règles fixes à des modulations aussi étranges. Je vivais dans l'idée que seuls les produisaient la pratique, le bon goût et l'oreille..."; il se poursuit avec une série de petits préludes d'une stupéfiante étrangeté, aussi bien tonale que rythmique et qui sont à la fantaisie de l'esprit galant ce que les Préludes de Couperin le furent à l'Art de toucher le clavecin : très courtes séquences libres, *arbitri*, extrêmement concentrées et inspirées. Le grand vent de liberté qui commençait de souffler sur l'Europe des Lumières n'avait pas encore atteint l'Espagne dans la rigueur de sa tradition, et la réaction fut vive chez les détracteurs : quelques années passèrent lorsque le maître de chapelle de la cathédrale de Mondoñedo, Antonio Roel del Río, en publia une vive critique. Soler répliqua en 1765, afin de sauver l'honneur du monastère et des souscripteurs de l'ouvrage par une *Satisfacción a los reparos precisos* de 67 pages, s'appuyant sur les exemples de compositeurs comme Morales, Palestrina, Gesualdo, Simpson, Valls, Elias, Scarlatti, Manalt, et des théoriciens Zarlino, Cerone, Kircher, Nassarre et Martini. Au même moment, il est attaqué anonymement par un pamphlet qui l'accuse de ne pas comprendre les canons de Alonso Lobo, auquel il répond l'année suivante par une *Carta a un amigo*. Les derniers coups de semonce datent de 1766 : le compositeur catalan Bruguera y Murreras publie à Barcelone une méchante *Carta apologetica*, que combat José Vila dans sa *Respuesta y dictamen* ce qui met un terme à la dispute.

Le paisible Fray Antonio devait d'autant plus se lasser de cette querelle qu'il avait entamé le 25 juin 1765 une passionnante correspondance en italien avec une des sommités du siècle, le Padre Martini, de Bologne, lui soumettant sa *Llave de la modulación*. L'échange épistolaire dura 7 années, clos avec le refus du religieux d'envoyer son portrait au musicologue.

Cette année 1766 marquait également le début d'une fructueuse collaboration : le roi Charles III, qui passait en famille la saison d'automne à l'Escorial chargeait le Padre Soler de l'éducation musicale de son fils préféré, l'enfant Gabriel alors âgé de 14 ans. Il faisait construire pour ses enfants, dès 1768, deux pavillons non loin du monastère dont l'un, la *Casita de Ariba*, comprenait un salon de musique. Le jeune prince était passionné de musique, tout comme son frère le prince des Asturies et futur Charles IV l'était de peinture. C'est sans doute à son intention que Soler écrivit quelques 150 sonates pour clavecin, qui avec le célèbre *Fandango*, représentent un corpus considérable dans l'histoire de la musique espagnole. Ces œuvres sont pour la plupart d'essence populaire, on y retrouve les rythmes typiques de *polo*, de *jota*, de *boléro*, et l'on pourrait à leur sujet reprendre le commentaire que faisait Burney en 1773, lors de l'entretien à Vienne avec un ami de Scarlatti, *Monsieur Laugier*, dans son *Present states of music in Germany, Netherlands and Unites Provinces* : "il y a de nombreux passages dans les pièces de Scarlatti où celui-ci a imité les chants des charretiers, des muletiers et autres gens du peuple...". Cette intense pratique du clavecin qui était un agréable dérivatif aux obligations religieuses de l'organiste fut de surcroît l'occasion pour le compositeur et théoricien qui venait d'exposer sa "clé de la modulation", d'appliquer alors ses recherches sur l'accord et le tempérament au domaine purement instrumental. C'est ainsi qu'il fit construire un *afinador* (accordeur) ou *templante* (tempéreur), instrument destiné à "rendre évident et absolument exact le passage d'un demi-ton mineur au demi-ton majeur et la différence d'un ton en le divisant en 9 parties et en conférant à chacun celui qui lui correspond..." Malheureusement, si une notice descriptive de cet instrument est parvenue jusqu'à nous, les deux appareils, légués à l'héritier de Don Gabriel, le comte de Cabra, et à la maison d'Albe ont aujourd'hui disparu tout comme les clavecins que possédaient Soler et l'enfant Gabriel, et plus regrettable encore l'orgue de salon qui servit à l'exécution des quintettes et qui soulève bien des interrogations quant à sa composition et à sa tessiture. Outre le premier sol du clavier, Soler fait un fréquent usage du sol aigu dans ses sonates (et une fois du la) ainsi que dans la partie d'orgue des quintettes. On connaît un clavecin portugais d'Antunes datant de 1789 comportant ce la 5, et les clavecins italiens offraient parfois un sol aigu, mais cette tessiture est très inhabituelle pour un clavier d'orgue.

Durant la période 1766-1777, la complicité qui unissait le religieux et le prince inspira la conception tout à fait originale de deux séries d'œuvres : les 6 Quintettes et les 6 Concertos. Ces formations étaient complètement nouvelles dans l'histoire de la musique européenne de l'époque et font figure d'exemple. Comme la plupart des œuvres de Soler, les manuscrits de ces compositions sont conservés à la bibliothèque de l'Escorial. Ce sont des petits volumes de format à l'italienne reliés de cuir blanc, groupés en cinq parties séparées pour les quintettes, deux pour les concertos. Le graphisme en est très lisible et harmonieusement dessiné. La page de garde des quintettes est ainsi libellée :

*Seis Quintetos con Violines, Viola, Violoncelo, y organo ô clave obligado para la  
RI camara del Serenissimo Sr Infante Dn Gabriel Compta Dedicata a su Alza RI por  
el pe Fr. Antonlo Soler. Ano 1776*

Celle des concertos, datant de 1777, est :

*Seis Concertos de dos organos obligados compuestos por el Pe Fr. Antonio Soler Para la diversion del Ssmo  
Ynfante de España Dn Gabriel de Borbón*

Si les concertos, assez brefs, sont tous en deux mouvements (3 pour le deuxième), dont le second est un *Minué* généralement varié, les quintettes sont des œuvres de grandes dimensions en 4 ou 5 mouvements souvent très développés dont la partie dévolue au clavier est toujours traitée en soliste.

Les recherches théoriques qui avaient abouti à la *Llave de la modulación* correspondaient à un côté mathématicien chez le Padre Soler que l'on retrouve dans une publication barcelonaise, datant de 1771, tout à fait inattendue a priori chez un homme voué à la musique et à la contemplation : il s'agit de la *Combinación de Monedas y Calculo maniifiesto contra el Libro anonimo intitulado : Correspondencia de la Moneda de Cataluña a la de Castilla* et qui est tout simplement un traité sur le change monétaire "dédié à la sacrée, pieuse, catholique et royale majesté de notre Roi et Seigneur Charles III, établie par son très aimant vassal et religieux chapelain le très révérent père frère Antonio Soler, moine professe, organiste et maître de chapelle du Monastère Royal de San Lorenzo, commun de l'Escorial".

La lointaine forteresse qu'était le monastère de l'Escorial n'était en rien isolée du reste de l'Europe : si la famille royale des Bourbons y jouissait en automne des plaisirs de la chasse et des raffinements des arts, les visites de personnalités étrangères n'étaient pas rares. Telle celle du célèbre collectionneur, Lord Fitzwilliam, qui en 1772 vint rencontrer le Padre Soler, lequel lui offrit un volume de 27 sonates pour clavecin, qui furent par la suite éditées à Londres, chez Robert Birchall (1796). A Londres avait été également édité, en 1752, un livre de douze sonates composées par Domenico Scarlatti alors au service du roi Ferdinand VI et de son épouse Maria Barbara de Bragançe qui était son élève. Boccherini vint également ainsi que Luis Missón et bien d'autres compositeurs ou interprètes espagnols attirés par ce foyer musical et spirituel. Un célèbre portrait par Goya représente le duc d'Albe accoudé à un piano-forte et lisant une partition de Haydn. Le duc se partageait avec le prince des Asturies les parties de violons des quintettes du Padre Soler lors des réunions musicales à la *Casita de Ariba* tandis que Boccherini était au violoncelle. Lors de ces contacts avec le monde extérieur, le Padre Soler était souvent sollicité à propos de facture d'orgue : il est consulté en 1776 pour la construction d'un grand orgue à la cathédrale de Malaga, puis en 1778 prend la défense du nouvel orgue de la cathédrale de Séville construit par José Casas, responsable des instruments de l'Escorial.

Le Padre Soler devait mourir le 20 décembre 1783 à l'âge de 54 ans après 31 ans de vie religieuse. La bibliothèque du monastère où il passa une partie de sa vie conserve aujourd'hui la plupart de ses œuvres dont beaucoup sont inédites.

Jean-Patrice Brosse

Antonio Francisco Javier José Soler y Ramos was baptised a few days after his birth, on 3 December 1729, in the church of the small Catalan town of Olot in the province of Gerona, not far from the French border, in the gently undulating foothills of the Spanish Pyrenees, running along the Mediterranean coast.

The old part of the town, its houses huddled around the church with its imposing square, looks very much the same now as it did during Soler's childhood. His father, Matheu Soler, a military musician, born in Porrera, near Tarragon, and his mother, Theresa Ramos, who hailed from Daroca in Aragon, soon recognised their child's precocious gift for music. In 1735, when he was six years old, they decided to send him to study at one of the oldest and most prestigious music schools in Europe: the nearby Escolania de Montserrat. There he learned to play the harpsichord and the organ with Benito Valls and studied harmony and counterpoint with Benito Esteve. The works he learned there included keyboard pieces by Juan de Cabanilles and Fray Miguel López, and later, in 1742-43, organ pieces by José Elías, organist and composer, native of Catalonia, 'Capellan de su Majestad' and principal organist of the Convento de las Descalzas Reales in Madrid. Elías composed twenty-four organ pieces in all the major and minor keys which made a great impression on Soler: he cited them much later, in a publication of 1765, and he also used a theme by Elías in one of his concertos. His schoolfellows in about 1746 included Pedro Serra, who became a leading wind instrument virtuosos and later joined him at El Escorial.

We do not know exactly when Soler left the choir school at Montserrat, but at the age of twenty-one he was appointed maestro de capilla at Lérida Cathedral. Thus he gradually moved away from his native Catalonia and nearer to the finest destiny a man of his humility and virtue ever could wish for. Indeed, that same year, 1750, he was ordained subdeacon by the bishop of Seu d'Urgel, Sébastien de Victoria, former prior of El Escorial. The latter offered him the post of organist at the famous monastery. Eager to 'take the Holy habit and withdraw from this world', he accepted some two years later. On 25 September 1752, he took the habit. The capitular acts noted his command of Latin and his skill as an organist and composer.

Despite all the obstacles he had to surmount (night vigils, worries, criticisms, obligations), he indefatigably applied himself to music until his death in 1783. On his arrival at the Royal Monastery of San Lorenzo del Escorial, he immediately set to composing his first work, a reponsory, *Peccantem me quotidie*, for four voices and continuo, and on 11 November 1752 he completed his first eight-voice villancico. His talents as a composer were soon recognised, creating a generally warm feeling towards him within the community, and on 29 September 1753 the titular organist of El Escorial was appointed deputy maestro de capilla there. That same year, he became Fray Antonio Soler and, for the ceremony, he composed a *Veni Creator* for eight voices and organ, then a very interesting *Salve* for soprano, four-part chorus and continuo, with the solo organ playing the versets alternately. He composed many organ pieces, some of which have fortunately survived to this day: preludes and fugues, intentos, pasos, verses for the *Te Deum* or the *Regina Caeli*... The young Jeronymite monk did not forget his family in Catalonia, however, and on 16 March 1754 a pension of a hundred ducats was conferred on his aged father by his colleagues at the monastery.

Two great composers guided him during his early years of enclosure: José de Nebra and Domenico Scarlatti. José de Nebra was organist of the Descalzas Reales convent at Madrid and principal organist, then music director of the Royal Chapel. He composed many religious and secular works: Masses, cantatas, hymns, Lamentations, as well as zarzuelas and other theatrical works. Soler expressed his legitimate pride at being the pupil of Domenico Scarlatti,

although we do not know how much time the monks were given for extra mural studies: perhaps, as part of their training, they were allowed to go to Madrid to study with the court musicians, for the royal family spent only the autumn at El Escorial. Indeed, in a letter to Padre Martini dated 1765, Soler describes himself as 'scolate dil Sr Scarlatti' ('a pupil of Signor Scarlatti'); later, during a visit to El Escorial, Lord Fitzwilliam jotted down on one of the scores: 'The original of these works was given to me by Padre Soler at El Escorial on 14 February 1772; Padre Soler received lessons from Scarlatti.' We must remind ourselves that the Italian composer had arrived at the Spanish court in 1735, the year the six-year-old Antonio Soler entered the choir school at Montserrat.

Soler's intense activity as a monk and composer of religious works did not prevent him from writing lighter entertainment pieces: villancicos. A short musical and poetic form, consisting of several stanzas linked by a refrain, the villancico was originally cultivated in secular polyphonic music; later the form became used increasingly for sacred compositions in the vernacular, which were introduced into the liturgy on feast days. In his very first year at the monastery, Soler composed a gypsy villancico entitled *A Belén a ver*, followed in 1758 by one in negro dialect, *Los negros vienen de zumba*. In all, he composed a hundred and thirty-two villancicos, most of them (a hundred and twelve) for Christmas, seven for the feast of Corpus Christi, and thirteen for the feast of SS Jerome and Lawrence. Antonio Soler succeeded the maestro de capilla of El Escorial, Gabriel de Moratilla, when the latter died in 1757. From then on, and for the next twenty-five years, he composed a considerable number of works. His sacred compositions include nine masses, five requiems, sixty psalms (including nine Miserere), twenty-five hymns, thirteen Magnificat, fourteen Benedicamus Domino, fourteen litanies, twenty-eight Lamentations, sixteen Officiorum defunctorum lessons, four sequences, sixteen responsories, five motets and four Salve.

1762 was a decisive year in Soler's career: the young monk, who was highly regarded by everyone but whose reputation was more or less confined to the monastery, published his theoretical masterpiece, presenting the fruit of his research and the answer to his concerns about key: *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (Key to modulation and musical antiquities). The work led to a great deal of controversy, similar to the stir that had been caused in Paris some years earlier by the '*Querelle des Bouffons*'. Superstition was still very strong in Spain in the eighteenth century, and people must have thought the Devil was at work when, at that very same time, the magnificent monastery roofs were devastated by fire. Soler's *Llave de la modulación* contains a literary section, of which his teacher, José de Nebra, said: 'Innocently I admit that I had never thought one could provide set rules for modulations that are so strange. I lived with the idea that they could only be produced through practice, good taste and ear...'; that is followed by a series of short preludes which are astonishingly unusual, both tonally and rhythmically, and which are to the fanciful nature of the *esprit galant* what Couperin's Preludes were to the Art of harpsichord playing: very short, free sequences ('arbitri'), which are extremely condensed and inspired. The great wind of freedom that was beginning to blow through Europe during the Enlightenment had not yet reached Spain in the rigor of its tradition, and the reaction of its detractors was keen: two years later, the maestro de capilla of Mondoñedo Cathedral, Antonio Roel del Río, published a strong criticism. In 1765, for the honour of his Escorial colleagues who had defrayed the cost of printing the *Llave*, Soler felt obliged to reply in a sixty-seven-page *Satisfacción a los reparos precisos*, in which he mustered many authorities in his defence, including the composers Morales, Palestrina, Gesualdo, Simpson, Valls, Elías, Scarlatti and Manalt, and theorists such as Zarlino, Cerone, Kircher, Nasserre and Martini. At the same time, he was anonymously accused, in *Diálogo crítico*

reflexivo, of misunderstanding Alonso Lobo's canons. He replied the following year (1766) with *Carta a un amigo*. That same year, the Catalan composer Bruguera y Morreras issued a harsh attack, *Carta apologética*, published in Barcelona. Soler was then exonerated by José Vila in his *Respuesta y dictamen*, which finally brought the controversy to an end.

The peace-loving Fray Antonio must have been all the more weary of this wrangling since, on 25 June 1765, he had begun a fascinating exchange of letters (in Italian) with one of the century's leading lights, Padre Martini of Bologna, soliciting the latter's evaluation of his *Llave de la modulación*. Their correspondence lasted for seven years, ending with Soler's refusal to send the musicologist his portrait.

1766 marked the beginning of a fruitful collaboration: King Charles III, who was spending the autumn at El Escorial with his family, put Padre Soler in charge of the musical education of his favourite son, Prince Gabriel, who was then aged fourteen. In 1768, for his children, the King had two pavilions built not far from the monastery; one of them, the *Casita de Ariba*, had a music room. The young prince was as passionately fond of music as his brother, the Prince of Asturias (and future Charles IV), was of painting. It was probably for him that Soler composed some hundred and fifty harpsichord sonatas which, with the famous *Fandango*, represent a considerable corpus in the history of Spanish music. Most of these works are popular in essence; we find the typical rhythms of the polo, jota and bolero, and Charles Burney's words, spoken in 1773 in Vienna to a friend of Scarlatti, Monsieur Laugier, could just as well apply to Soler's works: 'There are many passages [...] in which he imitates the songs of carters, muleteers and other ordinary folk' (quoted in *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces*). Soler's intense practice of the harpsichord must have pleasantly taken his mind off his religious obligations as an organist, whilst also providing the composer and theorist that he was with an opportunity to demonstrate his 'key to modulation' and apply his research in tuning and temperament to the purely instrumental field. Thus he constructed an *afinador* ('tuner') or *templante* ('temperer'), an instrument to demonstrate the difference between the smaller and larger semitones and tones. Unfortunately, although directions for its use have come down to us, the two instruments themselves, which were bequeathed to Don Gabriel's heir, the Earl of Cabra, and to the House of Alba, have now disappeared, as have the harpsichords belonging to Soler and to Prince Gabriel, and, more regrettably still, the salon organ on which the Quintets were performed; this leaves us with many unanswered questions about its composition and range. Apart from the first G on the manual, Soler makes frequent use of high G in his Sonatas (and once he uses A), as in the organ parts of his Quintets. We know of a Portuguese harpsichord by Antunes, dating from 1789, which possesses that high A, and Italian harpsichords sometimes had a high G, but that range is very unusual for an organ manual.

During the period between 1766 and 1777, the complicity existing between the monks and the Prince inspired two sets of highly original works: the six 6 Quintets and the six Concertos. Both quintets and concertos were unheard of in Europe at that time and these stood as an example. Like most of Soler's works, the manuscripts of these compositions are in the library of El Escorial. They are small, Italian-format volumes, bound in white leather; the Quintets are grouped in five separate parts and the Concertos in two. The script is very legible and harmoniously presented. The flyleaf of the Quintets reads as follows:

Seis Quintetos con Violines, Viola, Violincelo, y organo ó clave obligado para la RI camara del Serenissimo Sr Infante Dn Gabriel Compta Dedicata a su Alza RI por el Pe Fr. Antonlo Soler.

Ano 1776

And that of the Concertos, dating from 1777:

Seis Concertos de dos órganos obligados compuestos por el Pe Fr. Antonio Soler

Para la diversion del Ssmo Ynfante de España Dn Gabriel de Borbón

The Concertos are quite short, usually in two movements (the second Concerto is in three), the second being a 'Minué', generally with variations, while the Quintets are large-scale works in four or five movements, often highly developed, and the keyboard part is always treated as a soloist.

The theoretical research leading up to *Llave de la modulación* corresponded to a mathematical bent in Padre Soler; we come across it again in a work published in Barcelona in 1771, which, a priori, comes as quite a surprise from a man who devoted his life to music and contemplation.

The work in question, *Combinación de Monedas y Cálculo* manifiesto contra el Libro anónimo intitulado: *Correspondencia de la Moneda de Cataluña a la de Castilla*, is, quite simply, a treatise on currency exchange, 'dedicated to his sacred, pious, catholic and regal majesty, our King and Lord Charles III, and established by his most loving vassal and religious chaplain, the most reverend father Fray Antonio Soler, professed monk, organist and maestro de capilla of the Royal Monastery of San Lorenzo del Escorial'.

The distant fortress of the monastery of El Escorial was by no means isolated from the rest of Europe: if the Bourbon royal family spent the autumn hunting there and indulging in the refinements of the arts, and visits from foreign personalities were no rarity. They included the famous collector, Lord Fitzwilliam, who went there in 1772 to meet Padre Soler, who presented him with a volume containing twenty-seven harpsichord sonatas, which were later published in London by Robert Birchall (1796). In London, in 1752, he had also published a book of twelve sonatas by Domenico Scarlatti, who was then in the service of King Ferdinand VI and his wife Maria Barbara of Braganza, Scarlatti's pupil. Boccherini also visited El Escorial, as did Luis Missón and many other Spanish composers and instrumentalists, who were drawn to this musical and spiritual centre. A famous portrait by Goya shows the Duke of Alba resting his elbow on a piano-forte, reading a score by Haydn. At the musical gatherings that were held at the *Casita de Ariba*, the Duke shared the violin parts in Padre Soler's Quintets with the Prince of Asturias, while Boccherini took the cello part. When he came into contact with the outside world, Padre Soler, who was an authority on organ building, was often consulted on such matters: in 1776, he was asked to draw up specifications for a new large organ for Málaga Cathedral, and in 1778 he published a defence of the new organ built for Seville cathedral by José Casas, who also had the contract for organs at El Escorial.

Padre Soler died on 20 December 1783 at the age of fifty-four, after thirty-one years of monastic life. Today, most of his works are in the library of the monastery where he spent much of his life, and many of them have yet to be published.

Jean-Patrice Brosse

Translation: M.R.P.

\* '*Querelle des Bouffons*': in 1752 the musical and literary world had been split into two factions, favouring respectively Italian and French opera (Rameau).