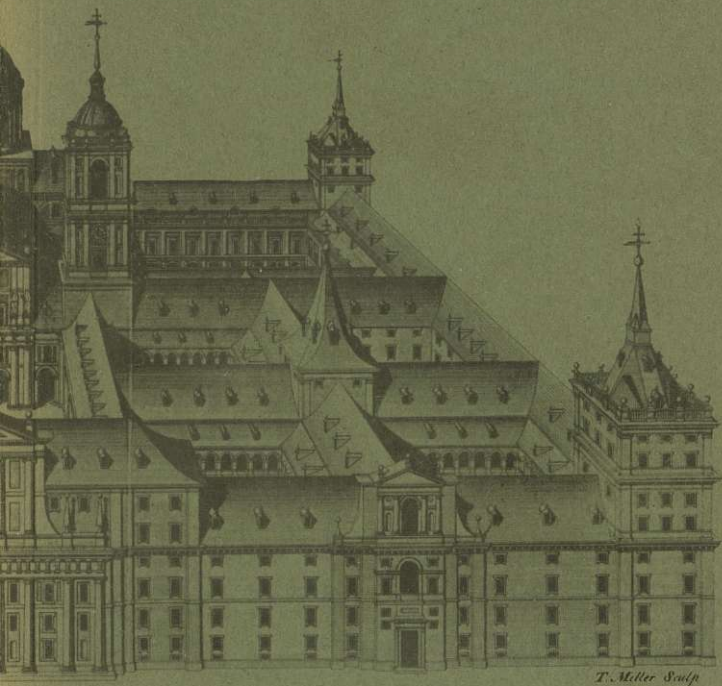


Fundación Juan March

CICLO

Padre Antonio Soler

(1729-1783)



T. Miller Sculp

This Perspective View of the Escorial.

BY

His most obedient humble Servant,

George Thompson.

Las notas al programa de los cuatro conciertos del "Ciclo Padre Antonio Soler" han sido escritas por el Padre Samuel Rubio.

Fundación Juan March

CICLO

Padre Antonio Soler

(1729-1783)

Piano:

ISIDRO BARRIO



T. Miller Sculp

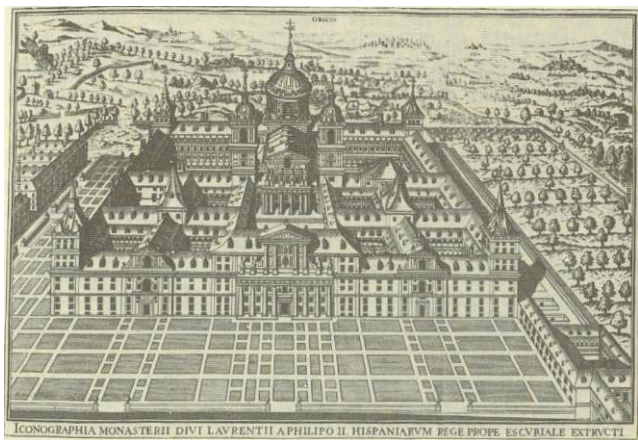
This Perspective View of the Escorial,
BY
His most obedient humble Servant,
George Thompson.



«Año de 1783. En esta sepultura está enterrado el Padre Fray Antonio Soler. Era natural de OLOT de Porrera, arzobispado de Gerona. Crióse desde niño de poco más de seis años en el insignio monasterio de Montserrat, en donde aprendió la música, órgano y composición y salió tan adelantado que hizo oposición en dos catedrales al magisterio de capilla y logró el de la santa iglesia de Lérida, hallándose allí nuestro limo. Sr. D. Fray Sebastián de Vitoria, obispo de Urgel, prior que había sido en este Real Monasterio de San Lorenzo. Dicho señor le ordenó de Epístola y diciéndole si había algún chico que se inclinase a ser religioso en El Escorial que fuese organista, respondió que allí estaba él, que desde luego quería tomar el santo hábito y retirarse del mundo, como en efecto se verificó, tomándole en 25 de septiembre de año de 1752. Pasó su año de aprobación con mucho gusto suyo y de toda la comunidad, por lo que le dieron la profesión en vista de su buen porte y proceder y de la mucha aplicación a su estudio de órgano y de composición, a lo que era incansable, y así no salía a campo ni a diversión alguna, pues no tenía más que su estudio, por lo que llegó a alcanzar en esta facultad lo que parece puede saberse, pues por toda la Europa era conocida su habilidad y mérito, por haberse extendido sus obras por todas partes, así las de clave como las de órgano y composición, por lo que mereció dar lección de clave al Serenísimo Sr. Infante D. Gabriel todas las jornadas que vino la Corte a esta Real Casa y le compuso a S. A. mucha música especial, a juicio de los inteligentes como correspondía a una persona real y que habían de oír y ver tantos facultativos, por cuyo trabajo le daba Su Alteza todos los años 25 doblones para sus urgencias religiosas. Fue muy amante de la celda, pues nunca se le veía fuera de ella, sino lo preciso impelido de la obediencia y aun entonces siempre iba de priesa, como que estaba fuera de su centro y decía no tenía tiempo para nada y se maravillaba por esto de aquéllos que se ponían a conversación muy despacio, como si no tuvieran otra cosa que hacer. Fue de muy poco sueño, por lo que se acostaba a las doce o

a la una de la noche y se levantaba a las cuatro o a las cinco de la madrugada a decir misa. Muchas veces se solía dejar llevar de aquello primero que oía o le decían sin advertir quiénes eran, ni qué fines particulares podrían llevar, sin poder penetrar la malicia y veneno de la lisonja que encerraba... y así es que cuando conocía se había excedido en alguna acción o palabra, al punto pedía perdón. Rezaba todos los días el Oficio Parvo de Nuestra Señora, de que era muy devoto. Llegó a tener treinta y un años de hábito, que es bastante respecto de tanto encierro y estudió de día y de noche, pues aun cuando baxaba a la Granja, a la que baxaba como forzado, llevaba sus cosas necesarias para escribir y trabajar, como yo soy testigo que escribió algunas obras de difuntos, y no de lo peor que compuso, pues sin duda (a mi parecer) es la mejor que tiene... pues parece tenía más numen para estas composiciones serias. Deseando complacer más y más a S. A. el Serenísimo Sr. Infante D. Gabriel, emprendió executar un instrumentalo pequeño cuadrado con su secreto o teclas y cuerdas de clave correspondientes, al que llamó «Afinador» o «Templante», cosa que habían emprendido más de una vez en Italia y, creo, también, franceses e ingleses, etc., mas ninguno había salido de ello, pues consistía en hacer demostrable y exactísimo el tránsito de un semitono mayor, menor y la distancia de un tono, dividiéndolo en veinte partes y dándole precisamente a cada una puntualmente lo que le correspondía, aunque imperceptible a nuestro oído, pues dividido un tono en nueve partes o comas de que consta, no hay oído tan fino que pueda afinarlo, ni menos distinguirlo y, por tanto, a juicio de inteligentes, era imposible, o raya en ello, mas su gran aplicación e investigación infatigable hizo que saliera con ello y se tuviera por original. Deixó dos concluidos: uno que conserva el Sr. Infante y el otro el Excmo. Sr. Duque de Alba».

(De las «Memorias sepulcrales» del Monasterio.)



De Montserrat a El Escorial: El Padre Antonio Soler

Cataluña, pasadas las secuelas y desventuras de la guerra de Sucesión, muy cariñosa con Carlos III, progresa de manera considerable y dentro de ese progreso ya «burgués» la vida musical crece de manera muy significativa. Muchos de los músicos de la segunda mitad del siglo xviii vienen de Barcelona, incluso tonadilleros tan castizos como Esteve. La vida de la música religiosa es impresionante y maestros de capilla y organistas catalanes se desparraman por toda España. La clave de este progreso musical está en el monasterio de Montserrat. Los sucesivos maestros logran crear una escuela que si se abre muy alegremente a las grandes novedades barrocas mantiene el fuego sagrado de la música litúrgica. José Martí, Anselmo Viola y José Viñals son artistas cuya música, atrevida pero sobre bases muy serias, harán posible el que de allí venga la figura máxima de la música española en el siglo xviii: el Padre Antonio Soler.

Junto a la música de estos maestros, todavía hoy en repertorio, nos da idea del ambiente la siguiente descripción que hará, años más tarde, Fernando Sor, otro escolano ilustre: «Nos despertaron a las cuatro de la mañana, era de noche y nos dirigimos a la iglesia antes de las cinco. Yo no había oído más que salmos desde mi llegada pero ahora la misa era acompañada por una pequeña orquesta compuesta por violines, violoncellos, contrabajos y oboes y todo esto ejecutado por niños,

de los cuales el mayor podría tener quince o dieciséis años. Durante el ofertorio tocaron la introducción y el allegro de una de las sinfonías de Haydn en re: en el momento de la comunión se interpretó el andante y en el último evangelio el allegro. Después de la misa tuvimos unos momentos de recreo, más tarde nos dirigimos a una habitación donde se encontraban varios clavicordios. Un hule cubría tres de ellos y encima del hule se hallaban 28 panecillos redondos y llanos, cortados por la mitad, formando platos, encima de los cuales había 28 tortillas de jamón de igual tamaño. Luego dio principio el ensayo de la orquesta, los pupitres fueron colocados y las partituras distribuidas».

De ese ambiente pasamos a otro muy distante geográficamente: El Escorial. Este Escorial, sitio real durante el otoño, nada tiene que ver con el típico y tópicó Escorial de Felipe II: se hacen obras inspiradas en el neoclasicismo, se replantean los jardines, se da mucha importancia a la granja y se construyen en torno espaciosas residencias para la corte. Galdós, en su segundo episodio —«La corte de Carlos IV»— da una deliciosa descripción del ambiente, inseparable del gusto musical de los infantes, especialmente del infante D. Gabriel. Escribe Galdós: «También vi aquella misma tarde en el jardín al infante D. Francisco de Paula, niño de pocos años, que jugaba de aquí para allá, acompañado de mi Amaranta y de otras damas y por cierto que el infante, saltando y brincando con su traje de mameluco, completamente encarnado, me hacía reír faltando con esto a la gravedad que es indispensable cuando se pone el pie en parajes hollados por la regia familia. Antes de bajar al jardín habían llamado mi atención unos recios golpes de martillo que sentí en las habitaciones inferiores; después sucedieron a los golpes unos deliciosos sonos de zampoña con tal arte ceñida, que parecían haberse trasladado al Real Sitio todos los pastores de la Arcadia. Habiendo preguntado me contestaron que aquéllos distintos ruidos salían del taller del infante D. Antonio Pascual, quien acostumbraba matar los ocios de la vida regia alternando los entretenimientos del oficio de carpintero o de encuadernador con el cultivo del arte de la zampoña. Yo me admiré de que un príncipe trabajase y me dijeron que el D. Antonio Pascual, hermano menor de Carlos IV, era el más laborioso de los infantes de España, después de D. Gabriel, celebrado como gran humanista y muy devoto de las artes. Cuando el ilustre carpintero y zampoñista dejó el taller para dar su paseo ordinario por la huerta del prior, en compañía de los buenos padres jerónimos que iban a buscarle todas las tardes, pude contemplarle a mis anchas y en verdad digo que jamás vi fisionomía

más bonachona. Tenía costumbre de saludar con tanta solemnidad como cortesanía a cuantas personas le salían al paso y yo tuve la alta honra de merecerle una bondadosa mirada y un movimiento de cabeza que me llenaron de orgullo».

Si en el reinado de Felipe V La Granja fue el lugar preferido por los reyes, y luego Aranjuez para Fernando VI, El Escorial, aparte incluso de las jornadas oficiales, fue ahora especialmente cuidado. Del ambiente son protagonistas los frailes jerónimos. La orden era privilegiada y riquísima. Celebraban el culto con la máxima suntuosidad y éste es un aspecto fundamental de la búsqueda barroca de lo espectacular. Aparte del teatrillo, recientemente restaurado, los monjes tenían el suyo. Se mantiene la tradición humanística de la orden, si bien con el tono típico del rococó y de una cierta modestia intelectual. Eran muchas las críticas al modo de vivir de estos frailes -de entonces es la frase de «comer tan bien como en un refectorio de jerónimos»-, crítica que traerán más tarde como consecuencia el no poder responder al impulso de la desamortización, pero el nivel medio intelectual les hacía muy superiores, después de la expulsión de los jesuitas, al de las otras órdenes, cuya manera de vivir también evoca Galdós, mientras que en su descripción de El Escorial hay un tono de simpatía y de respeto. En la época del Padre Soler, el prestigio de El Escorial era debido, fundamentalmente, al cultivo intenso y fino de la vida musical en todos los aspectos, no sólo en el religioso. Se juntan aquí dos tradiciones: la propia de El Escorial, con su espléndida biblioteca musical, muy diezmada por terribles incendios, plaga para los palacios y conventos de la época, y la continua referencia, el continuo trasvase de monjes desde Montserrat al Real Sitio.

La deliciosa descripción que aparece en la «Memoria sepulcral» fue descubierta y copiada por Barbieri, pasó a Pedrell y encabeza la edición de los quintetos que hicieron Anglés y Gherard en 1932. Hasta 1915 no se conocen en Madrid las sonatas de Soler -se conocieron mucho antes las de Scarlatti, gracias a Albéniz y Granados-, que estrena Joaquín Nin en la Sociedad Nacional de Música. En la actualidad, junto a los trabajos de Rubio, de Kastner, de tantos, esta música, a través de continuos descubrimientos y ediciones, es ya de repertorio muy querido de pianistas y clavecinistas. Como remate, el concurso internacional de piano Paloma O'Shea las pone como obligatorias. Rafael Puyana, Alicia de Larrocha, Genoveva Gálvez, Pilar Bayona, Luis Galve, Antonio Baciero, en conciertos y grabaciones, han hecho viva la mejor música del siglo xviii español.

La citada memoria sepulcral es una muy bella evocación del Padre Soler. No se ha añadido mucho y la taita de sucesos viene a corroborar lo que en la memona se dice: «un fraile exemplar, exento de ambición mundana, cumplidor exacto de la regla, ajeno en absoluto -salvo en los «despistes»— a lo que solía ser la vida del religioso músico». No se ha probado documentalmente la estancia como maestro de capilla en Lérida, pero, en cambio, se puede añadir un curioso trabajo del Padre Soler, trabajo muy ligado con su origen y fechado en 1771: «Combinación de monedas y cálculo manifiesto contra el libro anónimo intitulado «Correspondencia de Cataluña a la de Castilla», libro perjudicial a todo el Reyno y Corona de Castilla». Dicha memoria nos da, en pocas palabras, el típico ensimismamiento del gran artista y la mezcla venturosa del trabajo de composición y el de investigación, la repercusión en Europa y, añadimos, la correspondencia con el famoso Padre Martini. No falta la alusión a un cierto aislamiento dentro del monasterio, aislamiento paliado por la amistad con el infante D. Gabriel. Téngase en cuenta el relajamiento general de la vida monástica en esta época, la fama de la vida de los jerónimos y emergerá así una silueta nada frailuna, una silueta de artista austero, devoto y delicado.

El catálogo de la obra de Soler que se conserva en El Escorial abruma por su cantidad. De hecho, ha compuesto toda la música que se necesita para el culto y, salvando las distancias, nos recuerda un poco la labor de Juan Sebastián Bach. Ahora bien: las simpáticas exigencias del infante D. Gabriel le acercan también a Haydn. Debíó de tener sus luchas no sólo para dar obras con pocos medios sino para imponer el buen gusto. El embajador Azara, impenitente anticlerical, escribiendo a Roda, que está en El Escorial, le dice «que no le envidia el oír a esos morrondos de frailes que lo saben hacer mejor que los venados». Se oye poco la música religiosa del Padre Soler y ahora se está en trance de estudiar y preparar su música para loas, saínetes, zarzuelas y villancicos. La música religiosa que conocemos, especialmente las misas, acusan una lógica dependencia de la estética montserratina, estética que, sin descuidar la base gregoriana -en muchas de las obras religiosas se hace indicación del «modo» gregoriano sobre el que están compuestas-, adecúa su estilo al barroco imperante, barroquismo que cuenta mucho con el solista pero conservando siempre ese «primor», ese buen gusto que el Padre Soler leería en el Padre Feijóo. Tanto para la obra religiosa como para la profana es fundamental el libro que publica el Padre Soler el año 1762 y que, muy significativamente, se titula «Llave de la modulación y antigüedades de la

música». No es propio de este panorama examinar con detalle técnico las teorías de Soler y la polémica que sigue, típica de esta época, pero el lector sensible puede darse cuenta, a través de resúmenes como el de Tello, que en el libro se postula una gran libertad para la creación, una defensa de la música en tanto en cuanto cause placer el oírla, una resistencia muy bien fundada contra lo que llamaríamos «el principio de autoridad» y, lo que es fundamental, una exposición de las capacidades expresivas de la modulación. Bastan estas palabras que siguen: «¿De qué servirá, pues, que la composición esté bien escrita si no produce buen efecto?. Y así, los que tal juzgan no conocen la música más que por su práctica común, juzgando malamente con la vista lo que aún no pertenece al oído, que tiene algún derecho más en esta facultad que no ellas».

La música de tecla del Padre Soler, sus quintetos, sus conciertos para dos órganos, están hoy en el repertorio. Para valorar lo que su obra significa es necesario recordar que Soler llega al Escorial en plena vigencia del magisterio de Domenico Scarlatti, «clavista» en el Colegio de Niños Cantores. Es indudable la influencia del gran maestro italiano, incluso en lo que hay de recogida o de eco de músicas españolas y de la guitarra. No debe desdeñarse el seguro y fructífero contacto con José de Nebra pues, sin duda alguna, recibió de él lo que podríamos llamar una serie de consignas de no paradójica juntura: defensa de la pureza en la música eclesiástica, incluso cierta preferencia por la gravedad -es hermoso lo que conocemos de su música «funeral»— y, al mismo tiempo, una atención «realista» a lo popular. No deja de ser significativo que, en una obra como «Aquiles en Troya», los inevitables personajes cómicos canten unas seguidillas ante las murallas de la ciudad.

Ramón Barce ha resumido muy bien las características del estilo del Padre Soler. Añado a su comentario algo que estimo importante, que he aprendido del Padre Samuel Rubio y que resumo así: los aspectos populares están patentísimos en sus villancicos -los sainetes son «obra de circunstancia» y para diversión de los pequeños- y, sin que se pueda hablar de «transcripción al clave», es indudable que Soler maneja por gusto y por necesidad de la «diversión de la corte» todos los temas literarios y musicales que podemos señalar en las tonadillas; basta recordar que, en el repertorio vivo de sus obras, el «fandango» es una verdadera cima. «La mayor parte de los monjes músicos de El Escorial, escribe Ramón Barce, dedicaron, como es natural, atención preferente a la música religiosa coral. Vemos que Soler, pese a haber escrito una enorme cantidad de música religiosa, se

ocupa en profundizar en la técnica del clave. Fue discípulo de José de Nebra y de Domenico Scarlati y después fue maestro del infante D. Gabriel, para el que compuso música. Poseemos, por ejemplo, un manuscrito con la siguiente inscripción: «Sonatas del Padre Antonio Soler que hizo para la diversión del Serenísimo Sr. Infante D. Gabriel. Obra séptima y octava. Año 1786». La mayoría de estos manuscritos pasaron a los condes de Cabra, descendientes del Infante, y se perdieron. Afortunadamente, Soler hacía copias que mandaba a Montserrat. Pero el hecho más importante es su dedicación a la enseñanza del clave. Este instrumento, llamado también clavicémbalo o clavecín, a la francesa, fue, justo con la guitarra, el preferido del siglo xviii. La técnica del clave, ya que los sonidos se apagan instantáneamente, obliga a un determinado tipo de escritura, en el que abundan los pasajes rápidos, los ritmos movidos, las fiorituras. La música para clave suele ser —ya sólo por esto— nerviosa y muy articulada. Así es Scarlatti y así es Soler. Pero sin olvidar que nuestro músico, como ha señalado Genoveva Gálvez, «es un genio que se anticipa al romanticismo, su música está velada por una melancolía muy española por otro lado (recordemos al gran Antonio de Cabezón) y teñida de un aspecto nuevo y moderno: el del intento de exteriorización de sus diferentes estados de ánimo». Me parece un tanto exagerada la afirmación de Genoveva Gálvez: basta recordar la «constante» de «gravedad» en la música española de tecla y, sobre todo, remitirse a lo que señala la «Memoria sepulcral» sobre su numen en la música funeral.

José Cercos ha hecho hincapié en el aspecto moderno de Soler, pero en otro sentido: en el de que el compositor catalán trabaja intencionadamente en los aspectos más avanzados de la música de su época: «Los quintetos de Soler alcanzan tal grado de perfección formal, que en modo alguno se la puede considerar como arcaizante; además no hay que olvidar la existencia de una relación epistolar con Martini, máxima autoridad en aquel tiempo en teoría, historia y estética musical, con quien se relacionaban, a su vez, Juan Christian Bach, Mozart, Haydn, y cuya personalidad era bien conocida en España. De acuerdo con las preferencias de Martini, Soler tiene afición, de raigambre medieval, por los cánones enigmáticos y antiguas formas contrapuntísticas unidas al más perfecto sentido del equilibrio formal y a toda suerte de ideas innovadoras. En esta línea se debe subrayar la preocupación por la renovación de los instrumentos: Rafael Puyana, comentando el famoso «fandango», señala que su extrema dificultad viene, precisamente-, dé que su música está pensada para un cierto instrumento «ideal».

Es imposible que Soler no estuviera atento al progreso del pianoforte.

Otra cuestión importante es la relación de Soler con un movimiento pre-nacionalista más o menos explícito. Se ha insistido en que la música instrumental española incluye con cierta frecuencia danzas, canciones populares, como materia prima. Este popularismo está claramente en las tonadillas, en las que aparecían tiranas y polos, folias, seguidillas y canciones de cuna, fandangos y zorongos, canciones andaluzas y gallegas, jotas, más los rasgos típicamente madrileños: el abuso de esto causa eso que Ortega ha llamado el «aplebeyamiento» de la aristocracia española durante la época goyesca. Sobre este tema escribe muy finamente Santiago Kastner: «En lugar de la expansión lírica de la melodía italiana, el maestro catalán prefiere los motivos concisos y graciosos de elementos de danzas españolas, lo que ingiere frecuentemente en la música de Soler un cuño muy nacional y castizo. A pesar de todos los italianismos, el lenguaje de Soler es esencialmente español. A larga distancia, pues, y en alguna medida, ya que estos elementos de danza española solo aparecen de vez en cuando, podemos considerar a Soler como un lejano precedente del nacionalismo musical».

Entre la conmemoración de este año y la no lejana del segundo centenario de la muerte, queda un espacio suficiente para que, intensificada la investigación documental, pueda ampliarse el horizonte de la obra de este músico, obra que es la joya real de la España de la Ilustración. Escribiendo esta nota veo que Antonio Baciero saca a luz dos ejemplares musicales de «La clave de la modulación» y Ruiz Pipó «Sonatas en varios tiempos». ¿Cuántas novedades, redescubrimientos, nos esperan?

Federico Sopena Ibáñez

Programa

Padre Antonio Soler
(1729-1783)

I

- Sonata en la mayor (R. 1)
- Sonata en fa sostenido mayor (R. 90)
- Sonata en si bemol mayor (R. 3)
- Sonata en fa mayor (R. 6)
- Sonata en re mayor (R. 84)
- Sonata en si menor (R. 10)
- Sonata en do mayor (R. 9)

II

- Sonata en sol mayor (R. 4)
- Sonata en mi bemol mayor (R. 2)
- Sonata en fa mayor (R. 56)
- Rondó en fa mayor (R. 59)

Piano : Isidro Barrio

Nota: las siglas entre paréntesis indican el número que corresponde a cada sonata en la edición de Samuel Rubio.

Notas al programa

Las sonatas del Padre Soler

Fray Antonio Soler adquiere durante su estancia en Montserrat, desde los seis a los diecisiete años de edad aproximadamente, una genuina, a la par que amplia, formación musical española. No es necesario desplegar mucha imaginación para comprenderlo, ni grandes argumentos para demostrarlo; pero sí es necesario tenerlo en cuenta a la hora de valorar su arte de tecla. El mismo nos recuerda que a la edad de trece o catorce años había estudiado en aquella abadía venticuatro obras, signo evidente de sus cualidades para el teclado, del organista José Elias. Otros compositores de música para órgano muy conocidos en Montserrat eran Miguel López, que ejerció tal oficio durante algún tiempo allí, y Juan B. Cabanilles, amén de otros que no pudieron por menos de ser oídos y tañidos por el propio Soler.

Es el caso que al llegar a El Escorial fue admitido al noviciado «por ser notoria su habilidad en el órgano y en la composición», a más de otros positivos valores que concurrían en su persona. No obstante esta reconocida fama y competencia, que él acredita todavía más durante el noviciado con la composición de algunas obras vocales llegadas hasta nosotros, la comunidad escurialense decide, según hemos demostrado en otro lugar, enviarle a Madrid con el fin de perfeccionar sus conocimientos musicales, recibiendo lecciones de dos eximios maestros: José de Nebra y Domenico Scarlatti, lecciones que se prolongan por espacio de tres o cuatro años, quizá hasta la muerte del segundo.

¿Qué estudió con cada uno de ellos? No dudamos en afirmarlo: clave y su música con Scarlatti, ¿qué otra cosa podía ser?; el arte de la composición vocal, en todas sus facetas, con Nebra.

Olvidémonos por hoy de éste. Contemplemos a Soler sentado ante un clave con Scarlatti a su lado o a la inversa. Scarlatti, virtuoso del teclado, maestro con larga experiencia didáctica, enseña a su alumno, monje tímido, modesto, humildes, pero de inteligencia despierta, de carácter un tanto nervioso y de cualidades para la música casi precoces, enseña a su alumno, repito, el arte de teclear, los secretos de su formidable técnica, el fraseo, las distintas clases de articulaciones, su manera de eje-

cutar las notas o signos de adorno, todos los recursos, en suma, que debe poseer el mejor ejecutante. Y Soler lo aprende, y bien; y llega a ser, a su vez, otro gran virtuoso del teclado. ¿Cómo iba a merecer, si no, dar lecciones al infante D. Gabriel de Borbón?

¿Qué estudios o lecciones constituían la base de la enseñanza y del aprendizaje, y quién era su autor? No cabe dudarlo: los «Essercizi» o «Sonate» del maestro, o sea del propio Scarlatti.

Sigamos preguntando: ¿se limitó la enseñanza al arte de bien teclear o se extendió también al arte de componer para el teclado?

Es de suponer que sí, aunque no hay el más leve fundamento para afirmarlo, ya que, al contrario de lo que sucede con la música vocal, en cuyas partituras consta casi siempre la fecha de su composición, no se conserva en El Escorial ni una sola copia de las sonatas contemporánea de Soler. Por otro lado, algunas de las que se encuentran por España, lo mismo que los «Seis quintetos» de El Escorial, están fechadas en los últimos años de su existencia: 1776, «Seis quintetos»; 1777, «Seis obras para órgano con un cantabile y allegro cada una»; como si la producción instrumental perteneciera a una época tardía. Es más, las 27 sonatas que vieron la luz en Londres habían sido entregadas a Fitzwilliam por el autor en 1772, once años antes de su muerte.

Pudo ser, en consecuencia, Soler discípulo de Scarlatti, simultáneamente, en el doble arte de teclear y de componer, o pudo serlo directamente en el primer aspecto y sólo de modo indirecto en el segundo, en el sentido de que el estudio de las obras del maestro como ejercicio para el aprendizaje del teclado le proporcionara el conocimiento puramente teórico de la forma musical de tales piezas, es decir, de la sonata. Esta hipótesis, que alguien puede juzgar descabellada, explicaría la para nosotros relativamente tardía producción sonatística o instrumental, por un lado; por otro, puede prestar un magnífico apoyo aclarativo a los que niegan o negamos la tan decantada influencia scarlattiana sobre Soler.

* * *

Cualquiera que sea la solución al anterior planteamiento más ajustada a la realidad histórica, un hecho es innegable: Scarlatti practicaba un género de composición musical llamado «Sonata bipartita», de un solo tiempo. Dicese bipartita porque está compuesta efectivamente de dos partes, cada una de las cuáles debe ser repetida, como lo indican los correspondientes signos que no faltan nunca. Si la sonata consta de un solo tema,

el mismo en cada sección, aunque expuesto en distinto tono en la segunda parte, recibe el calificativo de sonata bipartita monotemática; si consta de más de uno es calificada de pluritemática.

Pero el desarrollo de este esquema general puede verificarse de innumerables maneras sin menoscabo de su forma de ser y convirtiéndose a la vez en un espejo donde se refleja fielmente la fisonomía de cada autor. Uno de esos desarrollos consistirá en extraer o derivar del primer tema todo el sucesivo discurso y entramado musical; otro apelará a la suma de pequeñas células o motivos enlazados y fundidos entre sí mediante los recursos más sutiles del propio arte. En el primer caso habrá un Scarlatti de por medio; un Soler, en el segundo. Puede servirse un compositor del mencionado esquema para pintar grandes lienzos; para dibujar preciosas miniaturas, otro; expondrá aquél ideas luminosas, éste las teñirá de cierta nostalgia; se dirigirá el primero a un mundo frívolo, distraído, mientras que hablará el segundo un lenguaje recoleto para personas que prefieren la intimidad. Si estas contraposiciones diversifican netamente a un Soler de un Scarlatti desde el punto de vista espiritual, anímico, hay otras de carácter técnico que acentúan con no menor fuerza su independencia y su personalidad inconfundibles, inconfundibilidad debida en gran medida a su condición de monje de la que jamás se apartó.

A excepción de las sonatas segunda y quinta de la primera parte de este programa y de las dos últimas de la segunda, proceden las restantes de las 27 que vieron la luz en Londres en vida del autor. Hay que pensar, en buena lógica, que o no había compuesto Soler otras antes de 1772, cosa improbable, o que en caso contrario éstas eran de las más apreciadas por él.

Todas las obras, excepto la última, incluidas en el programa de hoy, revisten la forma sonata que hemos descrito más arriba; las peculiaridades o notas distintivas de cada una, imposibles de pormenorizar aquí so pena de extendernos en demasía, son fácilmente perceptibles, gracias a la elogiabile serenidad con que las interpreta Isidro Barrio, máxime si tiene la precaución de repetir las respectivas partes, ya que la segunda audición ayudará eficazmente a captar los rasgos particulares y la belleza que se esconden tras sus notas.

La pieza final, «rondó en fa mayor», consta de un estribillo, integrado por una frase ternaria, aba, que se oirá con frecuencia a lo largo de toda ella en diálogo o alternancia con otros períodos, contrastantes por su rítmica y por los cambios de tonalidad o modalidad.

Samuel Rubio.

Nace este artista en Madrid, de una familia de gran importancia en la historia de la Música Española, cuyos antepasados (entre ellos Francisco de Peñalosa) se remontan ya al siglo XVI.

Al terminar sus estudios le son concedidos los premios más importantes del Real Conservatorio de Madrid.

Es precisamente en estos años cuando recibe una influencia muy importante -según él mismo confiesa— de Alexis Weissenberg, cuyas clases recuerda con especial interés, y de ese gran maestro de la Música Española que fue Gonzalo Soriano, al que tanto recordaría años más tarde en sus conversaciones con Arturo Benedetti Michelangeli.

En 1964 obtiene el Premio Nacional de Piano.

Posteriormente emprende un viaje a través de Europa que le lleva hasta Italia, donde sus versiones de las obras capitales de los compositores románticos le hacen -por público y crítica- acreedor de la Medalla de Oro del Festival Internacional de Música Romántica Lago de Garda.

Fija su residencia en Hamburgo, siguiendo estudios con la célebre profesora Eliza Hansen, al término de los cuales hace su presentación oficial en Alemania, en la Sala Beethoven, de Bonn. La crítica alemana señaló a Isidro Barrio como un intérprete magistral y como uno de los pianistas más destacados de su generación.

Al volver a España se alza con la Medalla de Oro en el Concurso Internacional Paloma O'Shea -entre participantes de 19 países— y el premio al mejor intérprete de Música Española.

Su presentación en Madrid -dentro del VII Ciclo de grandes intérpretes que organiza IBERMUSICA- fue con las «Variaciones Diabelli» de Beethoven, una de las obras más difíciles del repertorio pianístico y que figura entre una de las grabaciones discográficas más recientes de este intérprete.

El pasado año ha sido consagrado a la conmemoración de Schubert, dando recitales sólo o en conferencia-concierto con Antonio Fernández-Cid.

Ha realizado por diversas ciudades alemanas recitales conmemorativos del 250 aniversario del Padre Soler, sacando al mercado discográfico una de las más actuales grabaciones de las Sonatas de este compositor.

Próximos conciertos:

CICLO PADRE ANTONIO SOLER

Miércoles 24 de Octubre

Clave: Genoveva Gálvez

Miércoles, 31 de Octubre

Cuarteto Clásico de la RTVE

Organo: Ramón G. Amezua

Miércoles, 7 de Noviembre

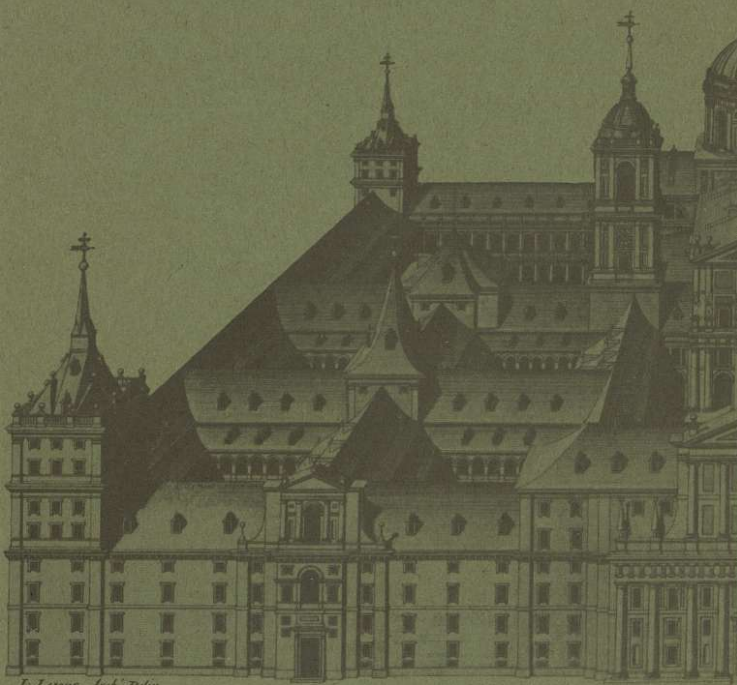
Camerata de Madrid

Dirigida por Luis Remartínez y solistas

Miércoles 17 de Octubre de 1979. 19.30 horas.



FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castellò, 77. Madrid-6
Entrada libre



F. Loreau. Arch. Delin.

To Edwin Lascelles Esq.
Is most Humbly Dedicated,



Fundación Juan March

CICLO

Padre Antonio Soler

(1729-1783)

Clavicémbalo:
GENOVEVA GALVEZ



T. Miller Sculp

This Perspective View of the Escorial,
BY
His most obedient humble Servant,
George Thompson.



Programa

Padre Antonio Soler
(1729-1783)

I

- Sonata en re mayor (R. 84)
- Sonata en sol menor (R. 87)
- Sonata en re bemol mayor (R. 23)
- Sonata en do menor (R. 19)
- Sonata en fa sostenido mayor (R. 90)

II

- Sonata en re bemol mayor (R. 88).
- Sonata en do sostenido menor (R. 21)
- Sonata en re mayor (R. 74)
- Fandango

Clavicémbalo: Genoveva Gálvez

Notas al programa

Las sonatas del Padre Soler

Fray Antonio Soler adquiere durante su estancia en Montserrat, desde los seis a los diecisiete años de edad aproximadamente, una genuina, a la par que amplia, formación musical española. No es necesario desplegar mucha imaginación para comprenderlo, ni grandes argumentos para demostrarlo; pero sí es necesario tenerlo en cuenta a la hora de valorar su arte de tecla. El mismo nos recuerda que a la edad de trece o catorce años había estudiado en aquella abadía veinticuatro obras, signo evidente de sus cualidades para el teclado, del organista José Elias. Otros compositores de música para órgano muy conocidos en Montserrat eran Miguel López, que ejerció tal oficio durante algún tiempo allí, y Juan B. Cabanilles, amén de otros que no pudieron por menos de ser oídos y tañidos por el propio Soler.

Es el caso que al llegar a El Escorial fue admitido al noviciado "por ser notoria su habilidad en el órgano y en la composición", a más de otros positivos valores que concurrían en su persona. No obstante esta reconocida fama y competencia, que él acredita todavía más durante el noviciado con la composición de algunas obras vocales llegadas hasta nosotros, la comunidad escurialense decide, según hemos demostrado en otro lugar, enviarle a Madrid con el fin de perfeccionar sus conocimientos musicales, recibiendo lecciones de dos eximios maestros: José de Nebra y Domenico Scarlatti, lecciones que se prolongan por espacio de tres o cuatro años, quizá hasta la muerte del segundo.

¿Qué estudió con cada uno de ellos? No dudamos en afirmarlo: clave y su música con Scarlatti, ¿qué otra cosa podía ser? ; el arte de la composición vocal, en todas sus facetas, con Nebra.

Olvidémonos por hoy de éste. Contemplemos a Soler sentado ante un clave con Scarlatti a su lado o a la inversa. Scarlatti, virtuoso del teclado, maestro con larga experiencia didáctica, enseña a su alumno, monje tímido, modesto, humilde, pero de inteligencia despierta, de carácter un tanto nervioso y de cualidades para la música casi precoces, enseña a su alumno, repito, el arte de teclear, los secretos de su formidable técnica, el fraseo, las distintas

clases de articulaciones, su manera de ejecutar notas o signos de adorno, todos los recursos, en suma, que debe poseer el mejor ejecutante. Y Soler lo aprende, y bien; y llega a ser, a su vez, otro gran virtuoso del teclado. ¿Cómo iba a merecer, si no, dar lecciones al infante D. Gabriel de Borbón?

¿Qué estudios o lecciones constituían la base de la enseñanza y del aprendizaje, y quién era su autor? No cabe dudarlo: Los "Essercizi" o "Sonate" del maestro, o sea del propio Scarlatti.

Sigamos preguntando: ¿se limitó la enseñanza al arte de bien teclear o se extendió también al arte de componer para teclado?

Es de suponer que sí, aunque no hay el más leve fundamento para afirmarlo, ya que, al contrario de lo que sucede con la música vocal, en cuyas partituras consta casi siempre la fecha de su composición, no se conserva en El Escorial ni una sola copia de las sonatas contemporánea de Soler. Por otro lado, algunas de las que se encuentran por España, lo mismo que los "Seis quintetos" de El Escorial, están fechadas en los últimos años de su existencia: 1776, "Seis quintetos"; 1777, "Seis obras para órgano con un cantabile y allegro cada una"; como si la producción instrumental perteneciera a una época tardía. Es más, las 27 sonatas que vieron la luz en Londres habían sido entregadas a Fitzwilliam por el autor en 1772, once años antes de su muerte.

Pudo ser, en consecuencia, Soler discípulo de Scarlatti, simultáneamente, en el doble arte de teclear y de componer, o pudo serlo directamente en el primer aspecto y sólo de modo indirecto en el segundo, en el sentido de que el estudio de las obras del maestro como ejercicio para el aprendizaje del teclado le proporcionara el conocimiento puramente teórico de la forma musical de tales piezas, es decir, de la sonata. Esta hipótesis, que alguien puede juzgar descabellada, explicaría la para nosotros relativamente tardía producción sonatística o instrumental, por un lado; por otro, puede prestar un magnífico apoyo aclarativo a los que niegan o negamos la tan decantada influencia scarlattiana sobre Soler.

. . .

Alquien ha escrito que Soler, "impregnado de españolismo", "es capaz de incluir en su música unas bulerías flamencas, un zapateado, o un bolero, con una gracia, o casticismo, muy peculiar. A tal punto es fácil ver en Soler un compositor que practicó, con una intuición increíble, un nacionalismo musical en pleno siglo XVIII; es decir, un si-

glo antes de que Listz pensara en Hungría y Chopin en Polonia y con casi dos siglos de antelación al surgimiento en Europa de los grupos nacionalistas musicales".

Aceptando todo esto por bueno sería necesario, sin embargo, matizarlo mucho. Se nos ocurre preguntar: ¿fue innato en Soler este españolismo, o, de lo contrario, en qué fuentes lo bebió? Porque yo invito a pensar, a los que tal afirman, en un joven que a los veintitrés años de edad se retira a un claustro donde la austeridad y el alejamiento del "mundanal ruido" constituyen un principio de vida que se lleva hasta lo inverosímil.

Y no se crea que porque tuvo el honor de ser maestro del infante D. Gabriel de Borbón, se vio libre ya de las ataduras de la recia disciplina.

Se nos podrá objetar que durante su estancia en Madrid, en los viajes a su tierra natal, o en las vacaciones de la corte en El Escorial durante el otoño, pudo oír los aires populares españoles, ¿los de todas las regiones? Quizá; pero esto mismo argüiría una capacidad de captación singularísima, puesto que tales circunstancias se dieron pocas veces en su vida y siempre, como quien dice, con fugacidad de relámpago, incluidos los viajes a su tierra en los que el hospedaje para los religiosos eran los conventos situados en la ruta y no las posadas o mesones donde sí sería posible oír las tonadas populares, entonadas por arrieros, mozos y doncellas.

Sea como fuere, para nosotros es todo muy dudoso, son algunas de las piezas del concierto de hoy donde perciben ciertos comentaristas el eco del españolismo soleriano.



PRIMERA PARTE

Las sonatas de este programa son o pertenecen todas a la forma bipartita que Soler cultivó en la primera etapa de su vida bajo la influencia indudable de Scarlatti, aunque con el sello inconfundible de su personalidad.

Se caracteriza la primera (R. 84) por las notas repetidas con ritmo rápido que hoy mismo volveremos a encontrar en la primera de la segunda parte. Para algunos es esta sonata un "polo", lo mismo que lo son bastantes de Scarlatti.

Contrasta la siguiente (R. 87) por su carácter íntimo y un cierto acento melancólico; el segundo tema, en si bemol mayor, relativo de sol menor, tono principal de la pieza, que como el primero se repite dos veces consecutivas, será retomado al comienzo de la segunda parte en mi bemol mayor; ¿s de una gran placidez y meliodiosidad.

Más vivaz, rítmica y de mayor virtuosismo es la tercera (R. 23). Después del primer reposo cadencial se inicia una vigorosa progresión ascendente por terceras con acordes en la mano derecha, disueltos en forma de arpegios en la izquierda; aparece de nuevo este fragmento en la segunda parte, alternando con pasajes de diverso carácter que preparan el retorno al tono principal.

De gran placidez es la cuarta, do menor (R. 19) que se inicia en forma imitativa, imitación que no es desarrollada; se caracteriza esta sonata por los ritmos de negra y de corchea con puntillo.

Finaliza la primera parte (R. 90) con una sonata en la que el virtuosismo es más patente, sobre todo en los momentos en los que se cruzan las manos. Es muy interesante esta obra por las modulaciones a tonos alejados del principal.

SEGUNDA PARTE

Es la primera de la segunda parte una sonata que se caracteriza por sus arpeggios y notas repetidas, procedimientos que la asemejan a la primera de este programa. Es notable su modulación a la tercera mayor superior sin preparar, que luego practicarán Albéniz y Granados.

Otro "polo" pero de carácter muy distinto al mencionado anteriormente, ven algunos en la sonata en do sostenido menor (R. 21); preconiza alguno de sus temas, al parecer, las primeras frases de "El Puerto" de Albéniz.

Sonata trasparente la que viene a continuación (R. 74), muy melodiosa en algunos pasajes, interesante por' sus intervalos de quinta y de segunda disminuidas, que en épocas anteriores llamarían "de falsas", por su fluctuación entre el modo mayor y menor de la misma tónica y, finalmente, por sus ritmos sincopados.

El Fandango no pertenece, como puede suponerse, al género sonata. Se trata de una pieza de una longitud "casi" desmesurada, en la que se pone a prueba la capacidad de dos personas: la del compositor y la del intérprete. La de aquél para improvisar, porque de una especie de improvisación se trata, sobre un tema "obstinato", que repite incesantemente la mano izquierda, motivos y más motivos, variaciones sobre variaciones y ritmos y más ritmos, en una creciente y a modo de alucinada competición; la del intérprete para encontrar el modo de plasmar sobre el teclado, sin aburrir y sin desmayo, toda esta exuberante vegetación musical.

Pero lo que de mayor interés podemos decir sobre este Fandango es que dudamos de su paternidad soleriana a pesar de haberlo publicado nosotros mismos a su nombre. Ocurre aquí lo mismo que cuando Anglés editó las obras de Cabanilles con la famosa "Batalla imperial" atribuida a este autor. Fue la pieza de moda entre los organistas y no solo los españoles. Se hicieron ediciones en partituras sueltas, recuérdese, entre otras, la de Ch. Tournemire. Pero, ¿quién admite hoy que esta pieza sea del organista valenciano? Lo mismo puede suceder con este Fandango. En otra ocasión más propicia expondremos extensamente nuestras razones para dudar de su autenticidad. Quede de momento levantada la caza.

Samuel Rubio.

Genoveva Gálvez

Natural de Orihuela, desde la infancia reside en Madrid. En el Real Conservatorio finaliza sus estudios con un Primer Premio, obteniendo al mismo tiempo la Licenciatura en Letras en la Universidad. Se traslada a Munich, en cuya Musikhochschule y bajo la dirección de la profesora Stadelmann se gradúa en Clavicémbalo y Música Barroca, con un brillante Diploma estatal.

Más tarde, trabaja en París y Nueva York con el colombiano Rafael Puyana, quien le transmite la técnica de Wanda Landowska. A las orientaciones del musicólogo Santiago Kastner, debe su interés por la música renacentista ibérica.

Sus conciertos por toda Europa, Estados Unidos, Marruecos, etc. han despertado siempre el mayor interés y entusiasmo.

Sus grabaciones, alguna de las cuales ha sido galardonada con el Primer Premio del Disco en España, Francia y Argentina, son numerosas.

Realiza también trabajos de investigación en archivos españoles y extranjeros, publicando y dando a conocer obras inéditas del acervo musical español, tal es el caso de "30 Sonatas para clavicordio" de Sebastián Albero y "10 Sonatas para dos violines y bajo" de Francisco José de Castro, en las que ella misma realiza el bajo continuo.

Desde 1966 da clase en el Curso Internacional de "Música en Compostela", y en la actualidad está al frente de la cátedra de clave en el Real Conservatorio de Madrid.

Próximos conciertos:

CICLO PADRE ANTONIO SOLER

Miércoles 31 de octubre

Cuarteto Clásico de la RTVE

Organo: Ramón G. Amezua

Miércoles 7 de noviembre

Camerata de Madrid

Dirigida por Luis Remartínez y solistas

IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Miércoles 14 de noviembre

PIANO: PEDRO ESPINOSA.

Obras de Donostia, Viñes, Montsalvatge, Estévez, Falcón Sababria, Raxach y Prieto.

Miércoles 21 de noviembre

GRUPO KOAN. *Director:* José Ramón Encinar.

Obras de Gombau, Roig-Francolí, Villa Rojo, Oliver Pina y de Pablo.

Miércoles 28 de noviembre

TRIO CIUDAD DE BARCELONA.

Obras de Angulo, Martín Pompey, Mestres Quadreny y García Leoz.

Miércoles 5 de diciembre

AGRUPACION CORAL DE CAMARA DE PAMPLONA. *Director:* Luis Morondo.

Obras de Oltra, Dúo Vital, Marco, González Acilu y Balada.

Miércoles 24 de Octubre de 1979. 19,30 horas.



FUNDACIÒN JUAN MARCH
Salòn de Actos. Castellò, 77. Madrid-6
Entrada libre



L. Latour. Arch. Dolon

To Edwin Lascelles Esq.
Is most Humbly Dedicated.



Fundación Juan March

CICLO

Padre Antonio Soler

(1729-1783)

CUARTETO CLASICO DE RTVE

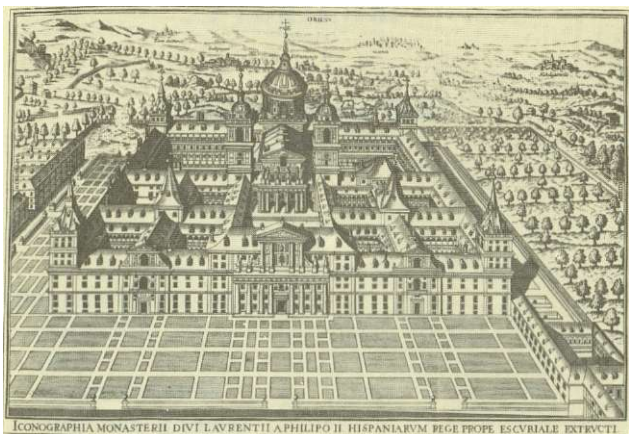
Organo:

RAMON G. DE AMEZUA



T. Miller Sculp

This Perspective View of the Escorial.
BY
His most obedient humble Servant,
George Thompson.



ICONOGRAPHIA MONASTERII DIVI LAURENTII A PHILIPPO II HISPANIARVM REGE PROPE ESCURIALE EXTRUCTI

Programa

Padre Antonio Soler
(1729-1783)

I

Quinteto III en sol mayor

Allegretto

Largo

Allegro Pastorile

Andantino grazioso

Allegro sùbito

Quinteto IV en la menor

Allegretto

Minuetto

Allegro assai

Minuetto con Variazioni

II

Quinteto VI en sol menor

Andante-Allegro

Minuetto

Quartetto

Rondó

Cuarteto clásico de la RTVE

Rafael Periañez: *violin*

Salvador Puig: *violin*

Antonio Arias: *viola*

Carlos Baena: *cello*

Organo: Ramón G. de Amezua

Nota: De: "Seis Quintetos".

Obra primera Quintetos con violines, viola, violoncello y órgano o clave obligada, para la Real Cámara del Serenísimo Sr. Infante D. Gabriel, compuestos y dedicados a su Alteza Real por el P. Fr. Antonio Soler. Año 1 776.

Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial n.º 2.190, pág. 636.

Notas al programa

Quintetos del padre Antonio Soler

A partir de 1776 comienza Soler a numerar sus composiciones instrumentales con la indicación de opus, «obra», para ser más exactos, puesto que en castellano, y no en latín, lo escribe. Ocurre esto siete años después de la llegada de Bocherini a Madrid, que las señalaba así desde 1760, por lo menos, y de quien, con toda probabilidad, aquél lo imitó.

Aplicó el monje escurialense el número uno de «obra» a sus *Seis Quintetos*, siendo este detalle una prueba más de la mucha música que de él se perdió. En efecto, no se conservan, o no se conocen, los números de «obra» 2, 3, 5 y 6, mientras que poseemos las correspondientes a los números 7 y 8, integrado este último por seis sonatas en cuatro movimientos, que hemos publicado en el tomo sexto de nuestra edición.

Los *Seis Quintetos* fueron escritos en el año 1776 y, como tanta otra música instrumental de Soler, entre la que están los *Seis Conciertos para dos órganos*, llevan en el título las siguientes frases: «para la Real Cámara del Serenísimo Sr. Infante D. Gabriel, compuesta y dedicada a su Alteza Real por el P. Fr. Antonio Soler».

Hoy podemos redondear las noticias históricas sobre el origen y el estreno de estos *Seis Quintetos* con la siguiente noticia: entre los años de 1768 y 1772 construye Juan de Villanueva en El Escorial, por orden de Carlos III y para su hijo D. Gabriel, el palacete conocido con el nombre de «Casita de Arriba o del Infante». En la edificación se tuvo en cuenta, ante todo, la finalidad a que iba destinada: pequeña sala de audiciones musicales. Para ello se dispuso en el centro del edificio un salón circular, abovedado, que ocupa los dos pisos de que consta. En la planta baja se sentaban los oyentes sobre elegantes y cómodos divanes, mientras que los ejecutantes se colocaban en unas habitaciones situadas en el piso superior, con ventanas al auditorium y a los jardines.

No nos cabe duda de que el padre Soler compuso sus *Seis Quintetos* inspirado en esta sala y con la finalidad de que en ella se ejecutaran, actuando al clave don Gabriel. Y hasta presumimos que fueron escritos, al menos alguno, para su inauguración, pues si bien es cierto que

en el manuscrito figura la fecha de 1776, puede ocurrir que se trate del año en que fueron copiados y reunidos en un solo cuaderno los seis y no en el que fueran compuestos.

El grupo o conjunto instrumental de los *Seis Quintetos* está integrado por el cuarteto de cuerda, violín primero, violín segundo, viola y violoncello, más un instrumento de teclado obligado que, según se especifica en el título, puede ser órgano o clave, poniéndose aquí de manifiesto la poca diferenciación que en esta época se hacía entre la música destinada a los instrumentos de tecla.

Así como en los *Seis Conciertos para dos órganos*, si exceptuamos el segundo, sigue Soler un módulo fijo en cuanto al número de tiempos, en los *Seis Quintetos* se comporta de una forma más heterogénea, como puede observarse por los tres que figuran en el programa de hoy, y más todavía si se cotejan los seis entre sí.

Dentro de este variado complejo de tiempos, difícil de reducir, por eso mismo, a tipos estandarizados de formas musicales, hay algunos, como los allegrettos de los *Quintetos* III y IV, que siguen la forma de sonata *bipartita*, aunque sin los puntos de repetición para cada parte. Un tiempo que está presente en todos, a excepción del III, es el de danza, representada por el «minuetto», que en el *Quinteto IV* se titula «con Variazioni», porque, efectivamente, está ampliamente desarrollado, como en los *Conciertos para dos órganos*, en una larga serie de variaciones más o menos derivadas del tema. Mejor dicho: son una serie de catorce variaciones construidas sobre el bajo del tema, bajo que se repite a modo de «obstinato», en todas ellas casi con absoluta identidad, al modo como hicieron Buxtehude y Bach, «mutatis mutandis», en sus «Canzone» y «Pasacaglia». Dos de estas variaciones están destinadas exclusivamente al instrumento de tecla y en la otra es éste el que la inicia y concluye.

Otros movimientos llevan los nombres de fuga, rondó, pastorile, cantabile, que expresan por sí solos el carácter y la forma de los mismos.

El estilo de estos *Quintetos* está muy lejos ya de la antigua música de cámara con bajo continuo. Todos los instrumentos participan aquí en el desarrollo del discurso musical, todos intervienen en el diálogo con idéntica personalidad, con la misma autonomía, incluido el órgano.



Ramón G. de Amezua

Nace en Madrid en 1921. A los siete años inicia sus estudios musicales, que cursaría en el Conservatorio de Madrid y en Francia. Paralelamente cursa la carrera de ingeniero industrial en la Escuela Superior de Madrid (Promoción 96). En 1937 da en Francia su primer concierto de órgano; son muy numerosos sus recitales en España y en varios países europeos. Realiza asimismo diversas grabaciones para discos, radio y televisión. En 1940 funda una empresa constructora de órganos, habiendo instalado unos 400 en España, Francia y diversos países de América, Africa y Asia. Se cuentan entre ellos los grandes órganos de las Basílicas San Pío X y de Nuestra Señora del Rosario en Lourdes (Francia), así como el del Teatro Real de Madrid, que fue inaugurado por él mismo con un recital. Ha dirigido asimismo muchas restauraciones de órganos históricos, destacando los de las Catedrales de Toledo, Segovia, Granada, Salamanca, etc. En 1965 es elegido vicepresidente de la International Society of Organ Builders, siendo posteriormente reelegido en todas las sucesivas votaciones. En 1970 fue elegido por unanimidad académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, de la que actualmente es tesorero. En 1973 hizo el estreno mundial, en el Teatro Real de Madrid, del Concierto de órgano y orquesta de Cristóbal Halffter, que le ha sido dedicado por su autor.

Cuarteto Clásico de la RTVE.

Constituido en 1945, obtuvo en 1946 el «Premio Nacional de Cuartetos» y en 1955 fue premiado en el «Concurso Internacional de Lieja».

Perteneciente a Radio Nacional de España desde 1953, le fue otorgado el «Primer Premio del Disco de Música de Cámara» en 1960, y, en 1965, ha sido nombrado titular de Radio Televisión Española.

En 1968 le ha sido concedido el Premio Especial «Ondas» por la brillante labor llevada a cabo en Radio Nacional de España.

El Cuarteto Clásico, que ha celebrado en el año 1970 sus Bodas de Plata, ha sido nuevamente galardonado por su colaboración en los «Cuartetos de Beethoven», con motivo de su bicentenario.

Cuenta en su haber con un repertorio de trescientas treinta y siete obras interpretadas en público, de las cuales ciento sesenta y siete primera audiciones en España y noventa y cinco de autores españoles, elevándose a tres mil sesenta el número de sus actuaciones en público, conciertos, emisiones de Radio y Televisión.

Los objetivos propuestos desde su fundación en 1945, que permanecen invariables a lo largo de veinticinco años de existencia, son:

Divulgar la Música de Cámara Española tanto en nuestra Patria como en el extranjero.

Dar a conocer en España la Música universal.

Propagar el repertorio camerístico sin discriminación de épocas, nacionalidades y tendencias de tipo estético.

Rafael Periañez Hernández

Inició sus estudios musicales en Salamanca —su ciudad natal— bajo la dirección de don Bernardo G. Bernalt y don Luis G. Seisdedos.

Por oposición obtiene una beca de la Excelentísima Diputación para estudiar en el Real Conservatorio de Madrid el grado Superior de Violín.

En el Real Conservatorio de Madrid estudió con Fernández Bordas, Enrique Iniesta y Luis Antón, obteniendo primeros premios en Solfeo, Violín, Música de Cámara y el de Sarasate, por unanimidad.

Durante seis años perteneció al Cuarteto Stradivari del Palacio Real. Ha sido: Primer Concertino de las Orquestas Filarmónica y de Cámara de Madrid, y Violín Solista del Grupo Alea de Música Contemporánea.

El violín de Rafael Periañez es un Omobono Stradivari —hijo del célebre Antonius Stradivarius— construido en Cremona el siglo XVIII.

Salvador Puig Fayos

Realizó los estudios de violín en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, terminando con las máximas calificaciones y Premio Extraordinario final de Carrera.

A continuación siguió los estudios de violín en Madrid con el violinista y profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, don Pedro León Medina.

Es ganador del Primer Premio en el concurso nacional de violín «Isidro Gyenes» en su XIV edición.

En el año 1975 fue designado por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, para asistir en Grasse (Francia) al Curso Internacional de Música, con el violinista Jean Moulliere.

Antonio Arias

Bachiller y Maestro Nacional, graduado en Zamora, su ciudad natal.

Pensionado por la Excelentísima Diputación Provincial de Zamora, obtiene en el Real Conservatorio de Madrid primeros premios de Solfeo y Música de Cámara, así como el Premio Sarasate en la clase de Fernández Bordas.

Nuevamente pensionado y bajo la dirección del Maestro belga Mathieu Crickboom, consigue primeros premios de Armonía, Violín y Música de Cámara en el Real Conservatorio de Bruselas.

Durante nueve años ejerce como Profesor de Violín en el Conservatorio de Salamanca.

En 1934 crea en Bruselas el Cuarteto de Juventudes Musicales Belgas y en 1945, por su iniciativa, se constituye el «Cuarteto Clásico de Madrid».

En 1943 obtiene, con Gombau y Puga, el «Premio Nacional de Tríos».

Es fundador de la Orquesta Clásica de Madrid y de Cámara de Madrid, habiendo actuado como solista en las Orquestas Nacional, Filarmónica y de Cámara de Madrid.

En 1961 fue premiado por la «Fundación March» por su «Antología de Estudios para Violín».

La viola de Antonio Arias es de Paolo Maggini (1580-1651), de la Escuela de Brescia, y perteneció a don Tomás Lestán, viola del Cuarteto de don Jesús de Monasterio.

Carlos Baena Torres

Nacido en la capital de España, inició su carrera de violoncellista a los diez años con Manuel Calvo, solista del Teatro Real y de la Orquesta Sinfónica, continuando con Ruíz Casaux, catedrático del Real Conservatorio de Madrid, donde terminó sus estudios con Primeros Premios de Violoncello y Música de Cámara, ampliando estas disciplinas durante algunos años con el Maestro Gaspar Cassadó.

Desde los dieciséis años cultiva con auténtica vocación la Música de Cámara.

Con el «Cuarteto Madrid» obtiene en 1943 el Premio Nacional de Cuartetos, y en 1946, nuevamente, este mismo galardón con el Cuarteto Clásico, del que es fundador. En 1955, como componente del Cuarteto Clásico, éste es premiado en el «Concurso Internacional de Cuartetos» de Lieja.

Ha desempeñado el puesto de violoncello solista en las orquestas Nacional, de Cámara, Filarmónica de Madrid y «Grupo Altea» de Música Contemporánea.

Carlos Baena posee un violoncello modelo Guarnerius, de la Violería de Mittenwald, construido a finales del siglo XIX.

Próximos conciertos:

CICLO PADRE ANTONIO SOLER

Miércoles 7 de noviembre

Camerata de Madrid

Dirigida por Luis Remartínez y solistas

IV CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Miércoles 14 de noviembre

PIANO: PEDRO ESPINOSA.

Obras de Donostia, Viñes, Montsalvatge, Estévez, Falcón Sababria, Raxach y Prieto.

Miércoles 21 de noviembre

GRUPO KOAN. *Director:* José Ramón Encinar.

Obras de Gombau, Roig-Francolí, Villa Rojo, Oliver Pina y de Pablo.

Miércoles 28 de noviembre

TRIO CIUDAD DE BARCELONA.

Obras de Angulo, Martín Pompey, Mestres Quadreny y García Leoz.

Miércoles 5 de diciembre

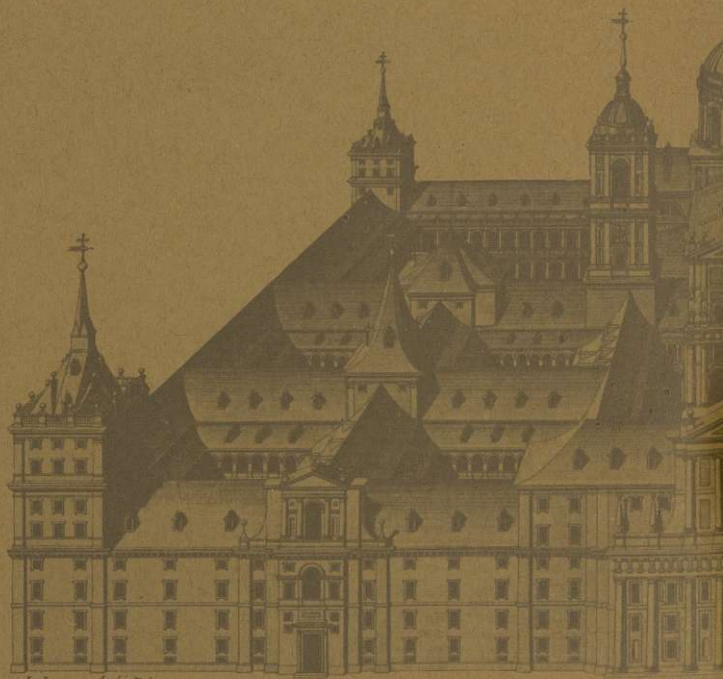
AGRUPACION CORAL DE CAMARA DE PAMPLONA. *Director:* Luis Morondo.

Obras de Oltra, Dúo Vital, Marco, González Acilu y Balada.

Miércoles 31 de octubre de 1979 19,30 horas.



FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castellò, 77. Madrid-6
Entrada libre



J. Lorenz. Arch. Delon

To Edwin Lascelles Esq.
Is most Humbly Dedicated,



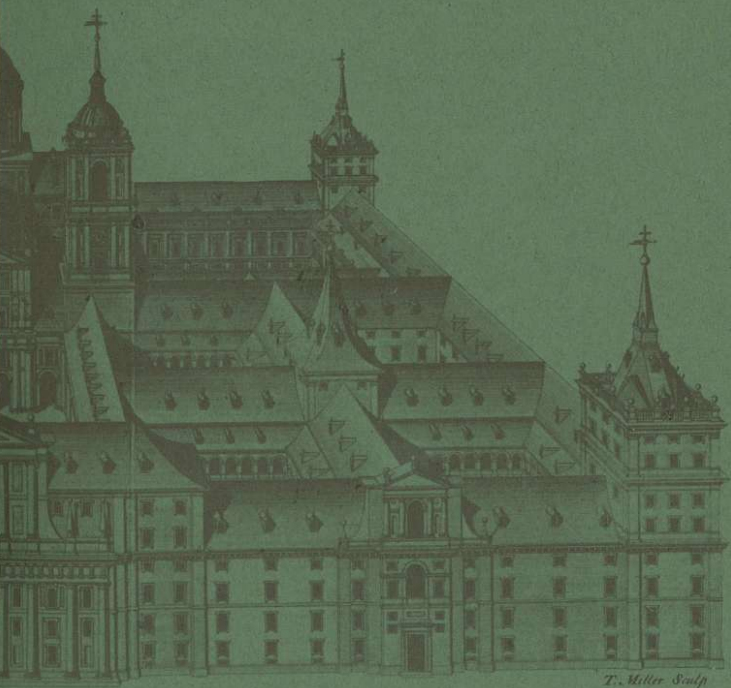
Fundación Juan March

CICLO

Padre Antonio Soler

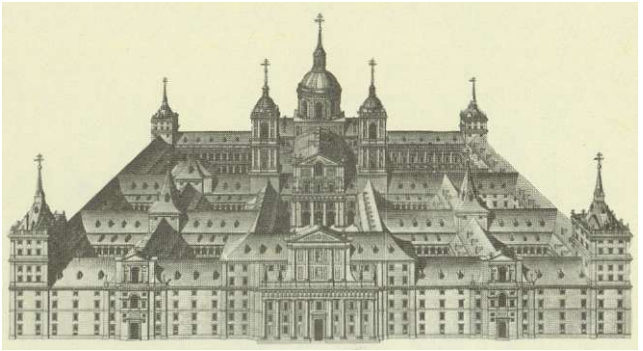
(1729-1783)

CAMERATA DE MADRID



T. Miller Sculp

This Perspective View of the Escorial.
BY
His most obedient humble Servant,
George Thompson.



Programa

Padre Antonio Soler
(1729-1783)

I

Salve

(soprano, coro, cuerda y continuo)

Contradanza de colegio

(soprano, coro, cuerda y continuo)

II

De un maestro de capilla

(soprano, barítono, coro, cuerda y continuo)

Congregante y festero

(soprano, tenor, dos coros, cuerda y continuo)

Camerata de Madrid

Director: Luis Remartínez

SALVE

Salve Regina Mater misericordiae
vita, dulcedo et spes nostra, salve.

Ad te clamamus exulus filii Evae

Ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrymarum valle.

Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericorde oculos ad nos converte

Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

CONRADANZA DE COLEGIO

Introducción

Coro: Una alegre contradanza
de placer y de solaz
previene el colegio al Niño
para divertir su afán.
La... La ... La ... andar, andar,
Y alegres bullicios
celebran propicios
la Natividad.
Con saltos propicios
mostrando expresivos
su gozo eficaz
pues viene a curarnos
la fiebre de Adán.
La ... La ... La ...

Solo: Un palitro que ha
del que júbilo empleo
empieza alegrar
En noche tan bella
lo serio atropella
la Festividad.
Y escuchen ahora
la idea sonora
por este compás.

Contradanza

Solo: Pues hoy has nacido
mi Niño querido
por darnos la vida
la dicha y la paz.
Admite los ecos
del chascarraschás
y el ruido disorde
del trapalatrá
pues es vida nuestra
quererte obsequiar.

Copla: La nieve y el hielo
te angustian la faz
y nuestras tibiezas
más penas te dan.
Admite un obsequio
divino zagal
que amante te ofrece
mi fiel voluntad.
Pues eres palabra
feliz y eficaz
errores disipa
de mi ceguedad.
Si pechos sencillos
mi dueño has de amar
los nuestros admiten
tu suma piedad.

DE UN MAESTRO DE CAPILLA

- Coro:* Como no es nuevo esta noche
el que estén los villancicos
aún después de muy mascados
poco o nada digeridos
a estudiar uno al portal
se vienen los cantorcillos
para que el Niño los libre
del maestro y de sus gritos
Atención, que lo extraño
del villancico
acredita lo raro
de su capricho.
- Maestro:* Ea muchachos. ¡Estad alerta!
que ya es hora
de dar la lección.
Vamos apriesa, todos entrando
que está un punto
mi estimación.
- Coro:* Qué buena maula es el maestro
sólo procura por su opinión
y con nosotros en los solfeos
hace el oficio de tundidor.
Buena es la idea, raro el capricho
siga y prosiga la diversión
vaya de solfa, porque es preciso
que al bello Infante, divierta el son.
¿Oyes, Juanillo?
¿Qué es eso conmigo?
Hoy viene el maestro de buen humor.
Sólo de verle todo me hieló
porque le temo como a Nerón.
- Maestro:* Cómo se burlan los picarillos
haciendo vaga su presunción.
Voto a mis barbas que si me enfado
la Nochebuena será Pasión.
- Coro:* A estas barbazas las tengo miedo.
¡Válgame Cristo! ¡Qué largas son!
- Maestro:* Cómo se burlan los picarillos
haciendo vaga mi pretensión.
Vengan apriesa los cantorcillos
y si no ¡Arriba el camisón!

Coro: ¡Ay de nosotros qué mascarón!
¡Muy destemplado tiene la voz!

Maestro: Ya tienen miedo los triplecillos
que contrabajo les toqué yo.
El siervo infante no es razón
que mejor sea que su señor.
!Ea, muchachos! ¡Vaya por Dios!
Fa, La, Fa, Sol, Re, Mi, Do,
(Decid conmigo)
Fa, La, Fa, Sol, Re, Mi...

(Los niños alborotan, con risas y bravos.)

Maestro: Jueguen y enreden los rapazuelos
que una zurra ha de aver.
viven los cielos.
Y no he de ser en daros nada escaso
si no sabéis entrar a queste paso.
Mi, Mi, Fa, Fa, Mi, Re..., etc.

(Los niños interrumpen la música, con sus risas.)

Maestro: Mas ¿Qué miro infelice criatura?
Válgame Dios.
Qué nube tan oscura
de lejos se descubre.
Ya todo el mundo
de pavor se cubre.
Al fin mis esperanzas
fueron vanas.
Ay que tocar a nublo
las campanas.

Coro: Din. Don. Din. Don.
Tente nublado, quel río viene turbio
tente detente que asustas a la gente.
Tente nublado no vengas al poblado
de las fiestas de Enero.
San Hilario es el primero.
Amén, Amén, no te metas en Belén.
Tente varón
que primero es San Antón.
Din. Don. Din. Don. Din. Don.
Vamos y al Niño pediremos
que de la nube libres quedemos.

Tonadilla: No quieras Niño querido
pues vienes a remediarme
en la tormenta perezca,
que sólo para vengarse
el enemigo movió.
Amante dueño gracioso
no quieras desesperarme
ni dejéis que mi contrario
intente vanagloriarse
que la victoria alcanzó.
Ya que amoroso
te estoy mirando
por mí llorando
cante yo alegre
triunfos de amor.

CONGREGANTE Y FESTERO

Coro: Como ha nacido en Belén
un niño que regocija
es tal su virtud que presto
se cantarán tres misas.
Al ajuste gracioso
a mediar tan rara manía
solamente festeros
lo estilan.
Qué bella especie
cosa festiva.
Al ajuste gracioso
a mediar tan rara manía.

Congregante: ¿Es usted un festero?

Festero: Y metido en capilla.

Congregante: Pues amigo
un muchacho ha nacido
como hay Dios
que es un santo a fe mía
y con trinos, con fugas y glorias
si me ajusto, le llevo su misa.
¿Cuánto vale?

Festero: Mil reales cabales.

Congregante: Cuántos hay que a tres reales
las digan.

Festero: Más no se cantan con sinfonías
diciendo al Niño del Amor, empleo:

Coro: Gloria in excelsis Deo.

Congregante: Los mil reales
les ofrezco con gusto.

Festero: Pues quidado
que oirá maravillas.

Copla

Congregante: Pues quisiera yo unos cantos
con gorgoritas.

- Festero:* El Niño que nos nace
nos los motiva.
Pues dando a Dios la gloria
el mundo anuncia el Angel.
- Coro:* Et in térra pax hominibus
bonae voluntatis.
- Congregante:* Por los cantos que lloran
no tengo prisa.
- Festero:* Todo en tal noche
debe ser alegría.
Mas si nace el Cordero
dirán los corazones:
- Coro:* Qui tolleis peccata mundi
miserere nobis.
- Congregante:* Si mi Niño se alegra
será mi dicha.
- Festero:* Reverentes afectos
le regocijan.
Y aunque aun pesebre yace
es bien que le digamos:
- Coro:* Quoniam tu solus sanctus,
tu solus dominus.
- Congregante:* Quisiera yo una fuga,
con que me iría.
- Festero:* En soltando el dinero
no hay quien lo impida.
Y en Belén ver al Niño
emprende el visitarle.
- Coro:* In Gloria Dei Patris.
Amén.

Notas al programa

Aunque la música vocal que de Antonio Soler se conserva es más numerosa que la instrumental, resulta ser más conocido por la segunda que por la primera. Ello es debido, en parte, a una razón de orden práctico y es que para montar las obras instrumentales no se requiere en la inmensa mayoría de los casos más que el concurso de un solo ejecutante, o de cinco al máximo, como ocurre con los *Seis quintetos*. Sin embargo, para programar cualquiera de sus obras vocales, salvo las que son a solo y unas pocas a cuatro voces, son necesarias de cinco para arriba y la participación de algunos instrumentistas.

Pero es probable, por no decir seguro, que la verdadera razón estribe en la falta de ediciones de su música a voces aunque tampoco esto sea del todo exacto, ya que en los últimos años vieron la luz unas cuantas en la revista «Tesoro Sacro-Musical» o en partituras publicadas por algún coro de Cataluña, y con mayor anterioridad había publicado Luis Villalba alguna en la revista «Santa Cecilia», entre las que recordamos una misa a cuatro voces solas, una salve a seis y acompañamiento de órgano, más un villancico, por referirnos únicamente, aplicando la ley del talión, a las editadas en España.

De Soler se conservan en El Escorial 357 obras vocales, y no son las únicas que compuso, de los más diversos géneros: misas, motetes, responsorios, himnos, salmos, magnificat, secuencias, letanías, lecciones de difuntos, lamentaciones, villancicos, y otras de escaso relieve, cual es la música para loas, saínetes, etc., de escaso relieve, decimos, y nos importa subrayarlo: por el número; porque muchas no pasan de dos o tres brevísimos trozos, y, sobre todo, porque los destinatarios, niños, no le permitían aspirar a grandes pretensiones.

El género que más predomina, considerando los distintos grupos entre sí, es el villancico: conocemos unos 130. Ni en este ni en otros casos precisamos el número por la sencilla razón de que entre las muchas obras anónimas puede haber, hay con toda seguridad, alguna suya.

Es ya de todos conocido el puesto que Soler ocupa, como compositor de música instrumental, en el concierto europeo y español de su época; no así en el campo de la música vocal, ni lo será mientras carezcamos de mecenas dispuestos a patrocinar generosamente la edición de sus obras, al menos de un número tal que permita emitir un juicio valorativo con ciertas garantías de certidumbre no provisional.

Cuatro *Salve Regina* conocemos del monje escurialense: dos, a cuatro voces; una de ellas con violines y trompas; una, a cinco, con violines y bajo; la cuarta, a seis, en dos coros: el primero a dúo; a cuatro, el segundo.

A nuestro juicio, la más interesante es una de las dos a cuatro voces: lo es por ser uno de los pocos autógrafos suyos que se conservan; porque en el papel del acompañamiento se lee esta interesante nota: «Compuesta y escrita por el P. Soler en estos mismos papeles, sin otro borrador, en el año de 1779»; porque, aun teniendo en cuenta esta circunstancia desfavorable, es la mejor trabajada, la más polifónica, incluso tiene una entrada en forma imitativa; la más inspirada y la de mayor religiosidad, y menos superficial.

La *Salve* que figura en el programa de hoy puede ser cantada a una sola voz, la solista, según reza el papel del acompañamiento. Esto da idea exacta de su estilo: una voz de tiple solista y un coro de mero relleno, sin apenas interés musical; sin intervenciones en varios números y muy escasas en otros. La voz solista, lo mismo que los instrumentos acompañantes pertenecen de lleno al género barroco por sus características interválicas; por la frecuente repetición de las palabras del texto: trece veces repite la voz solista en el primer verso la palabra *Salve*, y, finalmente, por su «barroquismo» ornamental melódico. La primera frase *Salve Regina* da la medida de lo que va a ser toda la pieza, si bien en alguno de los números sucesivos se comporte con mayor medida.

* * *

La forma «villancico» más practicada por Soler consta de tres partes: introducción-estribillo-coplas.

La introducción es a menor número de voces que el estribillo. Consta normalmente de una estrofa de cuatro versos octosílabos. Si en vez de una estrofa son dos, como sucede en el titulado *Congregante y /estero*, los cuatro versos de la segunda se cantan con la misma música de la primera.

En la introducción del villancico *Un maestro de capilla*, al apartarse el poeta de este esquema lo abandonó también el músico.

Cuando en los villancicos participan personajes, «no actores», atención, como en *Congregante y jester* y *Un maestro de capilla*, éstos no intervienen en la introducción.

El complejo vocal del estribillo es lo que especifica al villancico por el número de voces y lo que se constata en el título. Si se dice, por ejemplo, villancico a 10 voces, significa que el estribillo correspondiente es a ese número aunque las demás partes sean a uno más pequeño,

o a solo si viene el caso. Esto es, exactamente, lo que sucede en *Congregante y festero*.

El estribillo es la parte más larga y más variada del villancico; los versos pueden ser, según los preceptistas de la poesía, de los más diversos metros, de las más variadas combinaciones y de la extensión que se quiera. En él intervienen todos los componentes vocales de cada uno, ya en grupos corales, ya en su conjunto; bien algunas voces nada más, bien a solo; puede haber trozos en recitativo; diálogo entre dos coros, o entre uno y alguna voz solista, etc. Aquí despliega el compositor toda su fantasía y saber; habrá trozos armónicos, contrapuntísticos, en estilo imitativo y hasta en canon, como hace Soler en un «Maestro de capilla», sirviéndole en ese momento, como texto, los nombres o sílabas de la solmisación. Es más: en este mismo estribillo cita «ad literam» una canción popular infantil que todos hemos cantado, en son de conjuro, para ahuyentar la tormenta: «Tente, nublo, que el río viene turbio; tente, detente, no asustes a la gente»; mientras tanto, algunas voces imitan el toque de campanas que también se practica en las aldeas con el mismo propósito.

Las coplas son la parte popular del villancico, casi siempre a solo. En ellas es fácil encontrar reminiscencias, o citas expresas, del folklore musical patrio. Cántanse todas, por lo regular, con la misma música. Después de cada una suele repetirse el estribillo, todo o en parte, como se verifica en *Contradanza del colegio*.

En los otros dos no es así: en *Congregante y festero*, porque luego de cada copla viene una frase latina, tomada de la liturgia, seguida en la copla cuarta de una «fuga» con las palabras finales «in gloria Dei Patris. Amen», del himno *Gloria in excelsis Deo*.

Aprovechamos la ocasión, aunque sea entre paréntesis, para advertir que los coros a ocho voces de Soler no son tales. Si se escucha este final con atención, se observará que cada dos voces cantan lo mismo, aunque quizá a la octava.

Si el villancico tiene tonadilla no se repite el estribillo sino la propia tonadilla. Este es el caso de *Un maestro de capilla*.



Camerata de Madrid

La Camerata de Madrid está formada por un reducido número de músicos, huyendo de esta manera de las adulteradas interpretaciones que de la música barroca se han llevado a cabo hasta hace pocos años. La línea interpretativa de la Camerata de Madrid está siempre en función de la mayor fidelidad histórica, dando especial importancia a los elementos fundamentales -ornamentación, articulación, etc.- de la interpretación musical en los siglos XVII y XVIII.

Desde su creación en 1975, la Camerata de Madrid ha desarrollado una amplia labor de difusión de la música barroca, teniendo ocasión de actuar y grabar con solistas de la categoría de Monserrat Alavedra, Mariano Martín, Antonio Arias, etcétera. Igualmente ha dado una serie de conciertos para jóvenes, patrocinados por la Fundación March, y ha actuado para la mayor parte de las Sociedades de Conciertos de España. Entre sus últimas actuaciones están la integral de los conciertos de órgano de Haendel del op. 7, con el organista José Rada, la grabación de un disco de música barroca española y su actuación con gran éxito en el primer festival de Música de la Lozère (Francia).

Violines: Isabel Serrano, Francisco Romo, Charo Agüera, M.^a Isabel Fernández, Joaquín Botana, Laurence Schroder.

Viola: Marcial Moreiras.

Violoncello: Pilar Serrano.

Contrabajo: Román Gómez.

Clavecín

y realización: M.^a Teresa Chenlo.

Sopranos: Isabel Higuera Viro, Marta Robles, M.^a del Carmen Ruiz. M.^a José Sánchez.

Contraltos: María Aragón, Margarita Barreto.

Tenores: Vicente Encabo, Pedro Gilabert, Pablo Heras.

Bajo: Luis Alvarez.

Director: Luis Remartínez.

Miércoles, 7 de noviembre de 1979. 19,30 horas.



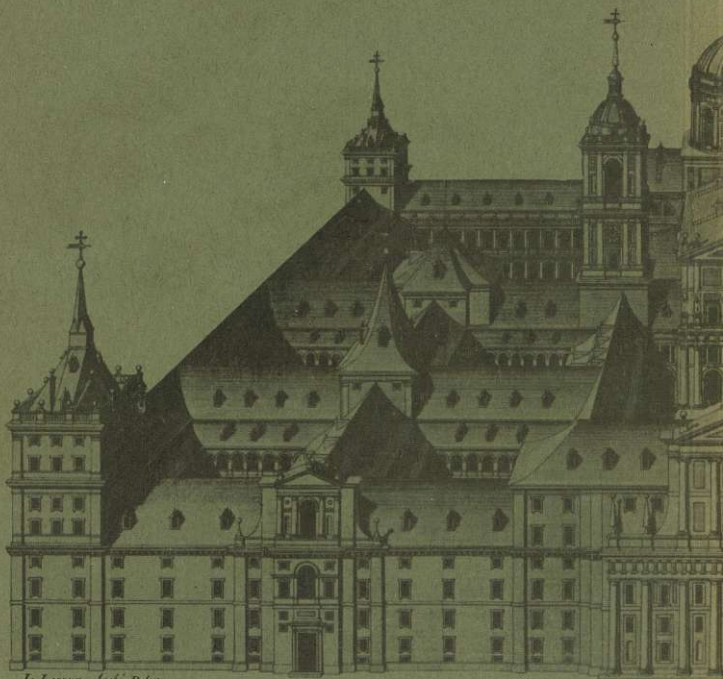
FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castellò, 77. Madrid-6
Entrada libre



To Edwin Lascelles Esq.
Is most Humbly Dedicated.



FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castillo, 77. Madrid-6
Entrada libre



J. Leroux. Arch. Delin.

Co Edwin Lascelles Esq.
Is most Humbly Dedicated.

