

- Esther Morales-Cañadas: *Antonio Soler, un visionario ilustrado. Intento musical y biográfico razonado*. München: Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2014 (Jenaer Beiträge zur Romanistik; 4). 176 S. ISBN 978-3-95477-021-2.

Trotz des „Carmen-Effekts“ (der sich vor allem den Aktivitäten Carlos Sauras verdankt), ist die Musik der Iberoromania weitgehend ein blinder Fleck im Musikleben. Ein Jahrhundert musikwissenschaftlicher Anstrengungen und Repertoireerweiterungen im Bereich von CD-Einspielungen dokumentieren andererseits den Reichtum der Musikkultur jenseits der Pyrenäen, den es wiederzuentdecken gilt. Dies betrifft nicht nur die goldene Ära einer „spanischen Musik“, die seit dem späten 19. Jahrhundert zu großen Teilen von katalanischen Musikern getragen wurde: Felipe Pedrell, Albéniz, Granados, Nin-Culmell, Roberto Gerhard und Narcís Bonet, sondern auch die Vormoderne, als katalanische Komponisten ihren Wirkungskreis nach Zentralspanien erweiterten. Mateo Fletxa war im 16. Jahrhundert von Domkapellmeister in Lleida zum Musiklehrer am Habsburgerhof aufstiegen, und noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts legte Padre Antonio Soler eine vergleichbare Karriere vom Chorknaben in Montserrat bis zum Hofmusiker der spanischen Bourbonen und Organisten in El Escorial zurück. Bekannt geworden ist Soler durch Musik für Tasteninstrumente, die das von seinem ungleich bekannteren Vorgänger

am Madrider Hof, Domenico Scarlatti, geschaffene Modell der einsätzigen Sonate weiterentwickelte, und mehr noch durch jenen *Fandango*, der, gleichsam Ravels *Bolero* vorwegnehmend, eine wiederkehrende Bassfigur in Variationen von steigender Komplexität zu einem zwölfminütigen, manuell anspruchsvollen Konzertstück entwickelte. Die in Deutschland ansässige Sevillaner Cembalistin und Musikwissenschaftlerin Esther Morales-Cañadas hat Antonio Soler zu seinem 230. Todestag eine kleine Monographie gewidmet, die den ersten Versuch einer Gesamtdarstellung in Buchform darstellt.¹

In Olot 1729 in einfachen Verhältnissen geboren, erfährt Soler seine musikalische und intellektuelle Bildung auf dem Montserrat, von wo er kurz nach 1750 nach Lleida aufbricht und dort eine Stelle als Kapellmeister antritt. Hier beschließt er, in den Hieronymusorden einzutreten, und wird 1752 nach San Lorenzo del Escorial geschickt. In Kastilien erlebt er die Spätphase der Regierung Ferdinands VI. Musikhistorisch gesehen vollzieht sich in dieser Epoche in Zentralspanien vor allem unter dem Einfluss des Kastraten Farinelli der Wandel des Musikgeschmacks hin zur italienischen Oper. Auch die bislang rigide regulierte Kirchenmusik erfährt seit der Enzyklika „Annus qui“ (1749) eine teilweise Erweiterung, von der selbst der in ästhetischen Fragen besonders rigide Hieronymusorden betroffen ist: neben der Orgel gelangen jetzt erstmals auch eine Reihe weiterer Instrumente in der Ordensmusik zum Einsatz. Der von der Vf. hier verwendete Begriff der „ilustración“, der auch schlagwortartig im Titel der hier zu besprechenden Publikation erscheint, dürfte für diese bescheidene Öffnung des klerikalen Musiklebens insofern zu hoch gegriffen sein. Letztlich rechtfertigen die seit dem Konzil von Trient zumal auf der iberi-

1 Die erste neuere Würdigung Solers stammt aus der Feder des katalanischen Komponisten Joaquim Nin Culmell anlässlich von Solers zweihundertstem Geburtstag (1929); die früheste bibliographische Aufarbeitung geht auf den großen katalanischen Musikologen Higinò Anglès (1933) zurück. Der Cembalist und Musikwissenschaftler Ralph Kirkpatrick verwies in seiner epochalen Scarlatti-Monographie (Princeton, 1953) auf die Rolle Solers als Fortsetzer der durch Scarlatti begründeten Tradition der Klaviersonate. Nach Frank M. Carolls Dissertation *An Introduction to Antonio Soler* (University of Rochester, 1960) hat sich die Forschung vor allem auf die Lokalisierung und Erschließung der zahlreichen Manuskript gebliebenen Kompositionen konzentriert. Vgl. auch die Überblicksartikel mit Bibliographie und Werkverzeichnissen von Robert Stevenson, „Soler, Antonio“, in: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, XVII, 449–451, Frederick Marvins Artikel in der zweiten Auflage desselben Werks (2001), und „Soler, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter, XII, 834f.

schen Halbinsel durchgeführten Regelungen im Bereich der Kirchenmusik den Einsatz *aller* musikalischen Mittel zur Steigerung der Wirkung.² Wie die hier eingefügten Musikanalysen nahe legen, geht es weniger um Freisetzung als um die rhetorische Funktionalisierung der instrumentalen Parameter. Die meisten der von der Vf. analysierten Beispiele demonstrieren überdies, wie die bei den italienischen Madrigalisten der Spätrenaissance entwickelte Übertragung rhetorischer Prinzipien auf musikalische Strukturen der Textvertonung auch in Spanien bis ins späte 18. Jahrhundert weiterwirkt. Zumal Stellen des nach einem Text Calderóns komponierten *Las órdenes militares* (1760) belegen dies. Gerade der Abschnitt (S. 24–39), der Solers Kirchenkomposition der Zeit bis Anfang der sechziger Jahre behandelt, wirft insofern ein interessantes Licht auf die spanische Musik der Epoche. Im selben Kapitel wird die Begegnung mit Scarlatti abgehandelt, von dem Soler als „mi maestro“ sprach. Leider bleibt in späteren Abschnitten des Buches die Rolle Scarlattis als musikalischer Vorgänger und Anreger Solers nahezu (S. 136f.) ausgespart. Ob Soler tatsächlich Unterricht bei dem Italiener genoss, lässt sich nach Ansicht der Vf. nicht eindeutig feststellen (S. 34f.). Wie Morales-Cañadas zu Recht festhält, ist die Erwähnung Scarlattis seitens Solers in dessen *Llave de la modulación* jedenfalls kein hinreichender Grund.

Dem 1762 erschienenen, Maria Bárbara da Bragança gewidmeten *Llave de la modulación* gilt das folgende Kapitel. In seinem theoretischem Hauptwerk hat Soler die Grundlagen einer Musikästhetik im eigentlichen Sinne niedergelegt, in dem er das Postulat künstlerischer Wirkung gegenüber dem Handwerk in den Vordergrund stellt: „¿De qué servirá pues, que la composición esté bien escrita si no produce buen efecto?“ (S. 42). Aufschlussreich sind hier auch Morales-Cañadas' Beobachtungen zu einem Verhältnis von Takt und agogischer Freiheit, das so eher im Bereich der französischen Clavecinmusik dieser Epoche zu erwarten wäre. Auf die – teils polemische – Rezeption des gerade aufgrund seiner insofern solitären Stellung bemerkenswerten Traktats seitens der Zeitgenossen geht die Vf. nur kurz (S. 47f.) ein.

Im vierten Kapitel handelt Morales-Cañadas die Übergangsjahre zu Beginn der Regierung Karls III. (1760–1766) ab und überrascht mit einer Reihe von literarischen Funden, die den Hieronymitenpater in einem überraschenden Licht präsentieren. Der hier passagenweise präsentierte Brief-

2 Karl Gustav Fellerer: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Band II. *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter, 1976, 7–10.

wechsel Solers mit seinem Gönner, dem Herzog von Medina-Sidonia, erreicht komische Qualitäten, die eher den Literaturwissenschaftler als den Musikologen beschäftigen müssen. Aus schlichten Mitteilungen werden burlesk-poetische Texte (S. 55–59), wie sie in der Musikgeschichte eigentlich nur einen Vorläufer kennen, nämlich den humoristischen Briefwechsel zwischen Orlando di Lasso und Albrecht V. Wie bei diesen geht es um eine satirisch überzeichnete Darstellung der eigenen Situation, netwa des klösterlichen Lebens oder darum, etwa in Aussicht gestellte Geschenke oder Honorare anzunehmen. Anders als bei Orlando und seinem bayerischen Dienstherrn handelt es sich bei Solers Briefen indes nicht um polyglotte Prosa, sondern um Lyrik, nämlich um Romanzen und Dezimen einer scherzhaft-grotesken Faktur, die stilistisch und inhaltlich an die Burlesken Quevedos, Góngoras und ihrer Adepten anknüpfen.

Die Zeitspanne von 1766 bis 1778 erscheint als Phase der musikalischen wie sozialen Konsolidierung (S. 71–107), die mit der Tätigkeit im Umkreis des Königshauses zusammenhing. Sie koinzidiert mit Solers produktivster Schaffensphase, was sowohl die Komposition großer kirchenmusikalische Werke anbelangt wie auch seine Instrumentalmusik. So entstehen in der Zeit die meisten seiner Villancicos, einer iberoromanischen Sonderform des Volksliedes. Diese weisen ihrer formalen Herkunft nach auf die maurische Lyrik von Al-Andalus – *zajal* und *muwassabat* – zurück, sind also anders als die in der neueren spanischen Musik bis heute noch gepflegten Villancicos keineswegs Weihnachtsmusik.³ Antonio Solers Villancicos zeichnen sich gegenüber den Stücken seiner Zeitgenossen durch Amplifikationen aus, die sowohl die Instrumentierung als auch die Form selbst betreffen und die zeitgenössischen Kantaten nahe stehen (S. 72ff.) und mit alternierenden Chören Praktiken der älteren Vokalpolyphonie aufgreifen. Wie weit selbst Bourbonenmonarchen von dem Konzept einer „*ilustración*“ entfernt waren, wird evident, wenn wir erfahren, dass Karl III. die wegen ihrer musikalischen Opulenz zu „opernhaften“ Darbietungen (S. 73) verbieten lassen wollte.

3 Selbst die Mehrzahl der musikwissenschaftlichen Nachschlagewerke weisen das Villancico zu Unrecht nach wie vor als Weihnachtskompositionen aus. Gustav Reese (*Music in the Renaissance*, London: Dent, 1977, 58 f.) hingegen leitet das Villancico aus den weltlichen Liedgattungen der Araber (arab. *zajala* = werfen, schleudern, laut sprechen, singen) ab, die ursprünglich (Muqaddamibn Muafra al-Cadri, Ben Quzman) erotische Inhalte und die Refrainstruktur ABccabAB aufwiesen. Auch bei Juan del Encina ist das Villancico keineswegs Weihnachtslied, sondern durch erotische Inhalte charakterisiert. Erst in der Epoche von Mateo Fletxa adaptiert die Kirchenmusik das Villancico wegen seiner Sangbarkeit.

Von Wandlungen und Personalwechseln am Bourbonenhof bleibt Soler in den sechziger Jahren nicht unbetroffen. Mit dem Neapolitaner Nicolas Conforto wird 1768 ein Komponist an den Bourbonenhof geholt, der insbesondere als Organisator des königlichen Theaters von Aranjuez die zeitgenössische Oper importiert und namentlich Pietro Metastasio bekannt macht. Solers Versuch, am Hof Fuß zu fassen, bleibt zunächst auf seine Rolle als Mentor des Infanten Don Gabriel beschränkt. Soler befindet sich zu diesem Zeitpunkt aber überdies in Konkurrenz zu Boccherini, den der jüngere der Infanten, Luis de Bourbon, als Komponisten unter Vertrag genommen hatte. Solers Durchbruch als zeitgenössischer spanischer Komponist von Rang wird erst nach 1772 vor allem durch den englischen Musikliebhaber Richard Fitzwilliam vorbereitet, der nicht nur ein Konvolut von 27 Klaviersonaten des Katalanen bekannt macht, sondern auch der Begründer der Mär von Solers Schüler-Lehrer-Verhältnis zu dem damals gerade in England populären Domenico Scarlatti verbreitet. „El padre Soler había tomado lecciones de Scarlatti“, vermerkt Fitzwilliam in seinem Autograph jener „XXVII Sonatas“, die Solers Nachruhm als Instrumentalkomponist für die Nachwelt begründen. Mitte der siebziger Jahre beschäftigt sich Soler mit der vor kurzem von Benjamin Franklin entwickelten Glasharmonika, für die er – so die Hypothese von Morales-Cañadas – Konzerte konzipiert zu haben scheint, in denen er selbst und der Infant Don Gabriel als Solisten agierten. In dieselbe Zeit fällt auch der Bau der „Casita Arriba“, eines Pavillons im Park von El Escorial, der vor allem dazu dienen sollte, die musikalischen Visionen des Infanten Gestalt werden zu lassen. Als der Infant volljährig wird, tritt er für Soler und anderer Künstler in die Rolle des Mäzens ein, woraus vor allem die bedeutendsten Kammermusikwerke Solers hervorgehen, in denen der Katalane seinen individuellen Stil findet und vervollkommnet (S. 100–107). Ebenfalls entstehen zahlreiche der Sonaten und der berühmte Fandango für Cembalo. Gerade in der Klaviermusik zeigen sich schroffe Harmoniewechsel, die wohl durch die peninsulare Gitarrenspieltechnik beeinflusst waren, indes auch in den „verwilderten“ Sonaten Scarlattis Vorläufer hatten.

Ende der siebziger Jahr durchläuft der Musiker eine seelische Krise, deren Grund einmal in den Spannungen zwischen den Mitgliedern des Hieronymusordens zu sehen ist, zum anderen, wie Morales-Cañadas plausibel macht, im Scheitern von Solers ambitionierten musikalischen Plänen (S. 110–119). In dieser Epoche bemüht sich Soler erfolglos um den Austritt aus der Kongregation oder die Versetzung in ein anderes Kloster, wobei ihm letztlich seine Kontakte zum Hof nichts nützen. In den letzten

Lebensjahren (S. 121–133) widmet er sich neben wenigen Kompositionen vor allem einem Traktat über die Stimmung von Tasteninstrumenten, jener Frage, die bis ins frühe 19. Jahrhundert Grund für den Dissens von Musikern, Gelehrten und Instrumentenbauern blieb. In seinem Todesjahr (1783) komponiert er eine mehrsätzliche szenische Kantate, in deren Zentrum Philipp II. steht. Als „Schwanengesang“ (S. 132) stellt dieses Werk zugleich eine Hommage an den Gründer des Escorial dar, in dessen Schutz sich der größte Teil von Solers Leben ereignet hat.

Der letzte Abschnitt von Morales-Cañadas' Darstellung (S. 134–153) beschäftigt sich mit Problemen der Ausführung der Klavierwerke Solers, insbesondere mit Fragen der Verzierungstechnik. Gerade dieses Kapitel dürfte vor allem für ausführende Musiker bleibenden Wert über die biographische Darstellung und die musikwissenschaftlichen Analysen hinaus haben. Auch die Bibliographie (S. 155–164) stellt eine aufgrund ihrer Gründlichkeit sichtliche Erweiterung bisher vorliegender Repertorien und Werkverzeichnisse da.

Trotz gewisser Vorbehalte in der Deutung des ausgebreiteten Materials kann man der Monographie insgesamt bescheinigen, einen blinden Fleck der noch zu schreibenden Landkarte katalanisch-spanischer Musikbeziehungen eingehender beleuchtet zu haben. Angesichts einer so grundlegenden Arbeit wäre allerdings ein Namensregister ebenso wie ein gründlicheres Endlektorat wünschenswert gewesen. ■

- Gerhard Wild, J. W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Norbert-Wollheim-Platz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <G.Wild@em.uni-frankfurt.de>.