

EL MUNDO DE ANTONIO SOLER

Guía de interpretación de tres de sus Sonatas para tecla

Sonata M.1 en Do menor

Sonata M.9 en Re Mayor

Sonata M.21 en Sol menor

Hayk Arsenyan

Traducción: Mònica Pagès

Reg. B.4077

EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU



Legalmente PROHIBIDA
la reproducción no autorizada

All rights reserved

Es ilegal la reproducción total o parcial de esta publicación, así como su transmisión por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, magnético, digital, por fotocopia, grabación u otros métodos sin permiso previo de los titulares del copyright.

© Copyright 2022 by HAYK ARSENYAN

© Copyright 2022 Derechos de edición en exclusiva para todos los países:

Editorial de Música B OILEAU, S.L.
Provença, 287 - 08037 Barcelona (Spain)
Tels.: (34) 932 155 334 - (34) 934 877 456
Fax: (34) 934 872 080
boileau@boileau-music.com
www.boileau-music.com

Grafía musical e impresión: Editorial de Música Boileau, S.L.
Traducción al castellano: Mònica Pagès

D. L. B.8231-2022
I.S.B.N. 978-84-17199-78-4
I.S.M.N. 979-0-3503-4297-4
Primera edición: mayo 2022

Reg. B.4077

Un ensayo sometido a los requerimientos parciales para el grado de Doctorado en Artes Musicales del Graduate College de la Universidad de Iowa. Diciembre 2009.
Supervisor: Profesora René J. Lecuona

ÍNDICE

LISTA DE TABLAS	10
LISTA DE EJEMPLOS	11
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO UNO:	
EL MUNDO DE SOLER	15
Soler y El Escorial	15
El contexto socio-político en la España del siglo XVIII	16
Soler y Scarlatti	16
La Sonata de mediados del dieciocho	17
Soler y Don Gabriel	18
Soler y la edición	19
Ediciones de las Sonatas para tecla de Soler	20
El clavicémbalo y el pianoforte	21
Soler: Músico extraordinario	23
El Fandango de Soler	23
Estructura formal y armónica	25
CAPÍTULO DOS:	
ASPECTOS MUSICALES DE LAS SONATAS PARA TECLA DE SOLE	25
Elección de tonalidades	26
Temas y estructura de la frase	27
Ritmo	29
Ejemplo 6. Sonata M.9 en Re Mayor, compases 11-21.	30
Textura	31
Tempos y métrica	33
Ornamentación	33
Características españolas	35

CAPÍTULO TRES:

ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y GUÍA DE INTERPRETACIÓN DE TRES SONATAS PARA TECLA DE ANTONIO SOLER

39

Sonata M.1 en Do menor 39

 Estructura formal, armónica y melódica 39

 Estructura de la frase 41

 Observaciones estilísticas y sugerencias interpretativas 42

 Jota aragonesa 44

Sonata M.9 en Re mayor 45

 La estructura temática y armónica 45

 Características españolas y sugerencias de interpretación 48

 Indicaciones que faltan y acotaciones editoriales 50

Sonata M.21 en Sol menor 50

 La estructura formal y armónica 50

 Indicaciones de tempo y métrica 54

 Características españolas y sugerencias interpretativas 55

CONCLUSIONES 57

BIBLIOGRAFÍA 58

LISTA DE TABLAS

Tabla 1.	Correlación entre tonalidades y escalas:	27
Tabla 2.	Correspondencias entre la escala natural menor y los grados modales naturales:	35
Tabla 3.	Correspondencia entre la tonalidad occidental y el modo natural a través de sus cadencias frigias:	36
Tabla 4.	Esquema armónico:	40
Tabla 5.	Estructura de frase en ambas secciones:	42
Tabla 6.	Estructura formal:	45
Tabla 7.	Grupos de compases entre temas:	48
Tabla 8.	Estructura formal:	51
Tabla 9.	Esquema de modulación y aumento de la secuencia:	52
Tabla 10.	Relación secuencial:	53
Tabla 11.	Esquema hipermétrico:	55

LISTA DE EJEMPLOS

Ejemplo 1.	Sonata M.13 en Si bemol Mayor, compases 93-107	22
Ejemplo 2.	Sonata M.2 en Do menor, compases 9-10	28
Ejemplo 3.	Sonata M.4 en Do menor, compases 70-73	28
Ejemplo 4.	Sonata M.4 en Do menor, anotación al compás 73	28
Ejemplo 5.	Sonata M.9 en Re Mayor, compases 48-56	29
Ejemplo 7.	Sonata M.4 en Do menor, compases 1-3	30
Ejemplo 8.	Sonata M.2 en Do menor, compases 71-72	30
Ejemplo 9.	Sonata M.17 en Mi menor, compases 12-22	31
Ejemplo 10.	Sonata M.12 en Do menor, compases 34-36	31
Ejemplo 11.	Sonata M.5 en Do Mayor, compases 19-24	32
Ejemplo 12.	Sonata M.5 en Do Mayor, compases 5-10	32
Ejemplo 13.	Sonata M.16 en Si Mayor, compases 21-16	33
Ejemplo 14.	Sonata M.1 en Do menor, compases 76-81	41

INTRODUCCIÓN

Mi estima e interés por la música antigua se remonta a mi infancia. Cuando estaba en la orquesta de la universidad, nuestro director era un especialista reconocido en música antigua y a menudo tocábamos obras del

Renacimiento, del Barroco y de compositores preclásicos. Hace nueve años, descubrí las sonatas de Antonio Soler. Inmediatamente me impresionó la belleza de estas obras y empecé a incluirlas en mi repertorio de concierto.

En cuanto empecé a investigar la música del Padre Antonio Soler, me di cuenta de que la mayoría del material sobre Soler y su música estaba escrito en catalán. Sin embargo, hay varios artículos en inglés publicados en revistas musicales y en periódicos por conocidos profesores como Frederick Marvin, Ralf Kirkpatrick, Joaquín Nin, Joseph Freedman, y Dean Elder que hablan de la música ibérica del siglo XVIII, en la que se incluye la de Soler. Solamente hay cinco disertaciones en inglés dedicadas a Antonio Soler, la última de las cuales data de 1978. Dos de éstas son traducciones del tratado teórico de Soler *Llave de la modulación y antigüedades de la música*.¹ Existe otra que sirve como introducción general a la vida y obra de Soler, y las otras dos restantes comentan las sonatas para tecla de Soler. Pero ninguno de los trabajos mencionados ofrecen comentarios estilísticos ni una guía para la interpretación de la música de Soler.

La mayoría de los manuscritos de las sonatas de Soler se encuentran en cinco instituciones en España: el Monasterio de Montserrat; el Monasterio del Escorial; la Biblioteca Nacional de Catalunya, en Barcelona; el Orfeó Català, en Barcelona; y el Instituto de Francia, en Madrid. Entre las muchas ediciones de las sonatas para tecla que existen de Soler, las de Frederick Marvin y Samuel Rubio son las que se utilizan más frecuentemente. Para mis interpretaciones, utilizo la edición de Marvin.

La discografía de las obras de Soler es bastante amplia. Artistas como Gilbert Rowland, Alicia de Larrocha, Jacques Ogg, Daniel Blumenthal, y Bob van Asperen han grabado las sonatas para tecla de Soler en sellos como Sony, Decca, Naxos, Philips, Orion y Deutsche Grammophon. Las sonatas de estos discos están interpretadas en clavicémbalo, pianoforte y piano.

¹ A partir de ahora, me referiré a la tesis de Soler como *Llave de la modulación*. He preferido mantener el término “llave”, en lugar de “tono” o “tonalidad”, como aparece en el título original.

En este trabajo, hablaré de las tradiciones de la tecla ibérica del siglo XVIII que influyeron en la obra de Soler, identificando características generales de estilo en las sonatas para tecla de Soler, y ofreciendo mi análisis teórico y estilístico para proveer de una guía de interpretación de tres de sus sonatas en el piano moderno.

Dividiré mi estudio en tres capítulos. En el primero, haré una breve panorámica de la escena política y musical en la España del siglo XVIII. Me concentraré en el entorno que Soler tuvo en el Monasterio del Escorial, donde vivió y compuso. En este contexto, explicaré algunas de las peculiaridades estilísticas y de las técnicas compositivas que distinguió Soler de su contemporáneo más famoso, Domenico Scarlatti. Hablaré de la historia de la edición musical en España y exploraré las relaciones entre compositores y sus mecenas reales. En este aspecto, trataré la relación profesor/alumno que tuvo Soler con el hijo menor de Carlos III, Don Gabriel, para quien Soler compuso la mayoría de sus sonatas para tecla. Además, explicaré el contexto histórico y la estructura formal de la pedagógica *sonata scolastica* que se enseñaba a mediados del siglos XVIII. Para ayudar a la interpretación de las obras de Soler en un piano moderno, incluiré un breve repaso a los instrumentos del siglo XVIII que se usaban en España y en Portugal, como los fortepianos de Cristofori y Antunes. En la conclusión de este capítulo, hablaré de algunos de los otros intereses de Soler, como el tratado teórico *Llave de la modulación* en su obra de construcción orgánica, de manera que el lector podrá obtener una apreciación del alcance de su conocimiento y de sus logros.

En el segundo capítulo, trataré sobre los aspectos generales de las sonatas para teclado de Soler, incluyendo la estructura formal y armónica, el uso temático y la organización melódica, el ritmo y la métrica, la estructura de la frase, la textura, las indicaciones de tempo, y su uso de la ornamentación. También hablaré de la selección de tonalidades de Soler y su correlación con las que se utilizan a menudo en la música flamenca para guitarra. Este aspecto tiene importancia desde que la interpretación en términos estilísticos de sus sonatas para tecla en un piano moderno tiene en cuenta los rasgos españoles que influyeron la composición de Soler, como el cante jondo, las danzas regionales, y la imitación de la técnica específica de la guitarra flamenca.

En el capítulo final, analizaré tres sonatas para tecla de Antonio Soler. Las sonatas que he escogido representan estilos compositivos contrastados que sugieren periodos diferentes en la vida de este compositor. Analizaré estas obras basándome en sus rasgos estilísticos y en su forma, y explicaré aspectos de la interpretación como el uso de los pedales, la ornamentación específica, dinámicas y articulación, y la aplicación de varios cromatismos. Haré referencia a la autenticidad de las indicaciones en la edición dentro del contexto de la improvisación y de la interpretación del instrumento moderno. A fin de ofrecer una guía para la interpretación de estas sonatas en el piano actual, presento mi análisis teórico, observaciones de estilo y sugerencias interpretativas de cada una.

Para este trabajo, he consultado varios tratados de la interpretación del siglo XVIII, entre los cuales la propia de Soler, *Llave de la modulación*, y he analizado diferentes ediciones y manuscritos de las sonatas de Soler que se pueden consultar, además de escuchar las grabaciones interpretadas con instrumentos diversos y con una gran variedad de estilos.

CAPÍTULO UNO:

EL MUNDO DE SOLER

Soler nació en la ciudad de Olot, en la provincia de Gerona, en Cataluña.² Se desconoce su fecha de nacimiento, pero se

sabe que fue bautizado el 3 de diciembre de 1729.³ A edad muy temprana, entró en la Escolanía del Monasterio de Montserrat, una de las escuelas de música más antiguas del mundo occidental, situada cerca de Barcelona. En la Escolanía, Soler estudió órgano, solfeo, armonía, composición y clavicémbalo. Después de terminar allí los estudios en 1752, Soler tomó los hábitos de monje y entró en el Monasterio de Montserrat a los veintitrés años. Cuando el arzobispo de Urgell le pidió que le recomendase a alguien para el cargo de organista y maestro de capilla del Monasterio del Escorial, cerca de Madrid, Soler se ofreció como candidato.⁴ Aceptando su solicitud, el arzobispo lo nombró director del coro y organista de este monasterio, donde Soler ejerció desde 1752 hasta su muerte en 1783.⁵ Allí, Soler compuso un impresionante número de obras vocales religiosas para ser cantadas en El Escorial, así como música profana y música para teatro que escribían los famosos dramaturgos españoles Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega.⁶ No obstante estar en Madrid, Soler mantuvo contacto con el Monasterio de Montserrat a lo largo de toda su vida, y enviaba regularmente a los monjes manuscritos de sus obras religiosas que compuso en El Escorial.⁷

SOLER Y EL ESCORIAL

Cuando Soler tomó su cargo en El Escorial, entró en un ambiente que muy pronto pudo comprobar que era el óptimo para su vida profesional y artística. Comenzando en 1757, Soler asumió responsabilidades importantes y de prestigio profesional. En el monasterio, asumió el cargo de

² Sadowsky, Reah. "Antonio Soler: Creator of Spain's Fifth Century of Musical Genius." *The American Music Teacher*, nº1 (1978): 28:10-16.

³ Marvin, Frederick. *Discovered Treasure: The Music of Antonio Soler*. Clavier 19 (Julio-Agosto 1980): 22.

⁴ Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti: A Famous Harpsichordist's Study of the Life, Times, and Works of One of the Greatest Composers for His Instrument*. Apollo ed. Thomas Y. Crowell Company, New York: Princeton University Press, 1968. 123.

⁵ Carroll, Frank. *An Introduction to Antonio Soler*. Tesis doctoral, University of Rochester, 1975, 5.

⁶ Marvin, Frederick. *Antonio Soler*. *The Consort*, nº. 39, (1983): 479.

⁷ Yamaoka, Miyuki. *Antonio Soler Sonatas*. La Ma de Guido. Piano CD portada, artículo de Isabel Izard i Granados. 2000. p. 10.c2.

maestro de capilla después de la muerte de Gabriel de Moratilla. Soler también se convirtió en el profesor oficial de los infantes después de la muerte de Domenico Scarlatti.⁸

El Escorial, que fue construido por Felipe II (1527-1598), estaba concebido para tener cuatro funciones: la de palacio, la de monasterio, la de iglesia, y también de mausoleo de los reyes y reinas españoles. Había un estrecho vínculo entre la corte española y El Escorial. La corte real residía en El Escorial gran parte del otoño. El monasterio del Escorial tenía un edificio anexo en Madrid, al que Soler acudía cuando visitaba Madrid para estudiar con José de Nebra y con Scarlatti, o cuando tenía que viajar por sus compromisos musicales.

EL CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Es necesario explorar el contexto socio-político que vivió Soler en España, para poder comprender mejor la situación profesional de Soler. Después de la disolución del reinado de los Habsburgo en la Guerra de Sucesión, una nueva monarquía francesa, la de Felipe V, el nieto de Luís XIV de Francia, llegó como rey de España en 1700. Trajo a su mujer, la italiana Isabel Farnese de Parma, que tuvo un gran interés tanto en la ópera italiana como en la danza de la corte francesa.⁹ Esta nueva dinastía abrió las puertas a influencias extranjeras y mostró muy poco interés en la cultura española.¹⁰ Mientras muchos españoles recibieron inicialmente con buenos ojos la moda y los gustos franceses que trajo Felipe V a España, otros se rebelaron contra el rechazo de la corte a las costumbres nacionales, a la música y a la danza, y quisieron volver a las formas artísticas basadas en las tradiciones populares como una reafirmación contra extranjeros y “petimetres.”¹¹ Es más, muchos españoles culpaban a estos nuevos líderes de la llegada de disturbios políticos a su país.¹²

Cuando Felipe V murió en 1746, España estaba sumida en un conflicto militar por su identidad nacional. Por este motivo, se dio la bienvenida a su sucesor, Fernando VI. No sólo era un nuevo rey para España, sino que su reina, María Bárbara de Braganza, era de la vecina Portugal, un país con lazos culturales y geográficos muy próximos a España. Fernando y María Bárbara mostraron una preferencia por la cultura española sin dejar de cultivar la cultura internacional en la corte real española y auspiciaron una impresionante lista de personalidades musicales provenientes de Italia, como Farinelli, Domenico Scarlatti, Luigi Boccherini, Domenico Alberti y muchos otros.

SOLER Y SCARLATTI

El nombre de Soler se menciona a menudo junto al de Scarlatti (1685-1757), el famoso compositor italiano que pasó la mayor parte de su vida profesional en la Península Ibérica. Durante diez años, Scarlatti fue el profesor de teclado en Lisboa de la princesa de Portugal María Bárbara de Braganza, que era una talentosa clavicembalista. Cuando ésta se casó con la familia real española, Scarlatti la siguió desde Portugal a Andalucía. Más tarde, cuando su esposo Fernando VI se convirtió en rey de España, Scarlatti siguió a María Bárbara hasta Madrid.

⁸ Stevenson, Robert. “Antonio Soler.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Volumen 17. Macmillan Publishers Ltd. London, 1995. 449.

⁹ Gross Ceballos, Sara. *Keyboard Portraits: Performing Character in the Eighteenth Century*. Tesis doctoral. University of California in Los Angeles, 2008, 88.

¹⁰ Sadie, Julie Ann, ed. *Companion to Baroque Music*. Prólogo de Hogwood, Christopher, Schirmerbook, New York, Oxford, Singapore, and Sydney: Maxwell McMillan International, 1991, 330.

¹¹ Del francés “*petit-maître*” o “pequeño maestro,” que alude a un grupo de españoles de clase media y aristocrática que se preocupaban de imitar los modales, los vestidos, la danza y la música de la corte y, por tanto, de los franceses. Gross Ceballos, Sara. *Keyboard Portraits: Performing Character in the Eighteenth Century*. Tesis doctoral. University of California in Los Angeles, 2008, 101.

¹² España estaba sumida en múltiples guerras con Inglaterra y otros países vecinos.

Las sonatas de Soler están organizadas predominantemente en frases cortas que a menudo consisten en grupos de compases irregulares. Al contrario de las predecibles largas frases del estilo clásico tardío basado en dos compases múltiples o de las frases simétricas de la mayoría de obras barrocas, la organización melódica fragmentada de Soler es típica de un *stile galant*. Las frases de tres, cinco o siete compases son habituales en sus sonatas.

RITMO

Los modelos rítmicos más habitualmente utilizados en las sonatas de Soler constan de corcheas y semicorcheas. Era lo esperado, ya que las sonatas estaban escritas para instrumentos que no sostenían mucho el sonido, como el clavecín o el primer fortepiano.⁶⁴ No obstante, algunas notas largas se encuentran también en las sonatas, las cuales implicarían ornamentos adicionales con el propósito de sostenerlo. Hablaré sobre la ornamentación de Soler con más detalle más adelante.

El intérprete de música barroca francesa está acostumbrado a tocar corcheas seguidas de manera punteada (*notes inégales*). Si embargo, los compositores italianos y españoles anotaban corcheas punteadas/saltadas.⁶⁵ De esta manera, el intérprete de las sonatas de Soler debe tocar con exactitud los valores anotados en la partitura.

Soler utiliza con frecuencia características que están consideradas como propias de las danzas españolas, como las combinaciones de ritmos dobles y triples, que puntean figuras rítmicas, y motivos melódicos sincopados que ponen el énfasis en la nota débil. El uso combinado de figuras triples y dobles era común en las canciones españolas que datan del siglo XIV.⁶⁶

Ejemplo 5. Sonata M.9 en Re Mayor, compases 48-56.

Soler utiliza a menudo la técnica del crescendo rítmico; va intensificando el carácter emocional de la sección reduciendo gradualmente los valores rítmicos.

⁶⁴ El primer fortepiano no sostenía el sonido tanto como el piano moderno.

⁶⁵ Tal y como el teórico francés Jean-Jacques Rousseau señalaba “En la música italiana [y española] todas las corcheas [son] iguales, a menos que estén marcadas con un punto [punteadas]. Pero en música francesa, se hacen las corcheas exactamente iguales únicamente en el compás a cuatro; en todos los demás se hacen siempre un poco desigual, a menos que no estén marcadas *cloches égales*. Hefling, Stephen E. *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes Inegales and Overdotting*. New York, Toronto, and New York: Schirmer Books, 1993, 38.

⁶⁶ Storm, Elizabeth Nancy. *The Harpsichord Sonatas of Padre Antonio Soler*. Thesis, University of Washington, 1948.80.

Ejemplo 6. Sonata M.9 en Re Mayor, compases 11-21.

En algunas sonatas, Soler también utiliza modelos rítmicos específicos asociados con algunos tipos de danzas españolas, como el del bolero de la canción popular andaluza saeta.⁶⁷

Ejemplo 7. Sonata M.4 en Do menor, compases 1-3.

Cantabile

Complementando estos modelos rítmicos españoles, Soler solía imitar el sonido de las castañuelas, bandurrias, que eran instrumentos populares que acompañaban las danzas en España, además del zapateado.⁶⁸

La subdivisión del ritmo fuerte en pequeños elementos melódicos que aparecen no solamente al final de los motivos sino también en los inicios, puede sugerir los *glissandos* vocales influidos por árabes y gitanos.

Ejemplo 8. Sonata M.2 en Do menor, compases 71-72.

⁶⁷ La saeta es una canción popular de la Cuaresma o de la Natividad. Yoon Soo, Cho. *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albeniz and Enrique Granados: A Detailed Study of "Granada" and "Asturias" of Suite Espanola by Albeniz and "Andaluza" and "Danza Triste" of Doce Danzas Espanolas by Granados.* DMA Treatise, The University of Texas in Austin, 2006, 7.

⁶⁸ Chase, Gilbert. *The Music of Spain.* Dover Publications, New York, 1959, 224.

TEXTURA

Las sonatas de Soler contienen de manera típica una textura de tres voces basada en una escritura de dos partes. La textura es predominantemente homófona y, a veces, casi polifónica. En casi todas las sonatas de Soler, el bajo funciona como soporte armónico de la mayor parte de la melodía de la voz(es) aguda. Sin embargo, el bajo suele dar imitaciones temáticas breves. Esta polifonía imitativa en las sonatas de Soler sólo dura unos pocos compases y aparece en la mayoría de las veces al principio de las secciones. La pseudo-polifonía, típica de la música para guitarra, aparece en la “tercera voz.” Esta voz se introduce a lo largo de la pieza, aunque por pocas notas o compases, y actúa independientemente de las otras dos voces.

Ejemplo 9. Sonata M.17 en Mi menor, compases 12-22.

Se debe añadir una tercera voz, así como dos o tres notas en diferentes registros; no obstante, muy pronto se mezcla con las otras voces y se convierte en material armónico en la textura.

Ejemplo 10. Sonata M.12 en Do menor, compases 34-36.

CONCLUSIONES

La interpretación de una composición musical refleja los sentimientos, el conocimiento y las ideas musicales del intérprete. La especulación de una interpretación auténtica, estilísticamente hablando, es todavía más dispar si observamos la música antigua, ya que no tenemos grabaciones por parte de los compositores e intérpretes de las obras de aquel tiempo.¹⁰⁸ Por consiguiente, para un intérprete es casi imposible tener una imagen definitiva de la práctica interpretativa de las sonatas tal y como fueron ejecutadas por el propio Soler. Como argumentaba anteriormente, algunos expertos creen que el intérprete de la música ibérica debe evitar utilizar ornamentos adicionales, cuando otros creen lo contrario. Algunos pianistas afirman que la música barroca debe ser tocada sin pedal, mientras que otros afirman lo opuesto. Aunque en este ensayo presento una guía de la interpretación de las sonatas para teclado en un piano moderno, quisiera recordar la cita de Alicia de Larrocha que introduce al principio del ensayo: "...no es posible tocar obras de esta época de una única manera."¹⁰⁹

Sin embargo, hacer un examen del entorno en el que Soler vivió y compuso, estudiar las costumbres en el teclado del siglo XVIII, investigar la cultura española que influenció la composición de Soler, así como escuchar varias interpretaciones de estas sonatas tocadas en diferentes instrumentos, será sin duda útil a los intérpretes para hacer sus propias elecciones musicales. Más aún, creo que el caso concreto de interpretar las sonatas de Soler, la consideración de las danzas españolas y de la técnica de la guitarra a menudo es inspirador y a veces crucial para una interpretación con fundamento.

¹⁰⁸ Saint-Saëns fue el primer pianista que se grabó en un soporte reproducible. Schonberg, Harold C, *The Great Pianists*. Revised and Updated Edition, Simon and Schuster, New York, 1987. 15.

¹⁰⁹ Elder, Dean. "A Music Lesson on Soler Sonata: Alicia de Larrocha Recording." *Clavier*, nº1 (1971): 10:23-8.

BIBLIOGRAFÍA

- Bobri, Vladimir. *The Segovia Technique*, New York: the Macmillan Company, 1972.
- Carroll, Frank. *An Introduction to Antonio Soler*. Ph.D. dissertation, University of Rochester, 1975.
- Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. Dover Publications, New York, 1959.
- Dieckow, A. *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler*. Ph.D. Dissertation, Washington University, Saint Louis, 1971.
- Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance: A Handbook*. 1st American Ed. New York: Norton, 1982.
- Elder, Dean. "A Music Lesson on a Soler Sonata: Alicia de Larrocha Recording." *Clavier*, no. 1 (1971): 10:23-8.
- Esses, Maurice. *Dance and Instrumental "Diferencias" in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. PhD Dissertation, University of Toronto, 1986.
- Fisk, Eliot, A Fresh Look at Padre Soler. *The Guitar Review* 55 (1983): 9-14.
- _____. A Fresh Look at Padre Soler. *The Guitar Review* 56 (1984): 8-13.
- Freedman, Frederick. "Antonio Soler: A 250th Anniversary." Review Article, *Inter-American Music Review* (1979): 2:45-57.
- Gross Ceballos, Sara. *Keyboard Portraits: Performing Character in the Eighteenth Century*. Ph.D. Dissertation. University of California in Los Angeles, 2008
- Harich-Schneider, Eta. *The Harpsichord: An Introduction to Technique, Style and the Historical Sources*. Second Ed. Basel, Tours, and London: Barenreiter-Verlag Kassel, 1973.
- Hefling, Stephen E. *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes Inaegales and Overdotting*. New York, Toronto, and New York: Schirmer Books, 1993.
- Heimes, Klaus Ferdinan. *Antonio Soler's Keyboard Sonatas*. Thesis, University of South Africa, 1965.
- Hogwood, Christopher, ed. *The Keyboard in Baroque Europe, Musical Performance and Reception*. Cambridge, England and New York: Cambridge University Press, 2003. 77
- Houle, George. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation, Music Scholarship and Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti: A Famous Harpsichordist's Study of the Life, Times, and Works of One of the Greatest Composers for His Instrument*. Apollo ed. Thomas Y. Crowell Company, New York: Princeton University Press, 1968.
- Marvin, Frederick. "An Almost Forgotten Composer." *Music Journal* 18 (February 1960) : 34-36.
- _____. Discovered Treasure: The Music of Antonio Soler. *Clavier* 19 (1980): 22-29.
- _____. Antonio Soler. *The Consort*, no. 39, (1983): 479-488.

Newman, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. Revised ed. Chapel Hill: University of North Carolina press, 1966.

_____. *The Sonata in the Classic Era*. Second ed. Chapel Hill: University of North Carolina press, 1963.

Nin, Joaquin. "The Bi-Centenary of Antonio Soler." *The Chesterian*, xi (1930), 97.

Noone, Michael J. *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, Eastman Studies in Music. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1998.

_____. Symposium: Music in the Escorial. Early Music, 1993.

Pena, Paco. "Flamenco Guitar" in *The Guitar: A Guide for Students And Teachers*. Compiled And Edited By Michael Stempson. Oxford, New York: Oxford University Press, 1988.

Rubio, Samuel. *Antonio Soler: Catalogo Critico*. Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, c.198, Cuenca, Spain:

Sadie, Julie Ann, ed. *Companion to Baroque Music*. Forwarded by Hogwood Christopher, Schirmer book, New York, Oxford, Singapore, and Sydney: Maxwell McMillan International, 1991.

Sadowsky, Reah. "Antonio Soler: Creator of Spain's Fifth Century of Musical Genius." *The American Music teacher*, no. 1 (1978): 28:10-16.

Schonberg, Harold C, *The Great Pianists*. Revised and Updated Edition, Simon and Schuster, New York, 1987. 78

Shiple, Linda Patricia. English Translation of Soler's *Llave de la Modulaci3n*. Ph.D. Dissertation, Florida State University, 1978.

_____. Pedagogical Advantages in the Keyboard Sonatas of Antonio Soler. *The American Music Teacher*, no. 5, (1989): 38:22-24-61.

Steblyn, Rita. *A History Of Key Characteristics In The Eighteenth And Early Nineteenth Centuries*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1981.

Stein, Louise K. *Songs of Martals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford Monographs on Music. Oxford and New York: Clarendon Press and Oxford University Press, 1993.

Stevenson, Robert. Antonio Soler. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanly Sadie. Volume 17. Macmillan Publishers Ltd. London, 1995.

Soler, Antonio. *Llave de la Modulaci3n*. New York: Broude Brothers, 1967.

Storm, Elizabeth Nancy. *The Harpsichord Sonatas of Padre Antonio Soler*. Thesis, University of Washington, 1948.

Yoon Soo, Cho. *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albeniz and Enrique Granados: A Detailed Study of "Granada" and "Asturias" of Suite Espanola by Albeniz and "Andaluza" and "Danza Triste" of Doce Dazas Espan3las by Granados*. DMA Treatise, The University of Texas in Austin, 2006.

Yamaoka, Miyuki. *Antonio Soler Sonatas*. La M3 de Guido. Piano CD cover, article by Isabel Izard i Granados. 2000.