

Una interesante modulación enarmónica en el Gloria de la Misa *Sacris Solemniis* de Antonio Soler

Miguel Bernal Ripoll

En los días 12-20 de noviembre de 2018 he tenido ocasión de dirigir a la Orquesta Barroca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, junto con las voces de la clase de Canto Histórico de la Escuela Superior de Canto de Madrid, dirigidas por Miguel Bernal Menéndez. Entre las obras del programa, y dentro de nuestro compromiso con la difusión de la música antigua ibérica, hemos interpretado *Kyrie* y *Gloria* de la Misa sobre el himno *Sacris Solemniis* de Antonio Soler (1729 – 1783) (Antonio Soler, *P. Antonio Soler Vol III Música Religiosa*. Ed. José Sierra, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 1997).

Se trata, en mi opinión, de una obra de gran interés calidad, a doble coro con violines primeros y segundos, dos trompas y acompañamiento general y para cada uno de los coros. Son muchos los detalles interesantes de esta obra, y quiero compartir uno de ellos a través de esta aportación, a saber la interesante modulación enarmónica que se produce en los compases 135-142 del Gloria, justo sobre las palabras *miserere nobis*, pertenecientes al versículo *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*.

Este tipo de modulaciones sorprende por su “modernidad” en Soler, parece adelantarse a las que encontramos en Beethoven y en algunos autores del primer romanticismo, a principios del siglo XIX. Se pueden encontrar en otras obras del fraile jerónimo modulaciones a tonalidades alejadas por diferentes procedimientos. Véase por ejemplo la Fuga (Antonio Soler, *Música para órgano*, ed. José Sierra, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1997, pág. 37-49) o el segundo de los versos de *Regina Cæli* (*Ibid.* pág. 163-165).

Pero vuelvo al tema que nos ocupa, en el cual el interés reside en la modulación enarmónica, aprovechando la enarmonía entre el acorde de 6ª aumentada (en este caso sexta alemana al añadir la 5ª justa) y el acorde de 7ª de dominante. A continuación, el fragmento en cuestión:

Qui tollis (fragmento)

Antonio Soler
(1729-1783)

133 Re mayor

Voces

Tenor solo

Coros I y II

mi - se - re (1) re (2)

mun - di, mi - se - re - re

Orquesta

Violines 1 y 2

Trompas

Bajo y continuo

[6#] VI₆/V [4 3] V 6A = V₇

137 Mib mayor

no - bis no - bis, mi - se - re (3) re (4)

no - bis, mi - se - re (3) re (4)

7^b 7^b 7^b 8 6# 6# 7^b 6# 6# 6#
5 5 5 2 (*) 5 5 5 5 5 5
3 3 3 3 3# 4# 3 3 3 4# 3

I V₇/II = 6A

141 Mi menor Re mayor

no - bis no - bis,

no - bis,

6# 6# 6# 8 5 4 5 6# 6#
5 5 5 6 3# 5# 5 6 6
3 4 3 4 3 3 3 6

I₆ V Trompas

El fragmento se presenta reducido para facilitar su lectura. Los dos coros se han unificado puesto que en ese fragmento en realidad actúan como un solo coro, doblándose incluso algunas voces. Se ha puesto solo la letra en bajo y altos, creo que será suficiente para comprender el fragmento. La orquesta se ha reducido aparte. El orden con el que se han transcrito las voces es el siguiente:

- Soprano 1 coro 1 + Soprano coro 2
- Soprano 2 coro 1
- Alto coro 1 + Alto coro 2
- Tenor coro 1
- Tenor coro 2
- Bajo coro 2

El texto *Qui tollis peccata mundi*, cantado por el tenor solista (tenor del coro 1) finaliza en una semicadencia en el compás 134, en ese punto estamos todavía en Re mayor. A continuación el acorde de sexta alemana, con función de dominante de la dominante de Re mayor, se convierte en dominante con séptima de Mi bemol mayor. En este proceso es de capital importancia el juego entre el mi natural del alto en c. 135 (1), que después es mi bemol en c. 136 (2), doblados por los primeros y segundos violines. Esta sutileza es lo que aclara al oído que hemos cambiado de tonalidad.

Inmediatamente ocurre un proceso recíproco: en 139 tenemos el acorde que podría interpretarse como una dominante de la dominante secundaria del segundo grado de Mib (o bien pensar que hemos modulado pasajero a Fa menor), que ahora se identifica con la sexta alemana en mi menor. Nuevamente el juego fa natural / fa sostenido en el alto en compases 139-140 es la clave del cambio de significado de dicho acorde, doblado por los violines primeros y segundos respectivamente en (3) y (4).

Podríamos pensar que se trata de una omisión o error de la partitura, pero el cifrado original de Soler no deja lugar a dudas de este juego sutil con el cual las notas de paso aclaran la verdadera tonalidad en la que estamos y el cambio enarmónico que se ha producido. Es de señalar la escritura enarmónica en algunos momentos, le es indiferente cifrar 7b (en lugar de 6#) el continuo en c. 135, o mantener todavía el sol sostenido en triples en cc. 136-137 que debería ya ser entendido como la bemol, o el si bemol en triples en cc. 140-141 que debe ser ya la sostenido. Se ha completado entre corchetes el cifrado que faltaría en c. 133. Por otro lado en (*) tenemos un 2 en el cifrado, que no entendiendo si es un error original o de transcripción, o bien es una manera de indicar la apoyatura del alto.

Para mayor claridad se indica a continuación el proceso armónico resumido:

Re mayor Mi b mayor Mi menor

V 6A - V₇ I V /II₇ - 6A I₆ V₄

Una advertencia que debe hacerse es que empleamos el término “modulación” en el sentido actual en el lenguaje técnico de la música, es decir, el de cambiar de tonalidad en el curso de una composición. En la época de Soler el término tenía otro significado, como leemos en el Diccionario de Autoridades (Tomo IV, 1734):

MODULACIÓN. s. f. Suavidad, armonía y variedad de la voz en el canto. Viene del Latino *Modulatio*. Latín. *Modulamen*. F. HERR. sob. la Egl. 3. de Garcil. Porque el ánimo racional se deleita y regala con la modulación y suavidad del canto. SOLIS, Hist. de Nuev. Esp. lib. 3. cap. 15. Le cantaban diferentes composiciones... variando los tonos con alguna modulación.

Hago esta advertencia para que no se confunda el tratado de Soler *Llave de la modulación y antigüedades de la música* con un tratado restringido al tema de cómo cambiar de tonalidad en el curso de la composición.