

---

---

## EL SÍMBOLO EN LAS MISAS DE LISZT

Miriam Gómez-Morán\*

El empleo que hace Liszt de símbolos en su producción se revela no sólo como un campo de estudio cada vez más atrayente para el investigador, sino también como una herramienta indispensable para que el intérprete pueda comprender los más íntimos detalles de las intenciones de compositor al escribir cada obra. En este artículo se examina con detalle cada una de las misas lisztianas con la finalidad de localizar los símbolos que aparezcan y explicar su significado.

### Introducción

Durante los ya varios años en que he venido ocupándome de la figura de Franz Liszt, he podido comprobar el enorme desconocimiento que hay, incluso entre músicos profesionales, de la mayor parte de su gigantesca obra. Se le suele relacionar con unas cuantas composiciones para piano (la *Sonata en si menor*, las *Rapsodias húngaras*, los *Estudios de ejecución trascendental*, los *Años de Peregrinaje*, dos de los *Conciertos* y la *Totentanz*) y alguna que otra para orquesta (el poema sinfónico *Los Preludios* y, con un poco de suerte, la *Sinfonía Fausto*). En general, muy poca gente ha oído siquiera hablar del resto de poemas sinfónicos, de la *Sinfonía Dante*, de los oratorios *Christus* y *La leyenda de Santa Isabel*, de los numerosos *Lieder* o de las obras corales profanas y sacras. Entre estas últimas encontramos auténticas joyas de la historia de la música, que no deben permanecer por más tiempo en la oscuridad, ya que ello supondría una lamentable privación tanto para el músico, como para el mero aficionado. Intentar contribuir a remediar esta situación, aunque sea de manera modesta, es lo que me ha llevado a escribir este pequeño estudio sobre las composiciones de mayor envergadura per-

---

\* Miriam Gómez-Morán es concertista de piano, fortepiano y clave. Desde el año 2000 trabaja como catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Ha colaborado frecuentemente en la revista *Quodlibet* y ha impartido cursos en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares.

tenecientes a este grupo: las misas. Si, tras la lectura de este artículo, el lector se siente impelido a escucharlas e investigar sobre ellas, podré dar por cumplido mi objetivo.

Entre 1848 y 1869, Liszt compone en total seis obras para la celebración eucarística que incluyen el empleo del coro: la *Misa para coro masculino y órgano* S 8, la *Missa Solennis* S 9 (también llamada *Misa de Gran o de Esztergom*), la *Missa Choralis* S 10, la *Misa de la coronación húngara* S 11, el *Requiem* S 12 y la *Misa de Szekszárd* S 8/2 (esta última es una reelaboración de la que encabeza esta lista). Algunos años más tarde, en 1879 y 1883 respectivamente, escribe dos misas más, esta vez destinadas en exclusiva al órgano: la *Missa pro organo* S 264 y el *Requiem pro organo* S 266 (basado en su homónimo para coro). En el artículo que nos ocupa me limitaré a tratar las pertenecientes al primer conjunto que he citado, y prescindiré del *Requiem*, ya que su estructura y carácter lo convierten en un caso aparte dentro de la producción litúrgica lisztiana. La *Misa de Szekszárd* y la *Misa para coro masculino y órgano* las consideraré como una misma obra con dos versiones, porque éstas apenas difieren en lo que respecta al tema objeto de este estudio.

## **El símbolo religioso en Liszt**

### ***Reflejo de una vivencia espiritual***

El estudio de la simbología en la obra de Liszt resulta de un interés particular porque abarca prácticamente toda su vida compositiva, desde la ópera de adolescencia *Don Sancho*<sup>1</sup> (1827) hasta las últimas piezas, como *Nuages Gris* (1881) o *Trauvorspiel und Trauermarsch* (1885), y proporciona datos indispensables para una comprensión adecuada del contenido musical de cada número. Dentro del conjunto de símbolos utilizados por Liszt habitualmente, los que pueden incluirse en el grupo de los religiosos es el más abundante. Esto es lógico si tenemos en cuenta que el músico húngaro era un ferviente católico. Exponer exhaustivamente las características de su vivencia religiosa es algo que excede las dimensiones de este estudio, así que me limitaré a hacer un esbozo muy general de la situación. En el caso de que el lector desee profundizar en la materia, hará bien en acudir a la célebre biografía escrita por Alan Walker<sup>2</sup> o la

---

<sup>1</sup> Según Paul Merrick, ya se puede encontrar en esta obra tan temprana y, por otra parte, aún tan poco característica del estilo de Liszt, la aparición de tonalidades que actúan como símbolos de la misma manera como lo harán en otras muchas obras de su producción de madurez. Merrick, Paul: *Original or Doubtful? Liszt's Use of Key in Support of His Authorship of Don Sancho*, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 34, Fasc. 3/4, 1992, pp. 427-434.

<sup>2</sup> Walker, Alan: *Franz Liszt. Vol. 1: The Virtuoso Years, 1811-1847. Vol. 2: The Weimar Years, 1848-1861. Vol. 3: The Final Years, 1861-1886*, Alfred A. Knopf, N. York, 1987-1996.

obra de Paul Merrick *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Si prefiere leer un documento en lengua castellana, puede consultar mi artículo *La religiosidad de Franz Liszt: "genio obliga"*, de próxima aparición durante este año 2008 en la *Revista de Espiritualidad*<sup>3</sup>.

La inclinación de Liszt hacia lo espiritual empezó a manifestarse muy temprano, lo que ya en la adolescencia le llevaría a pedir a su padre permiso para ingresar en el seminario. Mucho tiempo después, a los cincuenta y tres años, recibe las cuatro órdenes menores, paso que él considera como un desarrollo natural de la devoción que ya vivía en su juventud y que, a pesar de las desviaciones que pudo sufrir a lo largo de su vida, se había mantenido arraigada en su interior. Incluso en los momentos que al lector podrían parecerle más extraños a una vivencia sincera de la fe, como los azarosos años de sus exitosas giras de conciertos y de sus discutibles amóríos, Liszt continúa haciendo de Dios el centro de su existencia, guiado principalmente por el controvertido teólogo Félicité Robert de Lamennais, con quien mantenía una estrecha amistad por aquel entonces. Cualquier cuestión que tuviera en su mente, como la preocupación por la justicia social o el papel redentor del arte para la humanidad, estaba fundamentada en el principio de la *cáritas*, el amor a Dios y al prójimo. Esto se puede comprobar fácilmente leyendo las cartas y artículos de prensa que el joven Franz produjo hasta 1847. A partir de ahí, la fe católica de Liszt, que había sido lo suficientemente fuerte como para no desintegrarse ni siquiera en los agitados años de la "lisztoomanía"<sup>4</sup>, adquiriría fuerzas renovadas bajo la influencia de su nueva compañera, la Princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Este período de la vida del músico, conocido como "época de Weimar", es el más rico en cuanto a número de obras producidas, y no es de extrañar que la mayoría de ellas presenten, de forma más o menos evidente, un programa que contenga tintes religiosos y, por tanto, símbolos referidos a este asunto. Desde 1861 hasta su muerte en 1886, Liszt va efectuando una inmersión cada vez más profunda en su fe (recibe las órdenes menores en 1865), que le impulsa a dedicar la mayor parte de sus esfuerzos a componer obras religiosas, especialmente de tipo litúrgico, destinadas a iniciar una reforma de la música de la Iglesia Católica. Esta, aunque apoyada por Pío IX, no llegó a producirse porque lo que salía de la pluma lisztiana era excesivamente vanguardista para los oídos de los responsables de la actividad musical vaticana en su época (también para el público en general, no lo olvidemos), de modo que el nuevo material no se incorporó al acervo musical católico.

<sup>3</sup> Más información en <http://www.revistadeespiritualidad.com>.

<sup>4</sup> Término acuñado por el poeta Heinrich Heine para designar la reacción histérica que tuvieron los asistentes a los conciertos de Liszt a partir de 1842, sin parangón en su tiempo y similar a la provocada por ciertos grupos de pop y rock como los Beatles o los Rolling Stones.

### *Posibilidad de uso*

No todos los símbolos religiosos habituales en la producción de Liszt aparecen en las misas. Esto se debe a varias razones:

- Algunos están ligados a otros medios instrumentales:
  - La **escritura de coral luterano** resulta muy efectiva como medio evocador de lo religioso en el piano o en la orquesta, pero pierde lógicamente ese valor en una obra para coro.
  - Los **acordes repetidos** son un recurso exclusivamente pianístico. Representan el esfuerzo del hombre por llegar a Dios y se basan en un curioso hecho que relaciona lo físico y lo psicológico: el tocar acordes repetidos durante un cierto tiempo y a una determinada velocidad provoca en el ejecutante una sensación palpable de ansiedad por alcanzar algo más elevado que él.
  - El **agua** (símbolo de la vida eterna, del Espíritu Santo o de la purificación) es mucho más fácil de recrear en el piano que en una orquesta o en un coro.
- Otros no tienen cabida en el marco de una misa:
  - El **tritono** y los **mordentes** muy rápidos y sardónicos, por estar asociados a figuras diabólicas.
  - Las **campanas**, que sugieren una atmósfera religiosa al evocar la presencia de una iglesia, sobrarían en una música que se supone destinada a la ejecución en un lugar de culto.
  - Las **tormentas** no se encuentran en ningún texto de los que habitualmente se ponen en música para una Eucaristía.
- Unos cuantos están tan presentes por naturaleza en el material motivico en el que se basa Liszt, que pierden su capacidad simbólica:
  - Las **melodías pentatónicas**, cuya asociación con algo de carácter religioso procede de que el canto gregoriano las contiene en muchas ocasiones. Como muchos de los elementos temáticos que emplea el compositor en las misas están tomados del canto llano, la pentatonía se halla por doquier y, por tanto, su poder evocador se neutraliza.
  - Las **cadencias con carácter modal** al final de obra o sección, que habitualmente equivalen a un “amén”. Como los textos litúrgicos ya contienen esa palabra, no hay necesidad de utilizar un símbolo para ella.

Veamos a continuación cuáles son los símbolos que sí figuran en las obras que estamos tratando en este artículo:

- **Tonalidades:** varias de ellas se corresponden con un concepto o carácter. Las que contienen varios sostenidos en su armadura de clave representan, por lo general, algo relacionado

con la religión. Como la palabra que designa en alemán (la lengua materna del compositor) al sostenido es la misma que la que significa “cruz” (*Kreuz*), podemos pensar aquí en una asociación lingüística, que ya se había dado también en J. S. Bach. He aquí algunos ejemplos:

- Do M: el ser humano, lo mundano.
- do m: el alma turbada.
- Re b M: la oración.
- re m: el infierno, la condenación.
- Mi b M: lo heroico, lo militar.
- Mi M: la Iglesia, la religión<sup>5</sup>.
- mi m: la muerte como hecho filosófico o teológico.
- fa m: lo fúnebre.
- Fa # M: lo místico (en no pocos casos, esta tonalidad aparece asociada a la Virgen María).
- Sol M: la luz, la visión luminosa.
- sol m: lo tenebroso, lo lóbrego.
- La b M: el amor.
- La M: lo infantil.
- Si M: el Cielo, la resurrección.

– **Motivo de la Cruz:** consiste en una sucesión melódica ascendente de un intervalo de segunda mayor y otro de tercera menor (por ejemplo, sol-la-do). Está tomado del canto llano “Cruz fidelis”, pero se encuentra asimismo de manera muy habitual en los encabezamientos de melodías gregorianas.

– **Acorde de séptima disminuida:** simboliza la duda, apoyándose para ello en la ambigüedad tonal que presenta este tipo de armonía.

– **Relaciones de mediante cromática<sup>6</sup>:** este tipo de paso armónico es utilizado por Liszt para generar una impresión de progreso en el viaje espiritual, tanto en el sentido de “bajar a las profundidades del alma” como en el de “aspirar hacia lo alto”.

– **Fugato:** la escritura contrapuntística e imitativa en la que las voces parecen ir huyendo las unas de las otras representa en Liszt la lucha o la superación de un obstáculo.

<sup>5</sup> Autores como Paul Merrick y Alan Walker la consideran la tonalidad religiosa de Liszt por excelencia. Es, desde luego, la que utiliza con mayor frecuencia en sus obras pertenecientes a este género.

<sup>6</sup> Designo como relación de mediante cromática al encadenamiento de dos acordes en los que la fundamental del segundo se halla a distancia de tercera de la del primero, y alguna o varias de las notas que componen uno de ellos están alteradas con respecto a las pertenecientes a la escala del otro. Un ejemplo de esto sería el paso del acorde de do mayor al de mi b mayor, o viceversa. En la escala de do mayor, tanto el *mi* como el *si* serían naturales, no bemoles, que es como aparecen en el segundo acorde.

- **Recitativo:** simboliza al hombre enfrentándose a un hecho trascendente.
- **Cromatismo:** es un símbolo universalmente empleado del dolor.
- **Final de obra o sección con la tercera o la quinta del acorde en la voz superior:** produce una sensación de elevación al oyente (más clara en el caso de la quinta) y está, por tanto, relacionado con el concepto de la resurrección o de la unión con Dios.
  - **Elementos tomados de la música húngara:** evocan a Hungría o al concepto más amplio de patria en general.
  - **Elementos tomados de la música militar:** son ritmos de marcha, motivos que imitan el toque de instrumentos de viento-metal, fanfarrias, etc. En ocasiones, simplemente representan a una persona o acontecimiento relacionados con el ejército, como un rey o una batalla, pero otras veces pueden apuntar a un sentimiento de ansia revolucionaria para establecer la justicia social, que en Liszt está tantas veces unida al concepto cristiano de amor al prójimo<sup>7</sup>. Incluso, en algún momento, el carácter marcial de ciertos episodios es la manifestación de la alabanza al Todopoderoso, al “Dios de los ejércitos”.
  - **Esquema formal “lamento e trionfo”:** su denominación procede del poema sinfónico *Tasso, lamento e trionfo*. Consiste en la yuxtaposición de dos secciones: la primera, de carácter sombrío, atormentado o, simplemente, lamentoso; y la segunda, luminosa, esperanzada o victoriosa. Es fácil percibir un paralelismo con la estructura de numerosos salmos, que Liszt conocía bien desde su juventud.<sup>8</sup> La mayor parte de las obras lisztianas de cierta envergadura se encuadra dentro de este esquema formal.
  - El “Eterno Femenino”: es la mujer como redentora del hombre. En las misas de Liszt está asociado a la figura de la Virgen María. Por lo general, una melodía que presente rasgos pertenecientes al *bel canto* y una dulzura y flexibilidad especiales va a ser una clara referencia al “Eterno Femenino”.

### ***Presencia en las misas***

Iremos examinando las misas por orden cronológico de composición, es decir, comenzando por la *Misa para coro masculino y órgano* y terminando por la *Misa de la coronación húngara* (de aquí en adelante, para abreviar, la llamaremos *Missa Coronationalis*). De la primera que he citado, sólo especificaré si hablo de la versión de 1848 o de la de 1869 (*Misa de Szekszárd*) en los casos en que haya diferencias entre una y otra que sean relevantes para el tema tratado.

---

<sup>7</sup> En el libro de Paul Merrick *Revolution and Religion in the Music of Liszt* se expone ampliamente este tema.

<sup>8</sup> Ya en el *Diario* de 1827 es posible encontrar recogidos algunos fragmentos de salmos.

El título completo de la *Misa para coro masculino y órgano* es el de *Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo*. Liszt la compone en Weimar en 1848 y se la dedica al “venerable Padre Albach, con ánimo amigo y devoto”, según figura en la primera edición de la obra.<sup>9</sup> Según Paul Merrick, Liszt puede haber comenzado a trabajar en esta obra ya dos años antes, en 1846.<sup>10</sup> Desde luego, eso no sería muy sorprendente, ya que ese año ven la luz sus dos primeras obras corales religiosas de importancia, el *Ave Maria* S 20 y el *Pater Noster* S 21. En cualquier caso, durante la visita que efectúa en una de sus giras de conciertos por esa época, el músico conoce al por entonces obispo Scitovszky, quien le hace comprometerse a componer una misa para la reconsagración de la catedral de Pécs tras su restauración. Sabemos que, a causa del retraso sufrido por las obras del mencionado edificio, tal plan nunca llegó a llevarse a cabo, aunque al final la intención de Scitovszky cristalizara casi diez años más tarde, cuando ya era cardenal en Esztergom (en alemán, Gran), con el encargo de la *Missa Solennis*. No obstante, es probable que Liszt empezara a trazar los primeros esbozos de la *Misa para coro masculino y órgano* al poco tiempo de conocer la idea del prelado húngaro. La versión de 1869 tuvo su origen en una petición de su amigo el barón Antal Augusz de componer una misa para la consagración de una iglesia que se estaba construyendo en Szekszárd. Liszt no llegó a escribir tal obra, sino que en su lugar revisó la *Misa* de 1848 y le asignó el nombre de *Messe sexardi-que*. Las diferencias entre ambas versiones no son relevantes desde el punto de vista estructural (salvo en el *Kyrie*), sino que se limitan a una depuración de los detalles.

El primer símbolo que aparece en el *Kyrie* es el empleo de acordes de séptima disminuida, cuya presencia en gran parte del número sirve para evocar el estado de ánimo del hombre que en su debilidad suplica a Dios que tenga piedad de él. El cromatismo presente en varios pasos armónicos contribuye a crear esta atmósfera de dolor espiritual. Durante unos instantes, el carácter sombrío de la música se transfigura al alcanzar la tonalidad “mística” de *fa#* mayor, cuya aparición no es ni mucho menos casual ni esperada, ya que se trata de una tonalidad muy alejada del *do* menor de la pieza (que evoca la turbación del alma que necesita ser salvada), por lo cual requiere de una cuidadosa planificación del proceso modulante. Por último, el final en el acorde de tónica con la tercera picarda y la quinta colocada en la voz superior consigue imprimir una sensación de paz y esperanza en el oyente (esquema “lamento e trionfo”).

El *Gloria* está escrito en sol mayor, tonalidad asociada en Liszt a lo luminoso. El comienzo se basa en el canto llano y contiene las tres notas del Motivo de la Cruz (*sol-la-do*). Aquí necesitamos detenernos un poco, ya que el empleo de este símbolo, el más famoso de todos los que utilizó Liszt, en una fecha tan temprana como 1848 echa por tierra una afirmación que el

<sup>9</sup> Breitkopf und Härtel, 1853.

<sup>10</sup> Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, p. 101.

eminente musicólogo Alan Walker hace por lo menos en tres escritos suyos<sup>11</sup>: que las notas de la voz superior del Grandioso de la *Sonata en si menor* no equivalen al citado motivo, ya que “cuando se compuso la Sonata, no había sido escrita ninguna de las otras obras cuyas asociaciones verbales nos permiten reconocer este motivo como relacionado con la Cruz”. Pero, como podemos comprobar en el caso que nos ocupa, esto no es cierto. Por otra parte, del mismo año 1848 datan el segundo de los *Tres Estudios de Concierto* (más conocido como *Un sospiro*) y la canción *Über allen Gipfeln ist Ruh*, cuyos comienzos también contienen el giro característico del Motivo de la Cruz. Evidentemente, Liszt tenía bien presente esa progresión interválica mucho antes de que la *Sonata* viera la luz en 1853.

El siguiente símbolo que encontramos en el *Gloria* es la modulación a si mayor justo antes del solo del bajo sobre las palabras “Domine Deus, Agnus Dei”. La introducción de esta armonía, que en Liszt va ligada a la idea del cielo o de la resurrección, coincide con la exclamación “Jesu Christe”. Poco después, hacen su aparición acordes de séptima disminuida en el pasaje que lleva el texto de la súplica “qui tollis peccata mundi, miserere nobis!”. Los ámbitos armónicos de mi menor y sol menor, empleados aquí, sugieren oscuridad. Al entrar el coro en el “quoniam Tu solus sanctus”, lo hace de manera fugada, lo que quiere significar que se ha salido del ambiente de la miseria humana del fragmento anterior, superándolo, y se proclama la grandeza y la santidad de Dios. Esta es puesta de manifiesto también por el retorno del luminoso sol mayor. Aquí se produce una interesante desviación entre las dos versiones de la *Misa*: la más temprana no contiene el Motivo de la Cruz, sino que presenta una subida por grados conjuntos (*re-re-mi-fa#-sol*), mientras que la de 1869 modifica la célula para hacer que se corresponda con el inicio del número (*re-re-mi-sol*), probablemente para destacar la importancia del símbolo en la composición.

El *Credo* tiene como tonalidad principal do mayor. Es el número con más actividad modulante de toda la *Misa*. Son dignas de destacarse la llegada a la bemol mayor en el “descendit de coelis” (el músico parece querer reforzar así la idea de que Jesús bajó de los cielos a encarnarse por amor al hombre) y la que se produce a mi mayor en el punto en que el coro entona las palabras “et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam” (recordemos que esta tonalidad suele asociarse en Liszt no sólo a algo religioso en sentido amplio, sino más concretamente a la Iglesia como institución). El momento de la encarnación en María Virgen se ve adornado con rasgos característicos del símbolo del “Eterno Femenino”. En la versión de 1848, el fugato del *Crucifixus* comprende también las palabras “et homo factus est”, mientras

<sup>11</sup> Walker, Alan: *Franz Liszt. Vol. 2: The Weimar Years, 1848-1861*, p. 153. Walker, Alan: “*Revolution and Religion in the Music of Liszt*” by Paul Merrick, *Music & Letters*, vol. 69, No. 2, abril 1988, pp. 272-275. Walker, Alan: *Reflections on Liszt*. Ithaca, Cornell University Press, 2005, p. 132.



que en la *Misa de Szekszárd* Liszt lo limita al texto “crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato”. Estamos aquí ante un fragmento de sabor bachiano, repleto de armonías de séptima disminuida (con el intervalo del mismo nombre presentado de manera muy efectiva en el encabezamiento del sujeto) y de cromatismos. La música también recurre a sendos acordes de séptima disminuida en las dos apariciones de las palabras “et mortuos”. La pieza acaba con la quinta del acorde en la voz superior.

El *Sanctus* (que en la primera versión aparece sin separación entre él y el *Benedictus*) no presenta más cuestiones que merezca la pena comentar que el hecho de que esté escrito en la tonalidad “luminosa” de sol mayor. La dirección ascendente de los cromatismos que hay al comienzo les arrebató a estos toda capacidad de sugerir dolor, así que aquí no podemos considerar que estén empleados como símbolo.

El *Agnus Dei* está seguido del número *Dona nobis* en la versión de 1848, mientras que en la de 1869 las dos piezas están unidas. Creo más adecuado considerarlas como un solo bloque (en ninguna otra misa de Liszt figuran separadas, y está claro que él mismo prefirió adherirse a esta posibilidad cuando realizó la revisión de la obra). Aquí estamos ante un caso claro de esquema “lamento e triunfo”: el *Agnus Dei* posee un comienzo doliente en mi menor y oscila hacia sol menor, para poco después regresar a la tonalidad de partida. Una breve transición nos permite llegar al do mayor en que empieza un calmado *Dona nobis*, tonalidad que se va deslizando a través de flexiones de color modal hasta el final de la pieza. El material motivico en que se basa esta sección de la *Misa* es el principio del canto llano del *Credo I* (organizado en un ritmo binario), que el compositor también empleará, esta vez en su lugar natural, en la *Missa Choralis*. Paul Merrick muestra su asombro ante esta elección lisztiana, ya que “esta aparición de otro fragmento de melodía de canto llano sólo podría tener un significado personal, ya que no está justificada ni por el texto, ni por el plan musical de la obra”.<sup>12</sup> Desde aquí me atrevo a sugerir que la intención de Liszt fue la de transmitir la idea de que sólo la fe (representada por el *Credo*) puede dar la paz al hombre.

Como ya habíamos mencionado al hablar de la gestación de la *Misa para coro masculino y órgano*, la *Missa Solennis* tiene su origen en un encargo del cardenal Scitovszky, quien en enero de 1855 le comunica que necesita esa misa que le había pedido nueve años antes, pero esta vez no para la reconsagración de la catedral de Pécs, sino para la basílica de Esztergom, que estaba siendo reconstruida encima de las ruinas que habían dejado los turcos del edificio anterior. La ceremonia tiene lugar el 31 de agosto de 1856, ante un público de cuatro mil personas, el Emperador de Austria y un grupo de nobles húngaros. La ocasión, pues, cuadraba a la perfección con el calificativo presente en el título de la obra: solemne.

<sup>12</sup> Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, p. 107.

Los primeros números de la *Missa Solennis* se caracterizan por una altísima actividad modulante. Sólo a partir del *Sanctus* (especialmente en el *Benedictus*) se hará más moderada esta característica, y eso sólo si la comparamos con, por ejemplo, el *Gloria* o el *Credo*. Este estudio no es el lugar para analizar con detalle la técnica armónica de Liszt, por lo que no haré más hincapié en este interesantísimo aspecto. Mi intención al citar determinadas cuestiones relativas a las tonalidades es llamar la atención sobre aquellos momentos en que la entrada de cada una de ellas es programáticamente relevante, razón por la cual prescindiré de todo comentario referente a las modulaciones que le sirvan al compositor únicamente para construir las gigantes estructuras que figuran en esta obra.

El *Kyrie* comienza en un teórico si menor, pero lo hace de tal forma, que lo que se percibe, más que un centro tonal claro, es una marcada ambigüedad en este campo.<sup>13</sup> No obstante, este si menor tiene una gran importancia desde el punto de vista de la planificación del esquema dramático no sólo del *Kyrie*, sino de toda la *Misa*, ya que actuará como oposición a un si mayor (recordemos que es el símbolo del cielo, de la resurrección) que surge en momentos claves, como en el *Gloria* o en ciertos pasajes del *Credo* o el *Sanctus*. El número acaba en re mayor, es decir, presentando una vez más la evolución emocional que es característica del esquema “lamento e trionfo”.

El *Gloria* presenta por doquier gestos que, tanto por su contenido rítmico como por el melódico, son identificables como procedentes de la música militar. Esto está relacionado con toda seguridad con el carácter “solemne” con que está concebida la *Misa*. La tonalidad principal, cuya elección está provocada por el contenido de las primeras palabras: “gloria in excelsis Deo”, es si mayor. El ambiente triunfante se oscurece al llegar el sol menor en la expresión “qui tollis peccata mundi”. En “quoniam Tu solus sanctus”, volvemos al si mayor inicial, mientras que la tonalidad “mística” de fa# mayor coincide con el texto “Jesu Christe”. El “cum Sancto Spiritu” está organizado como un fugato sobre el “Motivo de la Cruz” y comienza en la tonalidad principal del número, que finaliza con un brillante “amén” cantado por el coro (la orquesta tiene como nota más aguda la fundamental) sobre la quinta del acorde.

La tonalidad en que está escrito el *Credo*, do mayor, sorprende por su lejanía respecto a las que se corresponden con el resto de números de la *Missa Solennis* (si menor, si mayor, re mayor y sol mayor). Liszt la utiliza en la fórmula de profesión de la fe porque ésta es pronun-

---

<sup>13</sup> Esto es algo a lo que Liszt recurre con mucha frecuencia en sus composiciones, especialmente en las que datan de esa época (véanse, por ejemplo, los primeros compases de la *Sonata en si menor* o de la *Sinfonía Fausto*). En general, el tamaño de las estructuras va a exigir que las resoluciones armónicas se vayan difiriendo hasta el punto de que cuando llega el momento de abordar el acorde esperado, no entre éste, sino otro diferente que a su vez va a generar un proceso que acabará igualmente abierto. De esta manera consigue Liszt generar frases de una enorme extensión sin que la obra colapse.

ciada por el ser humano. En el texto “Deum de Deo”, se establece un si mayor que está referido al hecho de que Dios habite en el cielo. El episodio que trata de la encarnación del Hijo en el seno de María Virgen (“Eterno Femenino”) surge dulcemente, como no podría ser de otra manera, en fa# mayor. A éste le sucede un dramático fragmento de gran inestabilidad tonal (a causa del omnipresente cromatismo): “et homo factus est, crucifixus etiam pro nobis” (la palabra “etiam”, que coincide con el clímax de la sección, se corresponde con un acorde de sol menor). La ausencia de centro tonal permanece hasta el final de esta parte, “passus et sepultus est”, para dejar paso a un alegre y esperanzado si mayor en el “et resurrexit”. Mi mayor es el ámbito en que oímos el “sedet ad dexteram Patris”. La palabra “mortuos” se ve realizada en sus dos apariciones por un inesperado acorde de fa menor que disuena contra un diseño pedal de sol que ejecuta el viento-metal. El triunfante fugato sobre el texto “et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam” está compuesto en la tonalidad principal de do mayor. La última frase, “et vitam venturi saeculi”, presenta unas armonías enlazadas, en su mayor parte, con relaciones de mediante cromática. Aunque este tipo de paso, por ser uno de los pilares del sistema armónico lisztiano, se encuentra por todas partes, lo consideramos símbolo cuando se produce en un espacio de tiempo muy pequeño, de modo que no se realice modulación alguna, sino que el efecto buscado por el compositor sea el de cambio de color, que sugiere el traspaso de una frontera en la dimensión espiritual<sup>14</sup>. En el caso del final del *Credo*, sirve para generar la impresión de que nos vamos adentrando en la “vida del mundo futuro”. El número acaba con una brillante quinta en la voz superior de la orquesta (el coro baja al do en los últimos dos compases), que destaca aún más de lo habitual porque forma parte de un acorde de tónica al que le falta la tercera.

El *Sanctus* comienza en la tonalidad de la luz, sol mayor. Tras la primera frase del coro, un despliegue con toques militares del acorde de tónica evoca el carácter solemne de la obra, al igual que había sucedido ya en el *Gloria*. Un “celestial” si mayor envuelve la primera aparición de las palabras “caeli et terra”. El *Benedictus* queda insertado entre el número anterior y una repetición de los últimos treinta y seis compases de éste. Está escrito en mi b mayor, pero en su parte central oscila a si mayor, que pone en evidencia que “el que viene en nombre del Señor” (“qui venit”) procede de lo alto.

En los primeros instantes del *Agnus Dei* que cierra la obra volvemos a encontrarnos con el si menor que hallábamos en el *Kyrie*. Los acordes de séptima disminuida están muy presentes para, junto con el breve recitativo del tenor solista, expresar la súplica de misericordia que

<sup>14</sup> Podemos hallar una intención similar en el tercer movimiento de la *Sinfonía Fausto*, justo antes de la última entrada del tema de Gretchen, que sirve de transición para un “*Chorus Mysticus*” que pone de manifiesto la redención del protagonista.

el corazón humano eleva al Cordero de Dios. El fragmento se repite, esta vez comenzando en mi menor. Tras un pasaje que se va haciendo más y más ambiguo tonalmente, desembocamos en una pedal de dominante de re mayor en la que reinan la calma y la dulzura: estamos en el “dona nobis pacem”. Tras una concisa recapitulación de algunos fragmentos del *Gloria*, del *Credo* y del *Kyrie*, la *Misa* alcanza su “amén” final, con la quinta del acorde de re mayor cantada por las sopranos del coro y por la correspondiente solista. Como ya sucedió con el primer número de la obra, en este *Agnus Dei* Liszt emplea el esquema “lamento y trionfo”, aunque esta vez no lo refiere sólo a esta última pieza, sino que hace el “trionfo” extensivo a toda la *Missa Solennis* a través de la recapitulación que acabo de mencionar.

La *Missa Choralis* fue escrita entre 1864 y 1865, es decir, alrededor de la fecha en que el húngaro recibió las órdenes menores. Parece ser que la intención de Liszt al componerla fue la de conmemorar el mil ochocientos aniversario de la fundación de la Santa Sede, razón por la cual él pensó en dedicársela a Pío IX (aunque tal dedicatoria no llegó nunca a figurar en la edición de la partitura).<sup>15</sup> Se trata de una obra concebida para su ejecución en la Capilla Sixtina<sup>16</sup> (cuya interpretación de la música de Palestrina era muy estimada por Liszt), lo que explica la gran cantidad de rasgos tomados de la música del compositor italiano.

El *Kyrie* comienza en re dórico, con una melodía tomada del canto llano y elaborada de manera contrapuntística imitativa (siguiendo el modelo de Palestrina). Como es habitual en este primer número del tipo de composiciones que estamos estudiando, Liszt sigue el esquema de “lamento e trionfo”, que en este caso se pone de manifiesto en la aparición del modo mayor en los últimos compases y con el empleo de la 3ª en la voz superior del acorde final.

El *Gloria* tiene como tonalidad principal el “luminoso” sol mayor. El texto “glorificamus Te” aparece en una modulación a si mayor, tras lo cual la Iglesia canta el “gratias agimus tibi” en mi mayor. El papel del Hijo como orante se pone de manifiesto en el re b mayor al que se llega al entonar el “Filius Patris”. Las dos veces en que se presentan las palabras “qui tollis peccata mundi” nos llevan a fa# menor y al tenebroso sol menor. El sol mayor reaparece en “quoniam Tu solus sanctus”, deriva en mi mayor en la invocación “Jesu Christe” y en el “cum Sancto Spiritu”, y regresa en el “amén” final.

Liszt basa el *Credo* en la misma melodía de canto llano que ya utilizó en el *Dona nobis* de la *Misa para coro masculino y órgano*, aunque esta vez el ritmo esté organizado de manera ternaria. Está escrito en re mayor y, como suele pasar en este tipo de números, modula con mucha frecuencia. El episodio de la Encarnación está enfocado de una forma especial mediante el cambio de *tempo* (de “Maestoso, quasi allegro” a “Adagio”), por la aparición de la tonali-

---

<sup>15</sup> Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, pp. 120-121.

<sup>16</sup> Dicha ejecución nunca llegó a llevarse a cabo (cf. Merrick, Paul: *op. cit.*).

dad mística de fa# mayor y por la presencia de rasgos pertenecientes al símbolo del “Eterno Femenino”. Los cromatismos y los acordes de séptima disminuida abundan en el “crucifixus”. El júbilo del “resurrexit” estalla en mi mayor. El re mayor regresa en el texto “et in Spiritum Sanctum”. Tras varias flexiones, volvemos a encontrarlo en las palabras “et unam sanctam catholicam”, pero deja paso a mi mayor en “Ecclesiam”. El perdón de los pecados brilla en fa# mayor. Es curioso también ver cómo en la pareja de vocablos “resurrectionem mortuorum”, el primer elemento se corresponde con la armonía de si mayor, y el segundo, con la de mi menor. El número acaba en la tonalidad principal.

El *Sanctus* y el *Benedictus* están escritos en la tonalidad de si b mayor. Teniendo en cuenta que ambos números son relativamente suaves desde el punto de vista de las modulaciones, sorprende que diecisiete compases antes del final del *Sanctus* Liszt haga aparecer un episodio, que se prolonga durante nueve, en el “celestial” si mayor: estamos ante las palabras “hosanna in excelsis”. La primera pieza finaliza con la quinta del acorde en la voz superior, mientras que la segunda emplea la tercera en aquel lugar.

El *Agnus Dei* comienza con un expresivo y doliente re menor que, tras deambular por diversas tonalidades, desemboca en un sosegado re mayor al final de la obra (esquema “lamento e trionfo”), cuyo último acorde presenta además la tercera en la voz superior.

La última de las obras que vamos a estudiar en este artículo es la *Missa Coronationalis*, que fue compuesta en 1867 para la coronación en Budapest de Francisco José I de Austria y de su esposa Isabel como reyes de Hungría. Dicho acto tuvo lugar en la iglesia Matías el 8 de junio del mencionado año, y supuso el estreno de la obra que nos ocupa.

Uno de los rasgos más peculiares de esta *Misa* lo constituye la elección de la tonalidad en que empieza (*Kyrie*) y acaba (última parte del *Agnus Dei*), mi b mayor, porque tiene realmente muy poco que ver con aquellas empleadas en el resto de la obra. Si recordamos que Liszt la usa para simbolizar lo heroico y lo militar, no nos será difícil ver en su aparición una clara referencia al carácter de la ocasión para la cual fue compuesta esta música.

Otro de los símbolos recurrentes en la *Missa Coronationalis* es la aparición de numerosos elementos tomados de la música húngara, en concreto de la perteneciente al género “verbunkos”, cuyo nombre procede del vocablo alemán “Werbung” y está referido a las canciones de reclutamiento para el ejército. Estos son: ritmos de puntillo que se siguen unos a otros, trisillos ornamentales, fórmulas cadenciales “de golpe de tobillo”, uso del intervalo melódico de segunda aumentada y empleo de la escala frigía. El ejemplo más internacionalmente conocido de este estilo es la *Marcha Rákóczy*, de la que Liszt realizó numerosos arreglos (el más conocido es la *Rapsodia húngara nº 15*). De hecho, es posible encontrar diseminados por toda esta *Misa* fragmentos melódicos o rítmicos de la citada *Marcha* (especialmente los saltos melódicos de cuarta), lo cual sorprende al oyente informado, ya que esa pieza está relacionada con la gue-

rra de la independencia que libró Ferenc Rákóczy II contra la casa de los Habsburgo (1703-1711), a la que pertenecía Francisco José I. Liszt no era ajeno a la polémica asociada a la pieza, ya que ésta le había procurado problemas con la censura en alguna ocasión.<sup>17</sup> ¿Cuáles eran las verdaderas intenciones del compositor al incluir referencias a la independencia de Hungría respecto a Austria? ¿El declarar superado el conflicto mediante el Compromiso de 1867 o, por el contrario, el ahondar más en el problema de que su país siguiera ligado, aunque fuera a través de un sistema de monarquía bicéfala, a la nación que había sido su dominadora durante tanto tiempo?

El *Kyrie* está, como hemos explicado más arriba, escrito en mi b mayor. Numerosos gestos característicos de la música militar rodean a la primera invocación a Dios Padre. El texto “Christe eleison” es mucho más tranquilo e íntimo, y contiene la primera alusión que encontramos en la obra a la música húngara.

El *Gloria* tiene como tonalidad principal do mayor. Abundan los gestos militares y húngaros. Las llegadas más llamativas a tonalidades ligadas al texto son: si mayor en “Domine Deus Rex celestis”, mi mayor en “Domine Fili unigenite”, re menor en “qui tollis peccata mundi”, re b mayor en la plegaria “miserere nobis”, y nuevamente mi mayor en “altissimus Jesu Christe”.

El *Graduale* fue añadido dos años después de la composición del resto de la obra. Está escrito en do mayor y presenta gran número de tresillos en los encabezados de los fragmentos melódicos de la parte de la orquesta, tomados sin duda de la música “verbunkos”. Es digna de destacarse la llegada a mi mayor en “quoniam confirmata”. El final presenta la quinta del acorde en la voz superior.

Liszt no compuso un *Credo* para la *Missa Coronationalis*. En su lugar se limitó a adaptar el perteneciente a la *Messe Royale* de Henri Du Mont realizando los siguientes cambios: introduce una discreta polifonía en lugares concretos, suministra un acompañamiento muy simple de órgano, modifica algunas alturas en los giros melódicos y proporciona valores rítmicos a la melodía de canto llano, alargándolos de vez en cuando<sup>18</sup>.

El *Offertorium* tampoco formaba parte de la obra en el momento de su estreno, sino que fue añadido poco después de éste. Se trata de un número puramente instrumental cuya tonalidad principal es mi mayor. Presenta un llamativo solo de violín que contiene una melodía de

---

<sup>17</sup> En una carta que Liszt le dirige a Marie d'Agoult el 23 de enero de 1840, podemos leer: “la censura ha impedido la impresión de la *Marcha Rákóczy* (¡tal y como yo la he tocado en mis conciertos de Pressburg y Pest!)”.

<sup>18</sup> Según Zsuzsanna Domokos, Liszt reserva los valores más largos para textos con contenidos teológicos importantes. Domokos, Zsuzsanna: *The Performance Practice of the Cappella Sistina-Liszt's Church Music*. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 41, Fasc. 4, 2000, p. 404.

clara inspiración húngara, concebida por Liszt como una especie de himno al que algún día alguien pondría letra (cosa que jamás sucedió).

El *Sanctus* presenta unos tresillos similares a los que veíamos ya en el *Graduale*. Este es sólo uno de los elementos húngaros que encontramos por todo el número. Está escrito en la misma tonalidad que el número anterior, pero termina en la mayor, con la quinta del acorde en la voz superior, para poder así enlazar suavemente con el solo de violín del comienzo del *Benedictus*, número de gran belleza para el que Liszt utiliza el último tono mencionado, y en el que la abundancia de gestos húngaros es la característica principal.

El principio del *Agnus Dei* es una recapitulación del fragmento que lleva el mismo texto en el *Gloria*, y para el cual el compositor ha mantenido incluso la tonalidad original (re menor). El mi b mayor con el que comenzaba la *Misa*, y con el que concluirá, se establece al llegar el “dona nobis pacem” (esquema “lamento e trionfo”). Una vez más, la pieza está repleta de elementos húngaros, que no cesan de sonar ni aun en el “amén” final.

## Conclusión

Liszt emplea los numerosos símbolos que aparecen en sus misas de manera completamente coherente con el texto con el que se relacionan y con las circunstancias que rodean a la composición de cada obra. Ahora bien, el significado de cada uno de ellos no se revela de igual forma al oyente. En este sentido, podemos establecer la siguiente clasificación:

- Algunos de ellos son muy reconocibles, como los elementos tomados de la música húngara o de la militar. También el esquema “lamento e trionfo” provoca una respuesta emocional inmediata.

- Otros son percibidos (más bien debería decir “intuidos”) sólo por oídos entrenados, como las relaciones de mediante cromática, los cromatismos, los finales de obra con la tercera o la quinta en la voz superior y la evocación del “Eterno Femenino”.

- El resto pertenece al conjunto de símbolos cuya presencia únicamente los lisztianos mejor informados pueden llegar a apreciar, y esto muchas veces sólo teniendo la partitura delante.

Es posible observar, además, que:

- La asignación de un papel simbólico a las diferentes tonalidades es una constante en todas las misas. En muchos casos, incluso, se llega al mismo centro armónico en pasajes paralelos de diferentes obras, a pesar de que el punto de partida sea muy distinto.

- Los símbolos menos reconocibles por el oyente se van haciendo menos presentes y variados a medida que avanzamos en el tiempo. Esto se explica porque su uso está íntimamente ligado al carácter programático de la música, a cuya estética se adscriben más la *Misa para coro masculino y órgano* y la *Missa Solennis* que las otras dos obras.

La simbología en las misas de Liszt no es sino uno de los numerosos aspectos que merecería la pena abordar en el estudio de estas obras. Espero poder seguir algún día adentrándome por estos apasionantes caminos y poder aportar algo más de luz sobre la producción litúrgica lisztiana. Y deseo que esta pequeña contribución estimule al lector a poner los medios para conocer mejor esta música tan injustamente olvidada.■

*Villamayor de Armuña, 12 de febrero de 2008.*





## Tu tienda en Madrid especializada en pianos

Pianos de Cola  
Pianos Verticales  
Pianos Silent  
Pianos Digitales  
Pianos Portátiles  
Teclados

  
polimúsica

### ❖❖❖ **Tienda**

Caracas, 6 · 28010 Madrid  
Tel. 91 319 48 57 / 91 308 40 23 · Fax: 91 308 09 45  
E-mail: [madrid@polimusic.es](mailto:madrid@polimusic.es)

### ❖❖❖ **Tienda On-line**

[www.polimusic.es](http://www.polimusic.es)

