

---

---

## MAGIARES, TURCOS, EL SITIO DE VIENA, Y EL ESTILO TURCO\*

Jonathan Bellman

### I

En 1683 una fuerza invasora turca puso sitio a la ciudad de Viena. A posteriori, esto alcanzaría proporciones míticas por ser el último gran conflicto entre este y oeste, el enfrentamiento entre Islam y Cristianismo. Sin embargo, ni las partes implicadas estaban en modo alguno tan convenientemente preparadas, ni las causas que precedieron al sitio de Viena eran tan sencillas. Lo que es seguro es que los turcos intentaron extender su imperio hacia el oeste y que los europeos lucharon en defensa propia. Pero el “este” consistía no sólo en los turcos islámicos, sino también en los cristianos húngaros que se aliaron con ellos. El “oeste” involucrado en esta lucha con el este tampoco representaba una entidad monolítica: los principados de Habsburgo, enemistados unos con otros de una forma más o menos constante, formaron una alianza con la antaño secundaria Polonia. Históricamente hablando, ésta no fue más que una clara confrontación este-oeste como lo fueron las Cruzadas. Supuso una derrota definitiva para el expansionismo turco hacia el oeste.

Dentro de la perspectiva musical, la confrontación de las grandes fuerzas a las puertas de Viena fue el punto de partida para la moda musical “turca” que cautivó a Europa en el siglo siguiente y que se dejaría sentir bastante en el XIX. Prepararía también la base cultural para la recepción en occidente del “*style hongrois*”. Si bien los europeos no estaban acostumbrados a pensar mucho en los países del este, una batalla épica que puso a Hungría en primer plano sirvió para despertar la curiosidad y el interés hacia ese país y todo lo relacionado con él. Cuando más tarde surgieron los gitanos del sospechoso este tocando música húngara y manteniendo una aparente actitud distante hacia la sociedad, las reacciones hacia ellos estuvieron en parte condicionadas por las repercusiones de la agitación política y cultural en torno al asedio.

\* *The Magyars, the Turks, the Siege of Vienna, and the Turkish Style*, perteneciente a *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. © Jonathan Bellman (1993). Traducido y publicado con permiso de Northeastern University Press.

Las tierras húngaras habían estado divididas por conflictos y fueron políticamente inestables durante un considerable periodo de tiempo antes de la crisis. Los imperios rivales turco y de Habsburgo lucharon por la dominación, pero las victorias y los triunfos territoriales eran temporales, las pérdidas eran altas, y Hungría continuó siendo una tierra dividida. En general, Transilvania (al este) y las tierras occidentales fueron controladas por los Habsburgo, y los turcos dominaron sobre el territorio central. No existía un gobierno centralizado fuerte en Hungría y los nobles húngaros poseían ejército privado, fortalezas y sistemas de impuestos. La balanza del poder estaba entonces en un estado de constante cambio.

La población, a pesar del poder vigente, vivía en una situación de absoluta represión. A pesar de que el campesinado magiar era cristiano, el legado del represivo caciquismo de los Habsburgo produjo poca lealtad hacia el cristianismo político; junto al maltrato de los turcos, los campesinos eran saqueados tanto por los mercenarios de los Habsburgo como por sus propios señores. Las tierras húngaras, en esta época, se caracterizaban por una carencia de poder centralizado, estabilidad o incluso cultura. Además, esta sucesión de gobernantes y circunstancias políticas había dejado a Hungría aún más fuera del ámbito occidental. La idea de una orgullosa nobleza independiente de la autoridad central era algo extraño para los europeos occidentales. Más extraño incluso era un campesinado claramente indiferente a lo que ocurría entre turcos y cristianos. Estos extraordinarios rasgos culturales pusieron a Hungría aún más en tela de juicio frente a la mentalidad europea.

Una década antes de la incursión turca, el estado de los húngaros y su cultura estaba en un punto bajo. Sumado a las habituales penurias que infligían los caciques sobre las poblaciones rurales, la cultura húngara misma estuvo reprimida y perseguida en favor de la alemana. Los Habsburgo habían designado, por ejemplo, el alemán y el eslavo como lenguas nacionales, excluyendo el húngaro. Fue bajo estas circunstancias opresivas, cuando Imre Thököly, un joven noble y patriota húngaro, reclutó una fuerza que llegó a ser conocida como los guerreros *Kuruc* y organizó una lucha armada contra el reinado de los Habsburgo.<sup>1</sup> Aunque su revuelta fue un éxito y desembocó en la firma de un tratado en 1673, su poder y liderazgo fueron decayendo gradualmente desde ese momento. No obstante, este levantamiento se sigue recordando como una época de patriotismo y orgullo entre los húngaros. Como punto álgido nacionalista de toda la época, el lenguaje musical del periodo *Kuruc* tiene una resonancia enorme para los húngaros. Sus ecos llegan a toda la música húngara posterior, colorea el estilo interpretativo de los gitanos húngaros y da cuenta del fuerte sentimiento de identificación sentido por esta música entre los nativos magiares.

<sup>1</sup> El vocablo húngaro "*kuruk*" se pronuncia "*kuruts*", y significa "cruzado".

Después de 1673, el dominio de los Habsburgo se había extendido, pero Thököly no gobernó ni mucho menos sobre una entidad política unificada y estable. El gobierno central siguió siendo más una ficción que una realidad. Los turcos, que continuaban tomando grandes extensiones de Hungría y reconocían la administración de Thököly (ellos le ofrecieron el “reinado” en 1682, que rechazó), fueron entonces capaces de mirar hacia el oeste de su imperio y ver una circunstancia política de considerable inestabilidad, así como un verdadero camino abierto hacia Viena, la sede de los Habsburgo. El declive de la autoridad de los Habsburgo significaba, para la mentalidad turca, que había un cierto vacío de poder en las tierras húngaras. Por lo tanto, representaba una oportunidad.

Las intenciones turcas para la expansión de su imperio nunca habían sido un secreto en el oeste, y se lanzaban miradas sospechosas hacia el este, miradas que con frecuencia caían en los gitanos. Edward Brown, por ejemplo, describe la situación de toda Hungría entera justo antes de 1673:

No estábamos exentos de temor hacia los gitanos, que son robustos y atrevidos, y a algunos de los cuales se conocía como ladrones. Hay muchos de ellos en Hungría, Serbia, Bulgaria y Macedonia; y vi algunos en Larissa y en otros lugares de Tesalia. Se encuentran en la mayoría de las ciudades, donde viven por el trabajo... Aunque se dispersaron hacia lugares lejanos, ahora se cree que tuvieron su origen cerca de Wallachia y los lugares próximos; muchos de ellos eran considerados espías de los turcos. Un poco antes de llegar al Leopoldstadt, cerca de Freystadt, una gran horda de ellos apareció en esos lugares; de ellos la gente sospechaba que son espías del “Visir de Buda”, enviados para observar el estado de esos lugares y cómo funciona la fortaleza”.<sup>2</sup>

Este testimonio pone de relieve varios aspectos interesantes. La asociación del gitano con el turco es una de las más importantes y tendrá una resonancia musical cuando el estilo turco se mezcle primero con el “*style hongrois*” y luego sea eclipsado por él. Más aún, en el siglo XVII podemos ver al gitano todavía relacionado, según la mentalidad europea, con el este, y sospechoso de estar dispuesto a aliarse con los infieles en contra del mundo cristiano (como, por ejemplo, hicieron los húngaros). Ciertamente, esta sospecha sobrevivió largo tiempo después del asedio e incluso está recogida de forma más explícita en una enciclopedia alemana de 1749, que habla de “noticias ciertas de que [los gitanos] son delatores, traidores y espías [...], en los países cristianos, y trabajan para los turcos y otros enemigos de la cristiandad”.<sup>3</sup> La visión social de los gitanos como esencialmente separados y ajenos a cualquier población autóctona es aquí evidente, y esta idea, incluso a pesar de los intentos de esta época de establecer y asimilar convincentemente a los gitanos en Hungría, permanecería fijada en la mentalidad popular.

<sup>2</sup> Edward Brown[e], *A Brief Account of Some Travels in Hungaria, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thessaly, Austria, Styria, Carthinia, Carniola, and Friuli*. Londres, ed. Benjamin Tooke, 1673; pág. 70.

<sup>3</sup> *Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, vol. 62 (Zen-Zie). Leipzig, Johann Heinrich Bedlar, 1749; col. 528.

Dejando a un lado a los gitanos, Brown dice aún más de la sospecha de algunas gentes del lugar, según la cual los turcos intentarían de nuevo llegar a Viena,<sup>4</sup> y comenta las condiciones crueles bajo las que los turcos forzaron a los húngaros a vivir en las zonas que controlaban.<sup>5</sup> No había que hacerse ilusiones sobre este punto: los turcos regresarían, y como caciques no habían sido más amables que los Habsburgo o los mismos nobles húngaros; a veces, los excesos de dificultades obligaron a ciudades enteras a levantarse y moverse en masa para evitar mayores abusos, y los magiares tenían que soportar tales pérdidas sin compensación.<sup>6</sup>

Incluso como miembros de la cristiandad y como hermanos que sufrían bajo el yugo turco, los mismos magiares eran vistos con recelo por los Habsburgo y otros europeos occidentales. Las relaciones con aquellos que, estando aún bajo dominio de los Habsburgo, no procedían según las formales costumbres de éstos, se llevaron a cabo como estaba previsto. Thomas Barker comenta una queja diplomática fechada algunos años antes del alzamiento *Kuruc*, ofrece primero un contexto histórico:

Por supuesto, no estaríamos concediendo a los Habsburgo sus justificaciones históricas si se asumiera que los estados (una porción apenas representativa en toda la nación húngara) estaban formados por individuos especialmente racionales o enmendables. En apariencia, alguno de los grandes señores no era sólo caballeroso, gallardo y patriota, sino también veleidoso, impredecible y verdaderamente cruel con sus compatriotas campesinos. Un observador aparentemente imparcial de finales del siglo XVII escribió:

“Los húngaros hacen las leyes con energía, pero no las mantienen. Cada potentado podía llamarse a sí mismo un pequeño rey, pues trata a sus súbditos como esclavos. Los nobles, que desprecian sus propias leyes, insisten paradójicamente en que su rey las observe. Quieren de él que sea su protector, pero no su señor. Dicen abiertamente que su libertad no es compatible con su condición de súbdito”.<sup>7</sup>

Mientras que “tal queja difícilmente se corrobora de forma objetiva” –continúa Barker– “ellos seguían observando que muchos otros extranjeros y ciertos nativos han mantenido también que los magiares se encuentran entre las gentes más ingobernables del mundo”.<sup>8</sup>

También conocidos en Europa eran los orígenes magiares como conjunto de tribus ecuestres nómadas procedentes del este. Esta historia era bien distinta de la de sus vecinos del oeste, y contribuyó ciertamente a forjar su imagen como raza aparte y de carácter completamente diferente. Si esta historia se combinaba con un testimonio como el de Molin, la visión europea de ellos como obstinados e incomprensibles era inevitable.

<sup>4</sup> Brown[e], *op. cit.*; pág. 82.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 87.

<sup>6</sup> Thomas M. Barker, *Double Eagle and Crescent: Vienna's Second Turkish Siege and Its Historical Setting*. Albany, State University of New York Press, 1967; págs. 16-17.

<sup>7</sup> Los estados eran entidades parlamentarias que supuestamente se oponían al absolutismo, pero que en la práctica eran controladas por la aristocracia. *Ibidem*, pág. 14.

<sup>8</sup> *Ibidem*, págs. 19-20. Palabras del embajador veneciano, Molin (1661), recogidas en el libro de Heinrich Kretschmayer, *Die Türken von Wien: Stimmen und Berichte aus dem Jahre 1683*. Múnich, 1938; pág. 27.

Además, en ese momento –el verano de 1683–, los turcos marchaban hacia Viena (el asedio comenzó en julio), y Imre Thököly ya había firmado un tratado con ellos, que cumplió en la medida en que no se alió con los Habsburgo. Más que ayudar a los turcos, acabó negando ayuda militar en un punto crucial del conflicto, sentenciando así el resultado de los esfuerzos turcos. Sin embargo, su “tratado” sólo consolidó la imagen del magiar de alguna manera como una persona no del todo cristiana, que apoya a fuerzas extranjeras del este de poca confianza. De hecho, se asumió que los magiares tenían precisamente esas cualidades, que más tarde se atribuirían a los gitanos Romaní que iban hacia el oeste desde sus países tocando su música. El recelo que ya se sentía hacia los magiares se asociaría a todo lo que surgiera del este, ya fuera húngaro o no.

Volviendo al sitio de Viena, a sus puertas las cosas parecían en principio ir bien para los turcos, y sus músicos tocaban día y noche. De hecho, la ejecución de música durante la batalla era parte importante del arte de la guerra de los jenízaros; se tocaba durante todo el curso de la batalla, pues se creía que, sin música, los soldados podían flaquear.<sup>9</sup> Los instrumentos eran fundamentalmente de percusión, platillos y tambores diversos, mientras que las trompas, según las descripciones de la época, emitían sólo una o dos notas, no una melodía completa. El nivel de ruido se incrementó el 31 de julio, cuando se ordenó tocar a los músicos cristianos mientras los turcos hacían lo mismo, en medio del fragor de la batalla, y cada parte mostrando desprecio por la música del otro.<sup>10</sup> Esta “batalla de bandas” del *ancien régime* parece haber establecido de una vez por todas en la mentalidad europea la reputación de ruidosa y disonante inferioridad de la música turca. Los músicos turcos haciendo ruido (al menos según la mentalidad europea) fuera de las murallas de Viena, demostraron ser una imagen inolvidable de la cristiandad asediada, una imagen que perduró en la imaginación popular durante más de un siglo.

El curso y resultado de la batalla es competencia de los libros de historia: la indecisión del mando de los Habsburgo, las condiciones que empeoraban tras las murallas de Viena, el rescate durante once horas del rey Juan Sobieski de Polonia y sus tropas, y la derrota y huida final de los turcos. Continuando con la confrontación final, habría que añadir que Sobieski consideró conveniente firmar un tratado con Thököly y los magiares, quienes, aunque aliados ostensibles de los turcos, les habían negado refuerzos y seguían siendo, después de todo, cristianos. De este modo, se aceptó que los húngaros regresaran al redil de Occidente casi de forma inmediata, al menos en términos políticos, si no culturales. Lo que es importante para nuestros propósitos es el legado cultural de este episodio histórico: el desprecio europeo

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 190.

<sup>10</sup> John Stoye, *The Siege of Vienna*. Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1964; pág. 170.

hacia los turcos, sentimientos de extrañeza y desconfianza hacia húngaros y gitanos (éstos no menos, ya que surgieron del país de los primeros) y un recuerdo de música turca bélica de percusión, que más tarde se convertiría en una moda.

## II

Sería un error imaginar que la derrota de los turcos en 1683 marcó el final de las aprensiones europeas. Sumada al recuerdo de los otomanos como una amenaza constante y un poder militar victorioso, la enorme disparidad cultural entre este y oeste continuó provocando sentimientos de recelo e inseguridad. De hecho, William Hunter, un abogado viajero inglés, confirmó en 1792 que en Moldavia y Wallachia (al norte de Hungría y al este de las tierras alemanas) los turcos continuaban siendo más temidos que alemanes o rusos.<sup>11</sup> A lo largo del siglo XVIII, el mayor poder al este de Viena siguió generando, además de diversión y condescendencia, alguna inseguridad en la mentalidad occidental.

El estereotipo del turco era un mensaje subliminal, transmitido al oyente siempre que se escuchaba el llamado "estilo turco", popularizado en óperas basadas en temas turcos, y más tarde en la música instrumental. Tales óperas tuvieron un gran éxito; la imagen popular del turco representada en ellas se centraba en una sexualidad promiscua (interpretación europea de la poligamia islámica) y en la violencia. Sin embargo, como apunta Thomas Bauman, estas óperas aparecieron al mismo tiempo en que los escritores de la Ilustración creaban personajes procedentes del este que no reflejaban en absoluto este estereotipo.<sup>12</sup> Es cierto que una forma habitual de crítica social ha sido siempre el crear tipos idealizados de otra cultura para presentarlos en contraste con los males sociales coetáneos y del mismo lugar. Pero el turco de la ópera europea también parece haber satisfecho la necesidad siempre presente de un "otro", un extraño con cualidades positivas y negativas, que más tarde sería ocupada en la cultura popular en general por los gitanos.

La supuesta y denostada tendencia turca a la promiscuidad había sido representada en escena tradicionalmente por un harén; la tendencia turca a la violencia se sugería mediante terribles amenazas lanzadas por personajes turcos.<sup>13</sup> En ambas estaba presente lo prohibido (y quizás también codiciado en una Europa socialmente reprimida). Una vez se fijaron estas

<sup>11</sup> William Hunter, *Travels in the Year 1792 Through France, Turkey and Hungary, to Vienna*, 2ª ed., vol. 2. Londres, impreso para T. Bensley por J. White, 1798; pág. 165.

<sup>12</sup> Thomas Bauman, *W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987; pág. 27.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 28.

ideas, el drama operístico típico habría de incorporar los intentos infructuosos del turco por someter a una mujer europea a la sumisión propia del harén y a la civilización turca, a través del aprendizaje de costumbres occidentales, lo que suponía, tal vez, un correcto proceso de cortejo.<sup>14</sup> La variedad de comportamientos normalmente asociada a la sociedad islámica (de noble a repulsivo, de amenazante a humorístico, de envidiable a despreciable) podía así ser utilizada creando coloridos relatos de países lejanos, respaldando el uso de un lenguaje musical popular, y reforzando estereotipos variados pero simplistas de los habitantes de esos países y de los países del este en general. Por supuesto, pronto nos encontraremos el exagerado estereotipo positivo-negativo de los gitanos; su paralelo con el de los turcos es casi exacto. En cualquier caso, un estudio del estilo turco nos dice más acerca de los europeos que de los turcos, y su modelo también continuará con el *style bongrois*.

Las primeras características musicales relacionadas con el estilo turco en Europa son de percusión. Miriam Karpilow Whaples cita al viajero inglés Dr. John Covel, que oyó tocar a los músicos turcos a finales del siglo XVII. Según el Dr. Covel:

Primero están trompetas, que entran sólo de vez en cuando para ejecutar estrepitosamente una o dos notas fuertes, pero que nunca tocan una melodía completa. Segundo, los flautistas (su flauta es más parecida a nuestro oboe); estos tocan continuamente, sin pausa. Tercero, grandes tambores [Whaples los caracteriza como "chapados en metal"] como los nuestros, no encordados en el fondo; los golpean por ambas caras, la parte superior con la mano derecha y una baqueta para las notas largas o para las entradas rítmicas, y el fondo con la mano izquierda y una vara para las notas breves o de paso; éstos hacen frecuentes pausas. Cuarto, pequeños pares de timbales disonantes entre sí; éstos también descansan a veces. Quinto, tienen unos platillos de latón de un pie de longitud [unos treinta centímetros], que dejan colgar sueltos en sus manos y que hacen sonar golpeando uno con otro.

Me inclino a creer en la antigüedad de toda esta música y su mención en las *Escrituras*. Los platillos se mencionan en *Paralipómenos* 15, 19.<sup>15</sup>

Es interesante el hecho de que, aunque se mencionen dos instrumentos que pueden tocar una melodía, la trompeta y la flauta, el primero se describe tocando una o dos notas, sin ofrecer una melodía completa, y la flauta toca sin cesar -aunque sin mención tampoco de una melodía, aunque tuviera que haber algo melódico en la música que tocaba incesantemente-. Uno imagina un ruido enérgico y agresivo con métrica regular y un ritmo fuerte e irresistible, que podría ciertamente estimular a las tropas a una extraordinaria acción física. Por supuesto, no existen evidencias de que esto fuera el arte musical turco; pero como música de batalla tenía un propósito explícito.

<sup>14</sup> *Ibid.*, págs. 32-33.

<sup>15</sup> Miriam Karpilow Whaples, *Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800*. Tesis doctoral Universidad de Indiana, 1958. Ann Arbor, University Microfilms International, 1981; pág. 73.

Tal vez no sorprenda que la mayoría de los instrumentos de percusión utilizados en el arte musical europeo fueran puestos al servicio del estilo turco. En sinfonías y óperas la característica más notable era una destacada percusión. Allí se desarrolló la llamada *batterie turque*, que constaba de platillos, panderetas, triángulos y bombos, aunque el triángulo, que no tiene análogo en Oriente, es una incorporación estrictamente occidental.<sup>16</sup>

El ejemplo 1 muestra un fragmento de la Sinfonía núm. 100 de Haydn, que muestra cómo una variante de la *batterie turque* (timbales en lugar de la pandereta) puede ser utilizada en la sinfonía. Veremos como otros rasgos contenidos en el fragmento, tales como el modo menor y la escritura en ritmo de marcha, son también elementos clásicos del estilo turco.

*Ejemplo 1* Percusión turca. Haydn, Sinfonía núm. 100. Segundo movimiento, cc. 57-61

The musical score for Example 1 shows the percussion section of Haydn's Symphony No. 100, second movement, measures 57-61. The score includes staves for Vlns., Oboes, Tpas., Tptas., Viola, Violoncello, Triángulo, Platillos, Bombo, and Timbal. The percussion parts are marked with 'f' (forte) and 'p' (piano). The Triángulo part is marked with 'f' and the Timbal part is marked with 'f'. The Bombo part is marked with 'f' and the Platillos part is marked with 'f'. The Viola and Violoncello parts are marked with 'p'.

Junto a la utilización literal de la percusión turca, se desarrolló un conjunto de gestos musicales que constituyeron un dialecto musical "turco" dentro del vocabulario típico del siglo XVIII. Tanto Whaples como Bauman enumeran estas características, que retomo aquí de nuevo para tener una referencia conveniente. El papel del estilo turco como lenguaje musical más ligero, más popular, como un dialecto que hace referencia al estereotipo cultural del "otro", y como una designación musical ampliamente entendida de lo exótico, tiene en todo su correspondencia con el *style hongrois*. El estilo turco proporciona, por tanto, una base importante para nuestro estudio.

<sup>16</sup> Bauman, *op. cit.*; págs. 62-63.



Una característica del estilo turco es un uso melódico fuertemente basado en intervallos de tercera, alternados a veces con quintas. El ejemplo 2a presenta los compases finales del *Rondo alla turca* de Mozart (tercer movimiento de la Sonata para piano en la mayor K. 331); y el 2b presenta la parte vocal inicial del *Coro de Jenízaros* del acto I del *Rapto en el Serrallo*. Es imposible pasar por alto el modo tosco en que estos intervallos se repiten y se enfatizan de una forma totalmente diferente de piezas no "turcas" y bien distintas de la práctica aceptada.

**Ejemplo 2** Uso melódico destacado de la tercera.  
Mozart, Sonata en la mayor K. 331. Tercer movimiento (*Rondo alla turca*); compases finales.

a)

Mozart, *El rapto en el serrallo*. Coro de jenízaros, acto I (*Singt dem grossen Bassa Lieder*); parte vocal inicial.

b)

A pesar de su frecuente utilización en el estilo turco, no se mencionan las terceras ni las quintas en las descripciones de los que escucharon tocar a los jenízaros a las puertas de Viena. En mi opinión, el intervalo de tercera era una solución compositiva ampliamente aceptada para la pregunta inconscientemente planteada en la descripción de John Covell: si las trompetas turcas tocaban sólo dos notas y no podían realmente tocar una melodía, ¿cuáles serían esas dos notas, y cómo se relacionarían una con otra? No sólo la tercera podía encajar perfectamente en la práctica armónica de la tríada, sino que podía ser utilizada en una estiliza-

da melodía de fanfarrias de modo que fuera apropiada para una escena militar. En otras palabras, podía ser un intervalo fuerte y percutido, pero también era más flexible que cualquier otro intervalo simple. La quinta, por supuesto, era el resultado de superponer dos terceras.

Curiosamente, Bence Szabolcsi ha notado la similitud entre la tercera enfatizada melódicamente, y figuras comunes del *Törökös*, una danza cuyo nombre significa "al estilo turco", y que aparece en el repertorio popular de ciertos pueblos de la baja Hungría.<sup>17</sup> Él opina que tales danzas parecen preservar melodías de marchas genuinamente turcas, y señala también que los gitanos procedentes del este bien podrían haber llevado estas melodías al ámbito vienes. Esto, en particular, parece verosímil si se recuerdan los largos años de ocupación turca, durante los cuales el contacto húngaro con las melodías marciales turcas no sólo hubiera sido posible sino inevitable. Los ejemplos de Szabolcsi están llenos de saltos de tercera similares a los del fragmento de Mozart del ejemplo 2a; si el *Törökös*, en realidad, refleja la genuina música turca, esto indicaría convincentemente que esas "una o dos notas", supuestamente tocadas por las trompetas turcas, consistirían, de hecho, en un intervalo de tercera.

Otros aspectos fascinantes del ejemplo 2b incluyen las cuartas aumentadas y las octavas paralelas. Como señalaba Bauman, la llamada cuarta lidia (aumentada) es utilizada también por Gluck en su ópera *La rencontre imprévue* (ver ejemplo 3).<sup>18</sup>

*Ejemplo 3* La cuarta lidia. Gluck, *La rencontre imprévue*, Obertura; comienzo



Aunque este intervalo formará parte del *Style hongrois*, en ese contexto resultará más a menudo de una inflexión, una segunda aumentada sobre el tercer grado de la escala menor, que de la verdadera quinta lidia que consiste en tres tonos enteros consecutivos sobre la fundamental (produciendo una cuarta aumentada) y un semitono por debajo del quinto grado. Las octavas paralelas, que se formarían simplemente doblando la línea del bajo con una parte vocal, son particularmente interesantes; algunos viajeros decían que la música turca se tocaba al unísono o en octavas.<sup>19</sup> Pero estas octavas también nos remontarían a la ópera exótica "pre-turca" del siglo XVII de André Campra y Jean-Baptiste Lully, que era una especie de grupo

<sup>17</sup> Bence Szabolcsi, "Exoticisms in Mozart". *Music and Letters* 37/3 (julio de 1956); págs. 329-330.

<sup>18</sup> Bauman, *op. cit.*; pág. 65.

<sup>19</sup> Whaples, *op. cit.*; pág. 73.

“panextranjero” de inflexiones que podía sugerir cualquier escenario lejano: India, América o Provenza. Dado el atractivo de reinos lejanos y fantásticos dentro de la cultura operística, los materiales musicales de Mozart bien pudieran proceder de fuentes más dispares que la “*turquerie*” clásica del siglo XVIII.

Otra característica del estilo turco es el compás de 2/4, con un ritmo percusivo de corcheas. Tanto el *Coro de jenízaros* como el fragmento de la Sonata para piano, ilustrados más arriba, se caracterizan por esto, como casi cualquier otro ejemplo de la música turca (el fragmento anterior de Haydn es una excepción, aunque fácilmente podría haber sido escrito en compás de 2/4). Según el teórico Christian Schubart,

Funciona mejor en el compás de 2/4; sin embargo, se han hecho muchos intentos con otros metros. Ningún otro tipo de música requiere un ritmo tan firme, decidido y tan claramente predominante. La primera parte de cada compás está tan fuertemente marcada con un nuevo y varonil acento, que es prácticamente imposible perder el ritmo.<sup>20</sup>

De este modo, la práctica métrica del estilo turco se asemeja a la práctica interválica descrita, en su oscilación entre lo inmediatamente obvio y lo abiertamente tosco.

El repetir notas tanto en la melodía como en el acompañamiento es una característica propia del estilo turco. De hecho, las notas repetidas de acompañamiento están presentes en todos los ejemplos musicales de este capítulo, exceptuando el de Haydn, que es el único que emplea realmente instrumentos de percusión. Los ejemplos 4a y 4b muestran ejemplos de repetición en la melodía: 4a, el inicio de la *Marcha Turca* de Beethoven de su obra *Las ruinas de Atenas*; el 4b muestra los cuatro primeros compases de la Sonata en la menor K. 310 de Mozart. La calidad percusiva de ambas obras es, de nuevo, el rasgo más distintivo. El aire marcial, expresado en ambas por las armonías simples y la repetitiva parada militar, se puede entender como un intento de reemplazar de manera convincente la percusión literal.

Ejemplo 4      Repetición de notas melódicas  
Beethoven, *Las ruinas de Atenas*. “*Marcha turca*” (fragmento)

a)

<sup>20</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [1784-85, publicado por primera vez en 1806], ed. Fritz y Margrit Kaiser. Hildesheim, Georg Olms Verlagbuchhandlung, 1969; pág. 332.

Mozart, Sonata en la menor, KV310. Primer movimiento; cc. 1-4

b)

Una representación incluso más fiel de la percusión son las notas de adorno y otros adornos disonantes que están omnipresentes en el estilo turco (y que también aparecerán en el *style hongrois*). Este rasgo es evidente en los ejemplos 4a y 4b, así como en el ejemplo 5, que muestra el movimiento inicial del *Rondo alla turca*. Las notas repetidas en el acompañamiento y la importancia del intervalo de tercera y quinta en la melodía están también muy presentes.

Ejemplo 5 Adornos de "ruido". Mozart, Sonata en la mayor, K. 331. Tercer movimiento (*Rondo alla turca*), comienzo

Otro recurso que evoca la "tosquedad" turca es el estancamiento armónico y la tendencia hacia una práctica armónica directa y poco elegante, mostrada en todos los ejemplos aquí vistos. Como con otros muchos rasgos del estilo turco, la utilización de la armonía a veces raya en torpeza. Un despliegue armónico característico y no funcional aparecerá en el *style hongrois*, en cuyo contexto podría representar tanto ignorancia musical como la reproducción fiel del estilo representado, pero aquí rara vez exhibe la tosquedad del género turco.

Un recurso rítmico interesante es el de abrir una sección con notas largas en la melodía, seguidas de forma inmediata por disminuciones mucho más breves. El ejemplo 2b del *Coro de jenizaros* muestra este procedimiento (también el ejemplo 3, el comienzo de la ópera de Gluck). No parece que haya nada específicamente "turco" en esto, pero sus efectos disonantes y ruidosos coinciden con los mismos esquemas del resto de características vistas hasta ahora.

Otro gesto citado por Bauman y Whaples es la suma de floreos superiores en pasajes de escalas descendentes con escapadas. Esto le da un efecto alborotado y ruidoso, que se puede ver en el ejemplo 6, el comienzo del *Coro final de los jenízaros* del *Rapto*. El c. 9 muestra este rasgo, y el mismo fragmento contiene también un percusivo compás de 2/4, notas repetidas en melodía y acompañamiento, una nota larga seguida de otras cortas y octavas paralelas, una verdadera cornucopia turca.

*Ejemplo 6* Pasaje descendente con escapadas. Mozart, *El rapto del serrallo*. Coro final del acto II, introducción (reducción)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment in 2/4 time. The first system shows a descending melodic line in the right hand with trills (tr) and repeated notes, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the descending melodic line and the rhythmic accompaniment.

Quisiera ampliar la definición de este rasgo final (y apropiadamente ruidoso) para incluir algún rápido y “ruidoso” pasaje de semicorcheas. Los movimientos de las sonatas para piano de Mozart están llenos de este tipo de figuración. Yo veo todos estos signos, en última instancia, derivados del principio de “nota errónea” del exotismo musical consagrado por la tradición, que nunca se limitó al estilo turco: lo que nuestra “buena” música no favorece o estimula, la música “tosca” de ellos (quienes quiera que puedan ser “ellos”, dependiendo de la época, el contexto o el argumento operístico) lo hace probablemente o trata de hacerlo. Este principio es el hilo común que tienen el insistente 2/4, la pesadez armónica, las notas repetidas, las incesantes terceras y quintas, y los pasajes de “ruido”. Esto produce una clase de estilizada producción de ruido que estaba directamente opuesta a todo lo que una deliciosa y elegante obra de música europea supuestamente debía ser. Dejando aparte los informes de las murallas de Viena, a Europa no le fue difícil atribuir este tipo de música a los lejanos turcos.

La cualidad ruidosa y de percusión del estilo turco tuvo que parecer -por todo lo que sugiere- muy distante de la estética musical predominante en la época. En una famosa carta fechada el 26 de septiembre de 1781, Mozart discute ciertos asuntos implicados en la composición del *Rapto*:

Las pasiones, ya sean poderosas o no, nunca deben ser expresadas hasta el punto de disgustar, y la música, incluso en la situación más horrible, nunca debe ofender al oído, sino que en realidad debe agradar, y en consecuencia continuar siendo música.<sup>21</sup>

El hecho de que el estilo turco con frecuencia raye en lo grotesco y lo feo habría contribuido ciertamente a esas asociaciones exóticas y peculiares. En el caso de Mozart, podría haber supuesto incluso un poco de tensión estética, dada su creencia de que para que algo se convierta en música tiene que agradar al oído y nunca ofender. El sonido radicalmente diferente y, en comparación, tosco del estilo turco apunta a un tipo de música completamente distinto, a caballo entre el dialecto musical (para lo que el conjunto de signos "turcos" es, en realidad, insuficiente) y el efecto sonoro.

Cuando abordamos el aspecto histórico del estilo turco debemos ante todo destacar la gran popularidad que tuvo, y no sólo entre la parte del público que asistía a la ópera. La música instrumental, como los movimientos de la sonata de Mozart citados antes, aprovechó la popularidad de la ópera. Comenzaron a aparecer *pianofortes* con registros "turcos", que activaban campanas, campanillas y mecanismos de percusión para crear el máximo estruendo al tocar. El gusto burgués urbano, por lo tanto, corrió rápidamente en esa dirección. Louis Spohr, que viajó por Europa en 1802, describió una situación en Hohenzirze, en donde las fiestas de celebración del cumpleaños del príncipe heredero contaban con música turca, para diversión de los campesinos, mientras que la música de baile se ejecutaba más tarde para las gentes de la ciudad.<sup>22</sup> Incluso las clases bajas, al parecer, tenían gusto por el estilo turco.

En realidad, uno tiene la impresión de que fue un fenómeno de algún modo similar al *Rock and Roll*. Las implicaciones culturales del estilo turco fueron un poco extrañas, prohibidas y ciertamente mundanas.

La música era muy percusiva, mucho menos compleja que el estilo musical predominante de la época, y tan inmediata y accesible que todas las capas de la sociedad responderían a ella. Al igual que la sección rítmica del *Rock and Roll* (guitarra eléctrica, batería), que ahora acompaña todo, desde la música ligera hasta el teatro musical, los instrumentos requeridos por el estilo turco llegarían a ser incluso más comunes, como resultado de su diseminación. Carl Maria von Weber, por ejemplo, daría por descontada la presencia de la música turca (es decir, los instrumentos que la interpretaban) al escribir sobre problemas logísticos orquestales en el teatro; los registros antes mencionados en los pianos testifican su influencia en la esfera de la música doméstica.

<sup>21</sup> Bauman, *op. cit.*; pág. 67.

<sup>22</sup> Anotación de diario correspondiente al 20 de agosto de 1802. Louis Spohr, *The Musical Journeys of Louis Spohr*. Trad. y ed. inglesa Henry Pleasants. Norman, University of Oklahoma Press, 1961; págs. 18-19.

Muchos aspectos del estilo turco fueron compartidos por el *style hongrois*: enorme popularidad, dudosas asociaciones culturales, y una atracción elemental que lo convirtió en un éxito entre todos los estratos sociales. Cuando el *style hongrois* se impuso al estilo turco como dialecto musical exótico común en Europa, hubo un periodo de tiempo en el que los dos estilos coexistieron. En realidad, se mezclaron libremente características de ambos, aunque no está del todo claro que fueran confundidos o entendidos como parte del mismo complejo exótico, como ha sugerido algún autor. Pero son Mozart, Haydn o Beethoven, que utilizaron el estilo turco con absoluto dominio y seguridad, quienes también fueron pioneros en el uso del *style hongrois* y su asimilación en el arte musical.

Con esto no se niega la contribución al desarrollo del *style hongrois* de compositores tales como Weber (quien también empleó el estilo turco), Hummel y numerosas figuras menores; simplemente se señala que los tres compositores más influyentes de finales del siglo XVIII y principios del XIX entendieron ambos estilos exóticos, y aunque pudieron mezclarlos, también pudieron utilizarlos como dialectos completamente diferenciados, incluso en los comienzos del *style hongrois*. Además, utilizarían para los títulos designaciones explícitas, tales como *alla turca* o *all'Ingharese*. Convendría añadir que tales títulos (o subtítulos) no eran garantía de que la obra fuera puramente turca o húngara, pero sí sugieren que los compositores eran conscientes de ambos estilos.

El periodo de transición de lo turco a lo cingaro, que se extiende aproximadamente entre el último cuarto del siglo XVIII y la segunda década del XIX, es interesante en la medida en que se desarrolla en paralelo con otras transiciones musicales que tienen lugar en la misma época: la expansión del vocabulario musical del siglo XVIII, la transición del concepto de los "afectos" al concepto romántico del sentimiento puro, y la evolución del lenguaje armónico. Las pintorescas y estilizadas asociaciones con los turcos fueron desvaneciéndose y siendo reemplazadas por la reputación algo temible y, sin embargo, seductora de los gitanos. El *style hongrois*, por lo tanto, hablaría a la emergente sensibilidad romántica con una inmediatez y pertinencia ausentes, en gran parte, en el burlesco estilo turco. ■

Traducción: **Pilar Recuero**