

Civilización del Islam

MÚSICA

Por: **Ricardo H. S. Elía**

«Éxtasis es el estado que sobreviene cuando se oye la música» (Kitab adab al-sama ua al-uawd).

Al-Gazalí

El Islam fue el crisol de un arte musical que se plasmó como fruto de una permanente interacción entre árabes, persas, turcos e hindúes. Este abarca una extensa área de Asia Occidental y el norte de África cuya cultura musical está dominada por los pueblos islámicos arabófonos, persófonos y turcófonos y está integrada por un sistema único aunque heterogéneo en el que están incluidas la música litúrgica, clásica, folklórica y moderna. Los pueblos de Afganistán, Pakistán, el Asia Central ex-soviética y el Cáucaso comparten elementos de este sistema de modo periférico.

La tradición musical del Islam se remonta a sus orígenes abrahámicos y mosaicos. Los cantos y danzas rituales caracterizaron a la religión de los Hijos de Israel, como se comprueba en las historias bíblicas de Moisés y David, la Paz sea con ellos (cfr. Génesis, 31, 27; Exodo 15, 1-21; 2 Samuel, 6, 5). En el primer libro de Samuel, capítulo 10, versículo 5, podemos leer: *«...al entrar a la ciudad te encontrarás con un grupo de profetas bajando del excelsa, precedidos de salterios, tímpanos, flautas y arpas, y profetizando»*; y en el capítulo 16, versículo 23: *«Cuando el espíritu de Dios se apoderaba de Saúl, David tomaba el arpa, la tañía con su mano, y Saúl sentía alivio y bienestar, pues se retiraba de él el espíritu malo»*.

La primera práctica musical del Islam fue y es en la mezquita. Esta consiste en la llamada a la oración a cargo del muecín, al que puede juzgarse por el impacto emocional de voz y su fraseología musical.

La segunda música fundamental del Islam en la mezquita es la lectura o salmodia del Sagrado Corán, labor encomendada a un solista, el almocrí (del árabe *muqri'*) que emplea una profusa ornamentación. Esta desarrolló la *'ilm al-qira'a*, «ciencia de la recitación».

Al llegar la época de las traducciones grecolatinas, la tradición musical griega pasó a formar parte de la civilización islámica. Lo que se imitó de la música helénica no se superpuso a los parámetros propios, sino que sirvió para enriquecerlos. En esa época entró en el árabe la palabra griega *musikí* como *musiqá*. Los árabes preislámicos tenían un término genérico denominado *guiná* para canción y música indistintamente (cfr. H. Touma: **La Musique arabe**, Buchet-Chastel, París, 1977).

Gracias a las traducciones al árabe de textos griegos, siríacos, persas y sánscritos, realizadas en la Casa de la Sabiduría (ver aparte), se dan a conocer las teorías musicales de Pitágoras de Samos (580-500 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Aristóxeno de Tarento (350-? a.C.), Nicómaco de Gerasa –Gerasa o verasa era una de la ciudades de la Decápolis, cuyas ruinas se localizan en el norte de Jordania– (fl. 100 d.C.), y Claudio Ptolomeo (90-128). La concepción griega de la música como «ciencia de la fabricación de melodías», manifiesta ya en Ishaq al-Mausilí (m. 849), se difunde por todo el mundo islámico y abre el camino a un panorama totalizador de los fenómenos vocales e instrumentales, fundamentando en los principios científicos de la Antigüedad clásica.

Al-Kindí

En los primeros tiempos del Islam, la música se consideraba como una rama de la filosofía y de las matemáticas. En este campo los creadores y teóricos eran los filósofos Al-Kindí (ver aparte) fue el primer gran teórico de la música. Fue maestro tanto en la teoría como en la práctica., ya que añadió una quinta cuerda al laúd (*ud* en árabe), con lo que se alcanzaba la doble octava sin recurrir al cambio. Al usar la notación alfabética para una octava fue más lejos que los músicos griegos. Como médico, al-Kindí se dio cuenta del valor terapéutico de la música, ya que, según una narración, trató de curar con ella a un muchacho paralítico, tras haber sido inútil la ciencia de todos los médicos ortodoxos. Sólo han sobrevivido cinco de sus quince tratados sobre música, en uno de los cuales se emplea por primera vez la palabra *musiqā* (del griego *musikí*, música), en el título.

El precedente creado por este filósofo-músico fue seguido por sus sucesores intelectuales. Todos ellos se ocuparon de la música como rama de las matemáticas, consideradas éstas como disciplina filosófica.

Al-Farabí

De ellos el más famoso musicalmente fue al-Farabí (ver aparte). Este eminente filósofo shií sobresalió tanto en la teoría como en la práctica. Floreció en la brillante corte de Saif ud-Daula al-Hamdaní de Alepo. Varias tradiciones nos aseguran que durante una fiesta nupcial, al-Farabí podía tocar el laúd hasta hacer que el auditorio prorrumpiera en risas, derramara lágrimas o se durmiera. Estas mismas fuentes aseguran que inventó el *rabab* (rabel) y el *qanún* (cítara pulsada), aunque es muy posible que se limitara a mejorarlos.

De su pluma salieron cinco libros de música, uno de los cuales, *Kitabu al-Musiqā al-Kabir* «El Gran Libro de la Música», es la obra teórica más importante acerca de la música en el Islam. Fue traducida al francés por el erudito Barón Rodolphe d'Erlanger (1872-1932) y publicada por P. Geuthner, París, 1959. En ella, al-Farabí definía así el poder emocional de la música: «*El hombre y el animal, bajo la impulsión de sus instintos, emiten sonidos que expresan sus emociones, como pueden ser la de alegría o miedo. La voz humana expresa mayor variedad -tristeza, ternura, cólera-. Estos sonidos, en la diversidad de sus notas, provocan en la persona que los escucha, los mismos*

matices de sentimientos o de pasiones, exaltándole, controlándole o tranquilizándole».

A partir de Pitágoras, al-Farabí desarrolló la parte eminentemente acústica y matemática, partiendo de la cuerda, y una especulación cosmogónica que religa con otro hecho, esta vez una palabra, que luego pasó a la España musulmana; el *tārab* (en árabe “arrebato”, también “estado extático”, “embeleso místico”), que dio origen a la palabra «trovador»; *tarab* se empleaba en al-Ándalus para designar el cante.

Según el investigador irlandés Henry George Farmer (1882-1965), «*su estudio de los principios físicos y fisiológicos del sonido supera realmente a los griegos*». Al-Farabí fue un profundo místico, y en el ritual de distintas cofradías sufíes se cantan todavía algunas de sus composiciones.

El último gran teórico de la música en el Islam fue Avicena (ver aparte). Este médico y filósofo incluyó en sus obras filosóficas, sobre todo *al-Shifá* (“La curación”) y *al-Nawat* (“La Salvación”), largos capítulos sobre música. Su aportación radica en la detallada descripción de los instrumentos usados entonces y en el tratamiento de puntos de teoría musical griega que no se han conservado.

Un temprano asceta, el alquimista y místico egipcio Abul-Faid Dhu al-Nun al-Misrí (796-861), hizo una fina distinción para refutar los argumentos de ciertos juristas ortodoxos contra la música: «*Oír música ejerce un efecto divino que mueve el corazón hacia Dios. Quien la escucha espiritualmente llega a Él, pero quien la escucha sensualmente cae en el pecado*».

Los Hermanos de la Pureza, en su «Epístola sobre la música» dicen lo siguiente: «*Has de saber, hermano mío, ¡ojalá Dios te ayude a ti y a nosotros cubriéndonos con su espíritu!, que los humores del cuerpo son de muchas clases, y que la naturaleza de los animales es también muy variada. A cada humor y a cada naturaleza corresponde un ritmo y una melodía cuyo número sólo puede ser contado por Dios Todopoderoso y Grande. Hallarás prueba de la veracidad de esto que acabamos de decir, así como de la exactitud de cuanto hemos escrito, si tomas en consideración que todos los pueblos de la humanidad poseen melodías y ritmos propios que les dan goce y deleitan a sus hijos, y que cada uno de estos estilos y ritmos deleita únicamente a los mismos que lo han creado. Este es el caso de la música de los dailamitas, de los turcos, de los árabes, de los armenios, de los etíopes, de los rum y de otros pueblos que difieren entre sí por su lenguaje, su naturaleza, su carácter y sus costumbres*».

Al-Gazalí

Pero sería un jurista de la talla de Abu Hamid Ibn Muhammad al-Gazalí (1058-1111), conocido en la Europa medieval como Algacel, a quien se debe acreditar el mérito de reivindicar la música en el Islam por sus convincentes argumentos en favor de ese arte universal. En su discusión sobre la música y el éxtasis da seis razones para considerar el canto como fuerza más potente para producir el éxtasis. Al-Gazalí, nacido en Gazal, Jorasán (Irán), no se limitó a permitir el canto y la música sino también la danza, tras afirmar que todos son medios de intensificar el sentimiento religioso.

Al-Gazalí consagró el octavo libro de su obra *Ihiá 'Ulum al-Din* «La vivificación de las ciencias de la fe», llamado *Kitab adab al-samá ua al-uayd*, al buen uso de la música y del canto en la vida espiritual. En este trabajo realizado a los comienzos del siglo XII, habla de la música en cuanto a vehículo para alcanzar la Unión mística con Dios. Hace una distinción entre la percepción sensual de la música y la espiritual. En esta obra, el místico persa prolonga las tesis del libro de al-Muhasibí al-Anazí (781-857), *Kitab ar-Ri'āia li-huquq Allah ua-l-qiyam biha* (traducido al inglés por Margaret Smith con el título: **An early mystic of Bagdad: A study of the life and teachings of Harith Ibn Asad al-Muhasibi**, Shelder Press, Londres, 1935). En una parte de su tratado, al-Gazalí reconoce el poder de la música sobre el corazón humano:

«No es posible entrar en el corazón humano sino pasando por la antecámara de los oídos. Los asuntos musicales, medidos y placenteros, destacan lo que hay en el corazón y revelan sus bellezas y defectos» (Al-Gazalí: *Ihiá 'Ulum al-Din*. Parte 3, libro 8, vol. 2, p. 237; trad. al inglés por Duncan Black MacDonald en su artículo: **Emotional religion in Islam as affected by music and singing**, *Journal of Royal Asiatic Society*, Londres, 1901, p. 199). Véase Al-Gazalí: *Ihiá 'Ulum al-Din*, 4 vols, El Cairo, 1933.

Para al-Gazalí, como para todos los polígrafos del Islam, desde al-Kindí a Averroes, pasando por al-Farabí, al-Ma'sudí y Avicena, todo lo bello proviene de Dios, y asimismo la música (cfr. F. Jabre: **La Notion de certitude selon Ghazali dans ses origines psychologiques et historiques**, París, 1958; Al-Gazhali: **Le livre du licite et de l'illicite**, J. Vrin, París, 1981; E. Ormsby: **Theodicy in Islamic Thought**, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1984).

Rumí

Gracias a los esfuerzos de este moralista, filósofo y teólogo, la música se fijó como rasgo constitutivo de los rituales de las cofradías místicas musulmanas, como es el caso de los mevlevíes, la cofradía sufí de derviches, fundada en Konia (hoy Turquía) por el poeta persa Yalaluddín ar-Rumí (ver aparte). Los mevlevíes (de la voz árabe *maulana*, *mevlana* en turco, “nuestro maestro”, sobrenombre de ar-Rumí), alcanzan el éxtasis místico (*uayd*) en virtud de la danza (*samá'*), símbolo del baile de los planetas. Los derviches (del persa *darwish*: “visitador de puertas”) mevlevíes giran sobre sí mismo hasta conseguir el éxtasis. La danza es acompañada de flautas, atabales, tamboriles, esa especie de violines llamados kamanché, y laúdes de mástil largo como el saz turco. Esta tradición musical se desarrolló a través de la ceremonia maulawiyya llamada *Ain Sharif*, que ha tenido compositores famosos como Mustafá Dede (1610-1675), Mustafá Itri (1640-1711), o el derviche Alí Sirawaní (m. 1714).

Otra característica del misticismo islámico es el *dhikr* (“recuerdo, memoria, invocación de los nombres de Dios”). El *dhikr* es la repetición de alguna palabra o jaculatoria en exaltación de Dios acompañada o no de movimientos rítmicos, música y danza.

Rumí dijo: «*El samá' es el adorno del alma que ayuda a ésta a descubrir el amor, a experimentar el escalofrío del encuentro, a despojarse de los velos y a sentirse en presencia de Dios*» (cfr. Eva de Vitray-Meyerovitch: **Mystique et poésie en Islam, Djálal Uddin Rumi et l'ordre des derviches tourneurs**, Desclée De Brouwer, París, 1972).

El polígrafo granadino Ibn al-Jatib (ver aparte) en una de sus últimas obras la *Nufadat al-yirab fi 'ulalat al-igtirab* ("Sacudida de alforjas para entretener el exilio"), Manuscrito de El Escorial N° 1750, nos relata una recepción en la Alhambra, ofrecida por el sultán nazarí Muhammad V en 1362, durante la fiesta de inauguración de varias salas de la "fortaleza roja":

«*Al acabarse las recitaciones subió de tono el tumultuoso ruido del dikr, que rebotaba en unas y otras paredes, duplicado por el eco de la nueva construcción. En el dhikr compitieron los expertos con la masa del vulgo. Hizo mucha mella en los ánimos. En las imaginaciones irrumpieron sentimientos de sumisión al poder divino y de desgarramiento por el temor de Dios, que acabaron por producir enajenaciones. Tras ella vino la vuelta en sí. Y entonces la cerrada atmósfera se nubló con el humo del ámbar de Sihir, cuya nube entoldó a los circunstantes. Fue vertida el agua de rosas, caída sobre las ramas de la familiaridad como un diluvio, hasta el punto que gotearon las barbas y se calaron las vestiduras. La flauta empezó a sonar para cerrar el programa protocolario*»(traducción de Emilio García Gómez en su obra, **Foco de antigua luz sobre la Alhambra**, Madrid, 1988, pp. 155-6).

Otros tratados importantes sobre la música elaborados por estudiosos musulmanes son los de Iahia al-Munawwin al-Bagdadí (856-912), autor de un *Risala fi l-musiqi* (Ed. Z. Yusuf, El Cairo, 1964), Abu al-Faray al-Isfahaní (897-967), con su monumental «Libro de las canciones» (*Kitab al-Agani*) en 21 tomos, Ibn Zaila (m. 1048), Safiuddín (m. 1294), Qutb al-Din al-Shirazí (1236-1311), teórico persa que compuso *Durrat al-Tay* (Perla de la Corona), Abd al-Qadir (m. 1435) y al-Ladiqí (siglo XVI). Para una detallada relación, véase Amnon Shiloah: **Music in the World of Islam**, Scolar P., Aldershot, 1995; **The Theory of Music in Arabic writings c. 900-1900**, Henle, Munich, 1979.

La civilización islámica conoció su apogeo a fines del siglo X, momento en que se integraron artistas, talentos y tradiciones de todo el mundo musulmán, sin distinción de origen étnico o de religión: árabes, iraníes, turcos, musulmanes, judíos, cristianos e hindúes. Los buyíes y fatimíes en el Oriente, y los andalusíes de Córdoba en Occidente hicieron del Dar al-Islam un verdadero paraíso terrenal. Eran los tiempos en que en un extremo enseñaba Avicena, e Ibn Hazm en el otro. Fue también la época en que los diversos estilos musicales y sus respectivos criterios estéticos se establecieron con precisión —intervalos, figuras melódicas y rítmicas—, y en que el músico debía improvisar y generar un «arrebato» (*tārab*) entre sus oyentes, adecuándose a la tradición de la poesía cantada.

El irlandés Farmer señala este parámetro: «*El cultivo de la música en todas sus ramas por los musulmanes, reduce a la insignificancia la dedicación a este arte en la historia de cualquier otro país*» (cfr. **The Sources of Arabian Music**, Glasgow, 1940).

La destrucción del califato de Bagdad en 1258 por los mongoles rompió esta

cohesión artística y apañó la gestación de elementos reaccionarios como Ibn Taimiyya (1263-1338) que cercenaron las iniciativas y creaciones intelectuales, sepultando el acervo cultural de la Edad de Oro del Islam.

Aislado del Próximo Oriente árabe, Irán abandonó el laúd (*ud*) y configuró su propia música de acuerdo con un legado multiseccular y utilizando instrumentos puramente iraníes como el tar, el setar, el santur y el kamanché (cfr. **Musical Instruments of the World. The First and Only Comprehensive Illustrated Encyclopedia of Its Kind. More than 4.000 Original Drawings**, Bantam Books, Nueva York, 1978, pp. 154-227). La música persa o iraní se basó en un repertorio melódico rico en sutiles adornos y en un extraordinario abanico de combinaciones vocales (trinos y registros entrecortados). El poeta persa Sa'adi (1213-1283) habla de un niño «*que cantaba una melodía tan lastimera que detenía a un pájaro en su vuelo*».

La obra más recomendable de consulta es la editada por Stanley Sadie: **The New Grove. Dictionary of Music and Musicians**, 20 vols. Vol. 1: *Arab Music*, pp. 514-539; Vol. 9: *Iran. Art Music*, pp. 292-309; *Islamic religious music*, pp. 342-349, Macmillan Publishers, Londres, 1980 (en Buenos Aires es asequible en la Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A., Av. Alicia Moreau de Justo – ex A. Dávila – 1500 - Puerto Madero, Edificio San Alberto Magno, subsuelo).

El ceremonial musical del ta'zieh y la conmemoración de Ashura

Al-Husain Ibn Alí (629-680), hijo de Alí Ibn Abi Talib (600-661) y Fátima az-Zahrá (615-632), y nieto del Profeta Muhammad (la Bendición y la Paz sean con él y su descendencia purificada), fue asesinado en el llano de Karbalá (Irak), el viernes 10 de Muharram del año 61 de la Hégira (10 de octubre de 680) por los esbirros de Yazid Ibn Mu'auiah (643-683).

El martirio de al-Husain, tercer Imam de la escuela duodecimana, ha sido evocado no sólo por todos los musulmanes sunníes y shiíes, sino incluso por grandes escritores e historiadores occidentales como el inglés **Edward Gibbon** (1737-1794), en su **Historia de la decadencia y ruina del imperio romano** (Turner, Madrid, 1984, pp. 249-258), o el francés **Ernest Renan** (1823-1892) en sus **Estudios Religiosos**, Alda, Buenos Aires, 1945, pp. 169-231). Véase Lewis Pelly: **The Miracle Play of Hasan and Husain**, 2 tomos, Allen, Londres, 1970; M.A. Amir Moezzin: **Le Guide divin dans le shi'isme originel**, Verdier, París, 1992.

El drama de Karbalá tuvo una gigantesca repercusión en todo el Mundo Islámico e incluso entre los no musulmanes. El emperador bizantino Constantino IV Pogonato (654-685) demostró su indignación ante el asesinato de al-Husain Ibn Alí en una carta enviada a Yazid: «*Han matado a un Profeta o al hijo de un Profeta*» (Al-Yaqubí: **Tarij**, ed. M.Th. Houtsma, vol. II. Leiden, 1883; Dar Sadir, Beirut, 1960, Vol.II, p. 242).

«*El martirio de Husain se convirtió en el prototipo de las luchas contra la injusticia, del sufrimiento. El corazón del shiísmo está ahí, en ese suplicio que es al mismo tiempo*

rebelión y signo de esperanza» (Yann Richard: *El Islam shií*, Bellaterra, Barcelona, 1996, p. 46).

El islamólogo húngaro de origen judío Ignaz Goldziher (1850-1921) tiene mucho que decir sobre al-Husain y Karbalá: «*Los shiíes modernos y letrados encontraron en la disposición para el duelo que caracteriza a su fe, grandes valores religiosos. Encuentran en él un elemento de sentimiento humanitario de nobleza: «Llorar por Husain – dice un indio shií que también escribió en inglés obras de filosofía y matemáticas – es lo que determina el precio de nuestra vida y de nuestro espíritu; si no fuera así, seríamos las más ingratas de las criaturas. En el paraíso todavía llevaremos el duelo por Husain». Es la condición de la existencia musulmana. El duelo por Husain es la verdadera marca del Islam. Es imposible para un shií no llorar. Su corazón es una tumba viviente, la verdadera tumba del jefe de los mártires decapitados»* (I. Goldziher: **Le Dogme et la Loi de l'Islam**, Paul Geuthner, París, 1973, p. 168 y 55; I. Goldziher: **Introduction to Islamic Theology and Law**, Princeton University Press, Princeton, 1981).

Cada año, desde los tiempos de los safavíes (siglos XVI y XVII), la conmemoración de esa tragedia, el 10 (en árabe: *Ashura*, literalmente, diez) de Muharram (primer mes del calendario lunar musulmán), da lugar en Irán a unas espectaculares escenas de lamentación pública, que enmarca la representación denominada en persa *ta'zieh* (“testimonio de condolencias”). Esta demostración popular es signo de una culpabilidad colectiva por haber abandonado a un héroe justo (asumida a cuenta de aquellos musulmanes de Kufa desertores de las filas de al-Husain) que, sabiendo perdido de antemano su combate contra un poder inicuo y usurpador como era el califato omeya de Damasco, no dudó en abrazar el martirio en el nombre del Único Dios (cfr. Peter J. Chelkowski: **Ta'zīyeh: Ritual and Drama in Iran**, New York University Press, Nueva York, 1979).

En esta incomparable representación de la Batalla de Ashura, los personajes cantan o recitan, a veces acompañados de címbalos y tambores. Los mártires son también llorados en las procesiones de hombres que cantan antifonalmente frases cortas con el acompañamiento rítmico fruto del golpear sus pechos con las palmas (Véase Mahmoud Ayoub: **Redemptive Suffering in Islam: A Study of the Devotional Aspects of Ashura in Twelver Shi'ism**, Mouton, La Haya, 1978; Juan Goytisolo: **De la Ceca a La Meca**. «Días de duelo en Teherán», Alfaguara, Madrid, 1997, pp. 63-79).

La evocación del Ashura no es una práctica exclusivamente shií, como generalmente se piensa. Todas las escuelas de pensamiento del Islam tienen como suya esta tradición. En al-Ándalus, de mayoría maliki, era una de las conmemoraciones más importantes. «*Además de estas dos fiestas canónicas (la de la Ruptura del Ayuno en el fin del Ramadán –Id al-Fitr al-Mubarak–, el 1 de Shauual, y la del Sacrificio – Id al-Adha al-Mubarak–el 10 de Dhul-Hiyyah), en España se celebraba una tercera fiesta religiosa, la de Ashura, que caía el 10 de Muharram, y venía marcada por un ayuno ritual»* (Rachel Arié: **El Reino Nasrí de Granada 1232-1492**. O. cit., p. 253).

El orientalista y grabador inglés Edward William Lane (1801-1876), que residió varias veces en Egipto entre 1830 y 1849 (y donde las escuelas hanbali y shafi'i son predominantes), narra al respecto lo siguiente: «*El décimo día de Moharram es denominado Yom 'Ashura. Es considerado sagrado por varias razones... Pero lo que, en la opinión de los musulmanes más modernos, y en especial los persas, confiere la mayor santidad al día de la 'ashura, es el hecho de que era el día en el que El Hoseyn, el nieto del Profeta, fue asesinado, y se convirtió en mártir, en la batalla de Kerbalah. Muchos musulmanes ayunan en tal día, y algunos también durante el día anterior... Después de la llamada de la oración del mediodía, fui a la mezquita de El Hoseyn, que, siendo el lugar en que se cree que reposa la cabeza del mártir El Hoseyn, es escenario de las celebraciones más notables que en El Cairo se dan con motivo del día de la 'Ashura (la cabeza de Husain Ibn Alí fue enviada primeramente a Kufa desde Karbalá, después llegó a Damasco y, finalmente, llegaría por Ascalón a El Cairo en el año 547/1153)... Deseaba visitar la capilla de El Huseyn en el aniversario de su muerte... Al entrar, uno de los criados de la mezquita me llevó hasta una esquina libre de la pantalla de bronce que rodea el monumento, levantado en el lugar en que se dice está enterrada la cabeza del mártir, a fin de que pudiese recitar la Fatihah (primer capítulo coránico)*» (Edward William Lane: **Maneras y costumbres de los modernos egipcios**, Libertarias, Madrid, 1993, pp. 414-420).

La música andalusí y Zyriab

Fue el emir cordobés Abderrahman II (788-852) el primero en fundar un conservatorio musical en al-Ándalus, siendo considerados sus músicos como rivales de los de Medina, donde se hallaban los más excelentes (la tradición islámica atribuye a Suraiw, médico medinense, el primer empleo de la batuta en la historia de la música, en el siglo VIII).

En 822 llega a la corte cordobesa, procedente de Bagdad, el músico y poeta persa Abu al-Hasan Ibn Ali Ibn Nafi (789-857), más conocido por el sobrenombre de Zyriab: «el pájaro negro cantor», según algunos, por asemejarse al mirlo, y según otros por el oscuro color de su tez. Sería Zyriab quien introduciría en las escuelas de música andalusíes el sistema árabe-pérsico, sistema que en la corte cordobesa era utilizado al mismo tiempo que el sistema griego y pitagórico. Zyriab había sido en la lejana Bagdad el alumno aventajado de dos importantes músicos de la corte de Harún ar-Rashid, como fueron Ibrahim Ibn Mahán de Kufa (m. 803), llamado al-Mausilí (por haber residido un tiempo en Mosul), y su hijo Ishaq. Ishaq al-Mausilí (m. 849) al ver las cualidades con las que estaba dotado Zyriab y que podían opacar las suyas, presa de los celos, le obligó a abandonar la capital abbasí.

Zyriab era un auténtico polígrafo: poeta, literato, astrónomo, geógrafo y un refinado esteta y un célebre gourmet, tanto que hay un antiguo plato cordobés de habas saladas y asadas, al que se llama «Zyriabí» en honor a Zyriab, pero ante todo fue un gran músico. Se dice que se sabía de memoria las letras y melodías de diez mil canciones. Fue el fundador de una gran academia musical y dio a conocer en al-Ándalus el instrumento islámico por excelencia, el ud (laúd), para el cual inventó una quinta cuerda. Según Zyriab: «*Las cuatro cuerdas tradicionales*

encuentran su equilibrio en el universo. Ellas representan los símbolos de los cuatro elementos: el aire, la tierra, el agua y el fuego. Sin embargo, sus timbres particulares ofrecen analogías con los humores y temperamentos que no existen en la naturaleza. He coloreado las cuerdas para indicar su correspondencia con la naturaleza humana: la primera, roja, representa la sangre; la segunda, blanca, representa la flema; la tercera, amarilla, es la bilis, la cuarta negra, la atrabilis (supuesto causante de la melancolía según los antiguos). La quinta cuerda es la que ocupa el lugar principal: es la del alma...»(H.G. Farmer: **History of Arabian Music**, Londres, 1929, p. 154).

Zyriab fabricó sus propios instrumentos, mejorándolos con innovaciones. La laminilla de madera que se empleaba como plectro en el laúd la sustituyó por la pluma de águila, con lo que produjo un sonido más agradable en el instrumento.

Dice Ibn Jaldún: «El conocimiento de la música legado por Zyriab como una herencia a España, transmitióse allí de generación en generación, hasta la época de los régulos de Taifas» (Al-Muqaddimah, O. cit., p. 756).

La influencia en la música española y latinoamericana

Los diversos ritmos y melodías surgidos de la escuela andalusí forjada por Zyriab, como las zambras, pasarían a América con los moriscos y se transformarían en danzas como la zamba, el gato, el escondido, el pericón, la milonga y la chacarera en la Argentina y el Uruguay, la cueca y la tonada de Chile, las llaneras de Colombia y Venezuela, el jarabe de México o la guajira y el danzón de Cuba (cfr. Tony Evora: **Orígenes de la música cubana**, Alianza, Madrid, 1997, p. 38). El mismo tango tiene origen flamenco, voz que según el eminente andalucista Blas Infante (1885-1936) proviene del árabe *fellahmenghu*: «campesino errante». La mayoría de los flamencólogos, incluso un intérprete y compositor de la talla de Paco de Lucía (nacido Francisco Sánchez Gómez, en 1947, en el puerto de Algeciras), y un cantor de los quilates de Camarón de la Isla (nacido José Monge Cruz, 1950-1992), afirman el origen andalusí-morisco de su especialidad (cfr. Félix Grande Lara: **Memoria del flamenco**, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1987).

La música del Islam igualmente tuvo una influencia evidente en la música culta y religiosa de España, Francia e Italia. El «amor cortés» de los trovadores medievales tiene sus raíces en al-Ándalus y en las tierras musulmanas en la que habitaron durante un tiempo los cruzados en los siglos XII y XIII, como Siria, Líbano, Palestina y Egipto. Grandes poetas como Ibn Hazm (ver aparte) y el régulo de la taifa de Sevilla al-Mutamid (1040-1095) adoptan en sus obras una concepción platónica del amor, el que se ha denominado amor espiritual, en árabe *hubb udhrí*; de la tribu mítica de los Bani Udhra, llamados los «Hijos de la Virginidad», que cita Ibn Qutaibah

Asimismo, en al-Ándalus el canto mozárabe había suplantado en las iglesias al visigodo. Donde es muy grande la influencia de la música andalusí es en las famosas Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio (1221-1284), rey de Castilla y León. Este repertorio de más de 400 canciones tiene textos en galaico-portugués y presentan la forma de «zéjel» (ver aparte). La mayoría de aquéllas narran milagros

de María, la Paz sea con ella. Los textos se conservan con melodías en tres manuscritos del siglo XIII junto con una rica colección de miniaturas que representan intérpretes con instrumentos musicales. Las miniaturas proporcionan un material inestimable para evaluar los alcances de la mencionada influencia: hay laúdes, rabeles, panderos, etc. El islamólogo español Julián Ribera y Tarragó (1858-1934) realizó pormenorizados estudios demostrando el origen islámico de las cantigas.

Véase Julián Ribera y Tarragó: **La música de las cantigas de Santa María**, Madrid, 1922 (trad. al inglés por Eleanor Hague y Marion Leffingwell, **Music in Ancient Arabia and Spain**, Londres, 1929); **La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger**, Madrid, 1925; **Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española**, Madrid, 1927. Véase también Lutfi Abd al-Abadi: **La épica árabe y su influencia en la española**, Santiago de Chile, 1964; Francisco Marcos Marín: **Poesía narrativa árabe y épica hispánica**, Gredos, Madrid, 1971; Adolfo Salazar: **La música en España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI**, Colección Austral (1514), Espasa-Calpe, Madrid, 1972; L. Comton: **Andalusian Lyrical Poetry and Old Spanish Love Songs: the Muwashshah and its Kharjah**, Nueva York, 1976; Alvaro Galmés de Fuentes: **Epica árabe y épica castellana**, Ariel, Barcelona, 1978; Julián Ribera y Tarragó: **La música árabe y su influencia en la española. Revisión, prólogo y semblanza biográfica por Emilio García Gómez**, Mayo de Oro, Madrid, 1985; Linda M. Paterson: **El mundo de los trovadores. La sociedad occitana medieval (1100 y 1300)**, Península, Barcelona, 1997.

En Italia, el monje franciscano Jacopone de Todi (1230-1306), compuso himnos místicos cantados a coro por el pueblo de la Umbría, tomando la forma del «zéljel» (en 52 himnos sobre 102).

Por su parte, el islamólogo inglés Richard Nykl ha demostrado, basándose en innumerables fuentes, el influjo musulmán en la forma y el contenido de las obras de los trovadores de Aquitania, Gascuña, el Languedoc y la Provenza, como Guillermo IX (1071-1126) y Marcabrun (floreció hacia 1130-1148). Véase A.R. Nikl: **Troubadour Studies**, Cambridge (Mass.), 1944; **Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours**, J.A. Frust, Baltimore, 1946; Jacques Lafitte-Houssat: **Trovadores y Cortes de Amor**, Eudeba, Buenos Aires, 1963; Ramón Menéndez Pidal: **Poesía árabe y poesía europea**, Espasa-Calpe, Madrid, 1963; Robert Brifault: **The Troubadours**, Indiana University Press, Indianápolis, 1965; Raymond Gay-Crossier: **Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadours**, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971; Norman Daniel: **Heroes and Saracens. An Interpretation of the Chansons de Geste**, Edinburgh University Press, Edinburgo, 1984; Balagna, Costou, Josée: **Arabe et humanisme dans la France des derniers Valois**, Maisonneuve et Larose, París, 1989.

La contribución de instrumentos como el santur y el qanún a la música europea

Los instrumentos musicales musulmanes habían sustituido en la Península, y a través de ella en el resto de Europa, a la exigua variedad y primitivismo de los ya existentes: cítara, dulcemele (santur), guitarra, laúd, pandero, rabel, timbal y muchos otros más.

Igualmente, de estos se derivarían otros que serían fundamentales en la evolución de la música europea. Por ejemplo, del santur iraní, (llamado santuri por los griegos), –una caja de resonancia trapezoidal poco profunda, provisto de 12 a 18 órdenes de cuerdas metálicas y dos hileras de puentes móviles, que el intérprete ejecuta golpeando las cuerdas a ambos lados de los puentes con ligeros macillos de madera–, surgieron los instrumentos de teclado como el clavicordio o clavicembalo a partir del siglo XV, y el piano a partir del siglo XVIII. Esto no significó que el dulcemele o santur pasara de moda ni mucho menos. A principios del siglo XVIII, el ejecutor alemán Pantaleón Hebenstreit (1669-1750) estaba arrasando en toda Europa con interpretaciones virtuosísimas en su sofisticado refinamiento del dulcemele percutido, y tuvo tanto éxito en París en 1705, que Luis XIV llamaba a ese instrumento «Pantaleón».

Del qanún islámico –cítara pulseada que tiene de 50 a 100 cuerdas de metal que el intérprete pulsa o rasguea con plectros colocados en los dedos de las dos manos–, nacieron instrumentos como la cítara austríaca (zither) que hizo famosa el notable compositor e intérprete Anton Karas (1906-1985) con su melodía «El tercer hombre» (*The Third Man*, 1949), tema central de la película homónima del realizador británico Carol Reed.

Los ritmos de la música islámica como la *nuba*, con sus cinco movimientos, sus semitonos y variados cromatismos, influyeron a ciertos compositores europeos de una manera llamativa. El francés Camille Saint-Saëns (1835-1921), dotado de una excepcional predisposición para la poesía, la pintura, el teatro, la filosofía y la astronomía, –cofundador junto a Massenet y Bizet de la Société nationale de musique (1874)–, empleó aires magrebíes y andalusíes en muchas de sus realizaciones, como por ejemplo en su ópera «Sansón y Dalila» (1868) y en su «Suite argelina» (1879). Saint-Saëns, luego de un viaje por América del Sur, terminó radicándose en Argel donde falleció.

El Islam también tuvo una gran importancia en la obra de Richard Wagner (1813-1883), aunque no fuese sino por el hecho de que su drama «Parsifal» (1882) es la lucha del ideal cristiano sobre la sabiduría del mundo musulmán. Tal como lo menciona su libreto, el sitio que pone en escena el segundo acto de «Parsifal»: el castillo de Klingsor y el jardín encantado se sitúan en la España islámica.

La música marcial otomana

El Imperio otomano fue el primer estado de Europa en contar con una organización de música militar permanente: la Mehterhané o banda militar, desde 1289. El cuerpo de soldados de élite conocidos como jenízaros que formaron la

guardia personal de los sultanes otomanos desde el siglo XIV hasta 1826 se destacaron en mil combates y batallas en mar y tierra por su valentía y obstinación.

Los distintos regimientos de jenízaros se identificaban según sus tareas y especialidades. Mehter era una de esas unidades cuyo trabajo principal era erigir la tienda del sultán durante las expediciones y de disponer de una orquesta que simbolizaba el poder del soberano.

La Mehterhané incluía tambores, chirimías (*zurnás*), clarinetes, triángulos, platillos (*zil*), crócalos (campana de bola) timbales de guerra (*kös* y *naqqara*) —que se colocaban sobre los lomos de los camellos—, sombrero chino (*chogun*) y bombo (*davul*). Con el tiempo, cada cuerpo del ejército otomano disponía de por lo menos una mehterhané. Los otomanos fueron también los primeros en utilizar la banda militar en medio de las batallas con un doble fin: estimular el espíritu de combate y al mismo tiempo amedrentar al enemigo con sus vibrantes cadencias. Según documentos históricos, sabemos que a fines del siglo XV había más de dos mil trescientos cuarenta «Mehters» solamente en Estambul.

Como cualquier otra actividad de la corte, la mehterhané tenía su propio ceremonial antes de comenzar a tocar. Ante una señal rítmica llamada «Sofián», los jenízaros músicos formaban un semicírculo y aguardaban la llegada de su líder, el Mehterbashí Agá. Cuando éste hacía su entrada, uno de los mehter gritaba: «Este es el momento del regocijo, ¡oh líder de los mehter! ¡Dios te bendiga!» Entonces el mehterbashí respondía: «Dios otorgue sus bendiciones a todos ustedes, mehters... ¡Manténganse puros!» Y seguidamente, él anunciaba la cadencia, motivo o secuencia tonal (*maqam*, pl. *maqamat*) que interpretarían. Ante el llamado de *Iá Allah* (¡Oh Dios!), la ejecución podía comenzar. Al finalizar esta ceremonia musical el líder de la mehterhané pronunciaba una súplica denominada en turco «Gulbang» tomada de la Bektashí, la cofradía mística islámica fundada en el siglo XIII por el santo Hayyi Bektash, y a la cual todo jenízaro se enorgullecía de pertenecer. La «Gulbang» variaba su contenido según la época, de guerra o paz.

Para los desfiles los mehters transportaban sus timbales sobre caballos, camellos o elefantes. Cuando no ejecutaban piezas ins-tru-mentales, solían formalizar procesiones corales con breves fórmulas musulmanas: «¡Dios Misericordiosísimo!» (*Rahim Allah*), «¡Dios Generosísimo!» (*Karim Allah*). Esta marcha con el ritmo de estos refranes se convertía en una suerte de danza ritual puntualizada por un suave vaivén de izquierda a derecha.

El historiador y viajero Evliya Çelebi (ver aparte) nos brinda la descripción de una mehterhané en 1638: «...quinientos trompeteros produjeron un sonido tal que el planeta Venus comenzó a danzar y los cielos reverberaron... Todos estos músicos con tambores, timbales y címbalos desfilaron en formación cerrada tocando sus diversos instrumentos rítmicamente al unísono de tal forma que parecía como si el ejército de Shamapur (el tradicional enemigo de Alejandro el Grande en las leyendas persas) pasara marchando».

Los instrumentos eran fabricados y mantenidos por entre 150 a 200 especialistas, en su mayoría griegos y armenios acantonados cerca del Palacio

Topkapi. El coro Çevgani (que hoy constituye una atracción turística en Estambul) fue incorporado a la Mehterhané recién en el siglo XVIII. El estilo musical de la Mehterhané estaba basado en las «melodías de Afrasiab» (de la tradición emanada del *Shah Nameh* de Firdusí), en otras palabras, en la música militar persa. Este estilo se imitó profusamente en Europa desde comienzos del siglo XVIII.

Su influencia en la música militar europea duró hasta bien entrado el siglo XIX. Napoleón Bonaparte organizó sus bandas militares al modo otomano dotándolas de instrumentos típicos como los címbalos y los timbales y lanzándolas al frente de guerra en el momento preciso. Se dice que la batalla de Austerlitz (victoria de Napoleón sobre los ejércitos combinados de Austria y Rusia, el 2 de diciembre de 1805) fue ganada en parte por el *élan* (esfuerzo, arrojo, vitalidad) de las fanfarrias francesas.

Esta música jenízara u otomana, denominada también música turca o *alla turca*, tuvo una influencia importante en compositores como Gluck (“El peregrino de La Meca”, *Ifigenia en Táuride*), Mozart (Marcha de los Jenízaros de “El rapto en el serrallo”, “Rondó alla turca de la Sonata para piano en La mayor K. 331”), Haydn (“Zaire”, “Marcha turca”, “Sinfonía Militar”) y Beethoven (Marcha turca de “Las Ruinas de Atenas” y el finale de la Novena Sinfonía).

Véase R.E. Koçu: **Yeniçeriler** (Historia popular de los Jenízaros, en turco), Estambul, 1964; S. Shaw: **History of the Ottoman Empire and Modern Turkey**. Vol.1 1280-1808, Cambridge 1976; Compact Disc B 6738: **Les Janissaires. Musique Martiale de l’Empire Ottoman**. L’Ensemble de l’Armée de la République Turque. Direction: Kudsi Erguner, Ethnic Auvidis, París, 1990; Halil Inalcik: **The Ottoman Empire. The Classical Age 1300-1600**, Orion Books, Londres, 1997.

Instrumentos clásicos y tradicionales

La mayoría de los tipos instrumentales se encuentran esparcidos por todo el mundo islámico, desde Marruecos a la India, pero cada región cuenta con su tipo característico.

Argdul: Un clarinete doble hecho de caña. El tubo más corto tiene seis orificios; el más largo es un bordón. También se conoce con los nombres de *mizmar*, *zamr* y *zummarah*.

Buzuk: Un laúd de mástil largo de Siria, Líbano y el norte de Irak. Tiene un diapason con trastes y dos o tres órdenes de dos o tres cuerdas que se tocan con un plectro. El saz turco y el buzuki griego son instrumentos de características semejantes.

Daf: Tambor de origen kurdo, muy parecido al tamborcillo usado por algunos pueblos aborígenes americanos conocido con el nombre de caja. Puede ser redondo, cuadrado u octogonal y tener uno o dos parches. Algunas variedades tienen cascabeles y otras tienen bordones. En muchas regiones islámicas es un instrumento primordialmente femenino. Es el pandero árabe o adufe.

Darabukka: es el tambor en forma de copa o florero del mundo islámico que

también recibe los nombres de *derbakke*, *tombak* o *zarb*. Tiene un solo parche y está fabricado en arcilla, metal o madera. Se coloca horizontalmente sobre el muslo del ejecutante y se golpea con las palmas y los dedos. La afinación puede variarse si se presiona la piel con una mano y se golpea con la otra.

Davul: Bombo cilíndrico y de doble parche de Turquía. Se cuelga de una correa del hombro derecho y se golpea con un mazo que se sujeta con la mano derecha y con una varilla fina que se sujeta con la izquierda. Va indisolublemente unido a la *zurná* en la música militar, procesional o nupcial. El *dauli* griego, el *tavil* indio y el *tupán* de los Balcanes son tambores similares, que se tocan también con chirimías y en idénticas circunstancias.

Kamanché: Fídula de pica del mundo islámico, originada en la meseta irania. De una a cuatro cuerdas pasan a lo largo de un extenso mástil y desprovisto de trastes y sobre un cuerpo de madera pequeño, esférico, recubierto de piel. Se coloca verticalmente y se toca con un arco flexible. Es el antecesor de toda una serie de instrumentos occidentales como el violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo.

Naqqara: Un timbal hecho de metal, arcilla o madera y que se toca casi siempre en parejas afinadas de modo diferente. Este tipo de timbales se tocan con palillos recubiertos de filtro, a veces al tiempo que se monta a caballo, en camello o elefante. El instrumento llegó a Europa en el siglos XIII con los cruzados derrotados. La palabra *naqqara* y otras derivadas de ella hacen referencias a diversos tamaños de timbales desde Inglaterra a Etiopía (*nagarit*) e India (*nagara*).

Nei: Nombre genérico para numerosas variedades de la flauta recta sin embocadura, que es el instrumento tradicional de los pastores del mundo islámico. La mayoría tienen de 60 a 70 centímetros de largo, están hechas de caña y tienen seis orificios para los dedos y uno para el pulgar.

Qanún: Es la cítara pulsada del mundo islámico, conocida en la Biblia como salterio. Tiene de 50 a 100 cuerdas de metal dispuestas en órdenes de tres sobre una caja poco profunda trapezoidal o semitrapezoidal hecha completamente de madera de nogal. El intérprete lo coloca horizontalmente sobre las piernas y pulsa o rasguea las cuerdas con plectros colocados en los dedos de las dos manos. Del *qanún* (del griego *kanón*) nacieron instrumentos occidentales como la cítara austríaca (*zither*).

Rabab: Cualquiera de los diversos instrumentos de cuerda del mundo islámico, la mayoría de los cuales se toman verticalmente y se frotan con un arco, como el *kamanché* iraní. Su derivado europeo es el rabel (en castellano) que llegó al continente en el siglo X, llamado *rebec* en inglés, *rebecq* o *rebecquet* en francés, y *rebeca* o *ribeca* en italiano.

Saz: Laúd de mástil largo de Turquía con tres órdenes de cuerdas metálicas. Tiene un mástil con trastes y un cuerpo protuberante en forma de pera. De los instrumentos de diverso tamaño que integran la familia de este nombre, el más habitual es el *baglamás*, muy popular en Grecia, que tiene un sonido similar al charango sudamericano. El intérprete utiliza un plectro flexible para tocar una melodía en la cuerda más aguda, incorporando un acompañamiento en las otras. El

saz se considera el instrumento nacional turco por excelencia.

Santur: Un dulceme surgido en Irán en el siglo X d.C. —llamado en Grecia *santuri*— con una caja de resonancia trapezoidal poco profunda, provisto de 12 a 18 órdenes de cuerdas metálicas y dos hileras de puentes móviles. El intérprete golpea las cuerdas a ambos lados de los puentes con ligeros macillos de madera. Del *santur* se originaron los instrumentos de teclado y cuerda percutida como el clavicordio (siglo XV) y el piano (siglo XVIII).

Setar: Un laúd de mástil largo de Irán, con cuatro cuerdas (a pesar de que su nombre persa indica que tuviera “tres”), una de las cuales funciona como bordón. Tiene la forma similar al del *saz* turco pero su sonido es diferente.

Tanbur: Antiguo instrumento del Asia central, favorito de los músicos turcomanos, afganos y derviches del Jorasán. Es un laúd de mástil largo con trastes y dos o tres cuerdas metálicas. Tiene un cuerpo pequeño en forma de pera. El *tanbur* de la música clásica turca tiene un cuerpo semiesférico y seis cuerdas dispuestas en órdenes de dos. El *tanbur* afgano ha incorporado cuerdas simpáticas. En Bosnia-Herzegovina, se construyen diversos tamaños de *tanbur* y se tocan conjuntamente en grupos para acompañar la danza. Se lo llama también *tunbur*, *tambur*, *tambura*, *tamburica* y *danbura*.

Tar: Instrumento tradicional de Irán y del Cáucaso de mástil largo, con trastes. El tar (en persa “cuerdas”) tiene seis cuerdas dispuestas en órdenes de dos y un cuerpo en forma de doble pera.

Ud: Antiguo instrumento conocido en persa como *barbat* y cuyo significado en árabe es literalmente «madera». Tiene un mástil corto, sin trastes con un clavijero formando un ángulo hacia atrás, un cuerpo protuberante, en forma de pera y cuerdas dispuestas en órdenes dobles. El modelo más común tiene cinco órdenes dobles de cuerdas de tripa o de nylon. A veces se añade un sexto orden. Un tipo norteÁfricano cuenta habitualmente con sólo cuatro órdenes. Se extendió por toda Europa desde la España musulmana y su denominación en los distintos idiomas muestra inequívocamente su origen árabe: *liuto* en italiano, *luth* en francés, *lute* en inglés y laúd en castellano. El *ud* tiene un mástil más corto que el laúd europeo, se toca con un plectro y no con los dedos, y en un estilo monofónico y no polifónico.

Zurná: Una chirimía típica de Turquía e Irán y de los países influidos por el Islam (como Grecia). Tiene un tubo de 30 a 55 centímetros de longitud con un taladro cónico, un pabellón acampanado y siete orificios para los dedos más un agujero para el pulgar. Tiene una lengüeta o caña, a menudo con un disco metálico debajo de los labios. Normalmente se mete en la boca toda la lengüeta y se utiliza la respiración circular para producir un sonido continuo. Existen instrumentos afines distribuidos desde España a Bulgaria, Java y China. En el sur de la India (Tamil Nadu) se lo conoce con el nombre de *nagasvaram*, y en el norte del subcontinente (Kashmir) como *sahnai*). En Japón recibe la denominación de *hichiriki*. El origen del término *zurná* es persa (*surnai*).

Véase Jean L. Jenkins: **Music and Musical Instruments in the World of**

Islam, World of Islam Publishing Co. Ltd., Westerham Press, Kent, 1976; **Musical Instruments of the World. The First and Only Comprehensive Illustrated Encyclopedia of Its Kind. More than 4,000 Original Drawings**, A Bantam Book, Paddington Press, Nueva York, 1978; Margaret Downie: **The Rebec: An Orthographic and Iconographic Study**, University of West Virginia, 1981; Ian Woolfield: **The Early History of the Viol**, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

El sonido del nei

Dicen los místicos musulmanes que sólo el sonido del nei –la flauta de caña– tiene el poder de transportarnos hacia el Dios Todopoderoso. Kudsí Erguner, arquitecto y musicólogo turco, intérprete del nei, que fundó en París la asociación Mewlana, donde enseña la tradición sufi y música turca culta, dice que «...la voz del nei vuelve abrir en el individuo una cicatriz, la de un pasado en que se encontraba visceralmente unido a las plantas, las piedras, el agua, las estrellas... “Todos hemos escuchado esta música en el Paraíso”, escribía el poeta místico Yalaluddín Rumí en el siglo XIII. “Aunque el agua y la arcilla que componen nuestro cuerpo hagan planear sobre nosotros una duda, algo de esa música vuelve a la memoria». Si el nei posee ese poder de reminiscencia, ello se debe a que, según la tradición islámica, «la pluma de caña fue lo primero que creó Dios”... También el nei, como el ser humano, ha sido arrancado de su lugar de origen: el cañaveral a orillas del estanque... La flauta de caña está hecha para cantar; sólo revive en los labios del músico. Escuchando sus notas, éste percibe la inaudible vibración de la bóveda celeste y recuerda el tiempo en que estaba unido a sus pulsaciones... Somos la flauta, canta Rumí, nuestra música viene de Ti» (Kudsí Erguner: **El flautista sufí o el viaje del alma**, revista El Correo de la UNESCO, París, mayo 1996, pp. 22-24).

Fuente: CIVILIZACION DEL ISLAM
Edición Elhame Shargh
Fundación Cultural Oriente

Todos derechos reservados.
Se permite copiar citando la referencia.
www.islamorientes.com
Fundación Cultural Oriente