



La influencia del sufismo en la música en los países islámicos

Terry Graham

El niño persa es arrullado en los brazos de su madre en el modo *Dashti*; los vendedores de la calle vocean sus productos en el de *Abu Atā* o en el de *Afshāri*; los albañiles piden un ladrillo a sus compañeros en el de *Shur* o de *Homāyun* o de *Esfabān*; y el mendigo pide limosna a los transeúntes con un grito en la melodía de *Mansuri*.

—R. Khāleqi, *The Theory of Iranian Music*

¡Anunciad las bodas, aunque sea con una pandereta!

—Tradición Profética

*¡Golpea el tambor de la separación; toca la flauta de Irak;
Mezcla la melodía de Busālek con la de Hejāz!*

—Rumi, *Divān-e Shams*

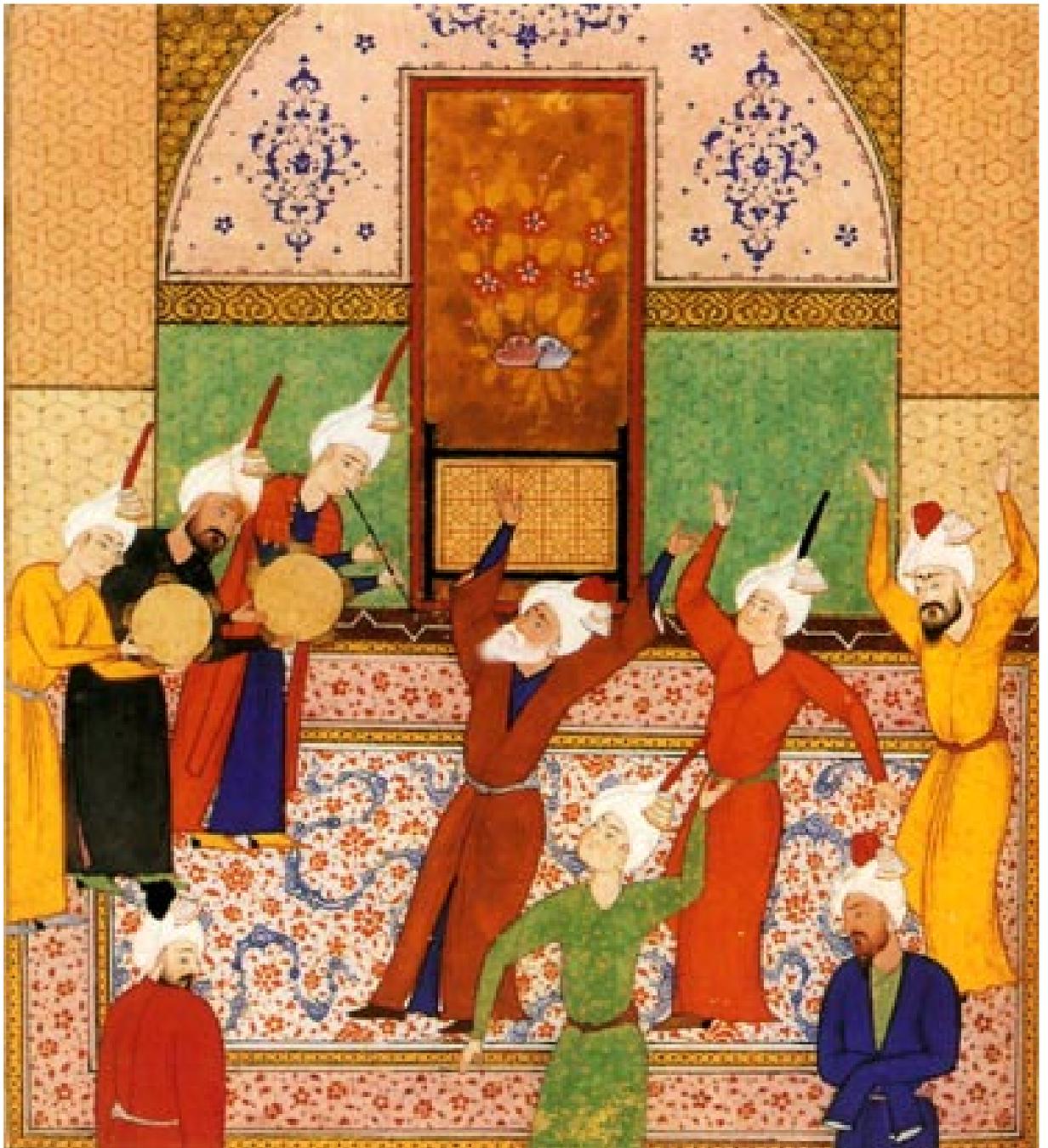


La relación entre sufismo y música en las tierras del Islam se ha parecido mucho a una relación matrimonial, con todo lo que implica de armonía y de desavenencias. Acosada ésta por restricciones y prohibiciones dictadas por clérigos exotéricos, los sufíes han oscilado entre diferentes puntos de vista, desde los derviches Mawlawi de Turquía, que han cultivado activamente la música como una forma de arte dentro de los recintos de sus *jānaqāhs*, a los Naqshbandis, quienes se han tomado los decretos legalistas al pie de la letra y han prohibido las interpretaciones musicales en sus locales. A pesar de todo, independientemente de la postura de alguna orden sufi en particular, la música clásica tradicional se cultivó en el mundo islámico y se enriqueció gracias a dos fuentes: por un lado, el patrocinio de los príncipes persas y árabes persianizados (y más tarde de los turcos), todos ellos con

sus sirvientes zoroastrianos, cristianos y judíos, y por otro, la influencia de los sufíes.

El primer grupo fue el promotor del patrocinio y de la interpretación de la música desde un punto de vista seglar, pasando por alto las leyes religiosas, mientras el segundo proporcionó la base espiritual, el manantial que alimentó constantemente la tradición musical, manteniéndola viva y rica y evitando que se convirtiera en algo estancado o pretencioso. La que en su día fue la música de la corte de los reyes Sasánidas del segundo imperio persa (224-649 d.C), fue conservada por los zoroastrianos convertidos al Islam que la combinaron con la lengua árabe de la revelación islámica, la nueva lengua de la corte de los califas que reinaron sucesivamente en Medina en Arabia, en Damasco en Siria y en Bagdad en Irak. Esta tercera capital, con sus administradores persas, era realmente una recreación en espíritu de la cercana capital Sasánida hoy en





Otra vez, como un átomo, bailando hemos venido,
 del otro lado de la rueda del amor, girando hemos venido.
 En el círculo del amor, al unificarse nuestras palabras,
 algunas veces hemos cabalgado hasta el confín, y otras, al centro hemos venido.
 Amor conlleva súplica, si así lo sientes, está bien,
 pero nosotros, al estar más allá de la súplica, sin ella hemos venido.
 Tú eres el Amo de nuestra asamblea, aquí estamos reunidos
 tráenos agua ardorosa, pues nosotros en busca del pan no hemos venido.
 Gracias a Dios que lo perdimos todo a causa de tu amor,
 y, llegado el momento de ofrecer nuestra alma, rápidamente hemos venido.
 Oh, Sol de la Verdad, tu amor está sediento de mi sangre,
 con espada y sudario bajo el brazo, para morir hemos venido.

—Rumi, *Divân-e Shams*

ruinas, Tesifonte, pero con una nueva religión y el árabe como idioma. Esto fue lo que ocurrió en particular con la música. Un cortesano Sasánida hubiera oído como algo familiar una orquesta de la corte del período Abasida (751-1258 d.C.). Lo que le hubiera sorprendido como algo extraño, habrían sido las nuevas cadencias que se componían para armonizar con la nueva métrica, la de la poesía árabe. Si hubiera abandonado su tierra natal en Mesopotamia para dirigirse a otras provincias, y hubiera llegado a las capitales Samánidas de Tus y de Neyshāpur en Jorāsān, en la altiplanicie iraní, en el siglo cuarto d.H. / once d.C., habría escuchado cantar en el viejo y familiar lenguaje persa, aunque con considerables modificaciones, por estar entonado en ritmos adaptados a la métrica poética árabe.

Los dictados de la poesía, coherentes con las dos tradiciones pre-islámicas —la poesía *jāheliya* de los árabes y la de los juglares de la corte de los persas— fueron los que gobernaron la formulación musical. Por otro lado, fue la antigua tradición de la complejidad modal, que los persas compartieron con griegos e hindúes, la que dirigió la elección del modo y de la melodía. Con esta base, las melodías árabes podían ser injertadas en el tronco del árbol persa de la música, tan fácilmente como ocurriría después sucesivamente con las turcas, las hindúes y las de otras tradiciones étnicas; éstas se reflejaron en la nomenclatura tradicional en nombres tales como *bejāz* para una de las secuencias melódicas (*gushas*) o variaciones modales, de la música tradicional de Irán, *bayāt-e tork* para uno de los modos, y *rak-e hendi* (literalmente, «raga hindú») para otra melodía.

Sin embargo, si bien los califas y príncipes, junto con sus cortesanos, dirigieron en el contexto islámico el desarrollo de la música clásica tradicional, o música «artística» (*sen'atol-qenā*), fue el naciente sufismo el que dió a la nueva música su base espiritual. Mientras el trabajo de re-creación fue llevado a cabo por los compositores y músicos persas que fueron llevados como *manlās*, 'sirvientes contratados', desde Mesopotamia a la capital islámica, Medina, en los primeros tiempos,

y su establecimiento definitivo como institución tuvo lugar bajo el visirato persa de los Barmecidas más de un siglo más tarde en Bagdad, la tarea de los sufíes fue hacer de ella un vehículo para la expresión espiritual, más aún, para la liberación espiritual. En contraste con los cristianos y los judíos, cuyos cantos litúrgicos proporcionaban un canon sagrado que podía inspirar tanto a los místicos como a los devotos comunes, la música sacra del Islam no fue en la liturgia más allá del canto del Corán, la llamada a la oración cinco veces al día desde el minarete y las oraciones invocatorias (*do'a* o *monājāt*) realizadas públicamente en ocasiones particulares.

De esta forma, quedó en manos de los sufíes la creación de una música intermedia, ni sacra ni profana, aunque participando de ambas. Al crear su música siguieron los mismos procedimientos que los músicos y compositores cortesanos, construyéndola inicialmente alrededor de la poesía, con la salvedad de que ellos espiritualizaban el proceso. Mientras la música cortesana de los Abasidas era tejida alrededor de la poesía árabe del más renombrado poeta de este género en el mundo de habla árabe, Abu Nawās (que era de etnia persa), los sufíes tomaron los temas cortesanos del amor y del vino y los convirtieron en símbolos transmutatorios. Al poco tiempo surgió en Egipto uno de los dos nombres más grandes de la poesía mística árabe, Zolnun (f. 859), quien era a la vez maestro sufí. La otra gran figura sería, cuatro siglos después, su compatriota Ibn Fāredh (f. 1235), cuya *Qasīdat al-jamriya* (Oda al Vino) es una obra clásica en su género, mientras Zolnun sobresale por su innovación en formas de poemas cortos de quejas al Amado. Los trabajos de ambos fijaron el modo en el que debían cantarse los poemas en las reuniones sufíes.

El procedimiento para conectar la composición musical a la poesía es como sigue:

«Al componer música para acompañar poesía, que sigue siendo la principal manera de componer música clásica en el mundo musulmán, el primer paso es establecer el patrón rítmico siguiendo el del verso; se busca

luego el *maqām* (modo) más conveniente a las palabras y al sentimiento de la poesía y finalmente, se compone la melodía para seguir este metro y el *maqām* seleccionado. Se puede observar cómo el patrón rítmico, o 'metro' de la canción, es aquí el determinante de la composición musical; si bien se puede elegir entre varios patrones rítmicos para ajustarse a un metro de poesía dado, elección que requiere un avanzado conocimiento musical, éstos están, sin embargo, 'prescritos' o 'fijos', mientras la 'melodía' queda sólo sujeta a la imaginación del intérprete y compositor... Durante el aprendizaje, se insiste por igual tanto en la adquisición del conocimiento de las relaciones entre los diferentes patrones rítmicos y los *maqāms*, como en la habilidad para aplicar unidades rítmicas musicales a los metros de la poesía y en la destreza necesaria para tocar los instrumentos musicales. El logro de la maestría se basa en esta síntesis y se juzga por la fluidez y la espontaneidad del músico a la hora de componer o improvisar. Este arte es el que constituye la base común a la composición de música en el mundo musulmán. Los distintos estilos, turco, persa, norteafricano, etc... se han desarrollado mediante la introducción de variaciones en los patrones rítmicos básicos y en los *maqāms* para ajustarse a las diferencias de lenguaje o dialecto, y a la poesía de las diferentes regiones.» (El-Said y Parman 1976, 140)

Fue durante el período Abasida cuando la tradición musical clásica llegó al equilibrio entre los dos aspectos que la integran, el cortesano y el místico. Un zoroastriano enseñó en Irak su arte musical a Ebrahim al Mawseli (f. 804), y éste lo transmitió a su hijo, Eshāq (f. 850). Un alumno de este último, el persa-iraquí, Zeryāb, llevó su música a la corte en Córdoba del emir Omeya Abderramán II, en 821 d.C. El primero de los grandes místicos musulmanes españoles, Ibn Masarra, nació 62 años después, pero hubieron de pasar otros tres siglos de incubación —durante los cuales la poesía árabe andaluza fue una de las expresiones más ricas entre todas las tradiciones poéticas, floreciendo brillantemente así mismo, en ese

periodo, el sufismo en la región— para que estas dos tradiciones produjeran la poesía mística y la música de personas como al-Shushtari (f. 1269), de origen persa, o el renombrado Ibn 'Arabi (1165-1240), conocido como el «Maestro más grande» (*al-Shejj al-akbar*), fundador de la que llegó a ser, curiosamente, la escuela de filosofía sufi predominante en el mundo de habla persa.

En consonancia con las bases de la tradición de la música clásica, Zeryāb proporcionó una dimensión tanto mística como técnica a la música que enseñó. De acuerdo con Titus Burckhardt, introdujo «las formas de la música persa, que perdurarían en las canciones de amor místicas y profanas» del cante jondo de Andalucía, y que son características «hasta el día de hoy en el flamenco popular». Componiendo «versos para ajustarse a las melodías» (melodías que a su vez, habían sido compuestas en base a formas poéticas), Zeryāb también «inventó una variante del laúd de cuatro cuerdas, que era el usado normalmente en aquella época, añadiéndole una quinta cuerda» que «tomó el lugar del aliento», produciendo, en palabras de un contemporáneo, «un sentimiento más delicado y un mayor efecto».

«El aliento (*nafas*) al que se refiere», continúa diciendo Burckhardt, «no significa simplemente una respiración formada por aire, sino más bien su esencia, el aliento o espíritu de vida». Explica: «Esto mismo no es algo de naturaleza física, sino que representa el puente entre el cuerpo y el alma. Es el instrumento del alma, a través de la cual trabaja sobre fuerzas latentes que se encuentran en el cuerpo y preserva el equilibrio de los humores» (Burckhardt 1972-72).

Por tanto, la música que Zeryāb trajo a España, así como las demás expresiones musicales por todo el mun-

do islámico, no fue un mero ejercicio estético para salas de concierto ni un entretenimiento de variedades. Fue un medio para brindar paz a las atribuladas mentes de los oyentes ordinarios, y éxtasis y liberación para los espiritualmente avanzados. Los «hombres del Renacimiento» de la era islámica clásica, científicos y a la vez filósofos



y médicos, como los dos sabios del Jorāsān, Fārabi (872-950) e Ibn Sinā (Avicena) (980-1037), ambos además místicos relacionados con el sufismo, han escrito sobre las propiedades místicas y curativas de esta música tradicional, declarando Ibn Sinā que «todas las antiguas canciones de Jorāsān y de Persia siguen ritmos continuos que ayudan a regular y a apaciguar el alma». (Rice [1964] 1969,98)

Fārabi, llamado «el más grande de los escolásticos» por H.G. Farmer en su artículo sobre *Musiqi* en la *Encyclopedia of Islam* ([1913-38] 1987), escribió el *Ketāb al-musiqi al-Kabir* (Gran

libro de música), al que Farmer, en sus anotaciones, se refería como «el tratado más importante sobre la teoría de la música oriental». Farmer fue más allá al decir que el «tratamiento de los principios físicos y fisiológicos del sonido y de la música» por Fārabi, «es desde luego un avance desde el tiempo de los griegos, ya que fue el primero en dedicar un estudio detallado a los instrumentos musicales, un tema sobre el que no nos había llegado nada desde los griegos». Fārabi no fue solamente un «buen matemático y un buen físico», lo que «le permitió hacer justicia a lo que [los musulmanes] llamaron '*elmo'n-nazari*, o teoría especulativa, incluso para no repetir los errores de los griegos», sino que «fue algo más. Ejerció la música y pudo apreciar tanto el arte como la ciencia» (Farmer 1913-1938, VI: 754), una combinación hecha posible por la visión del mundo místicamente trascendental y unitaria de Fārabi.

«Como intérprete reconocido — reconocimiento del que daban fe los místicos y científicos enciclopedistas, los *Ejwān-e-Safā'* (Hermanos de la Pureza), en su *Rasā'el* (Tratados, i. 85)— «Fārabi aportaría el '*elmo'l-'amali*, o arte práctico, para zanjar las discusiones.» (Farmer 1913-1938, VI: 754). El círculo místico y erudito de Basra, los *Ejwān-e-Safā'*, que confesaban «ser herederos de la Persia oriental», y que consideraban como la persona ideal a «un sufi con una vida espiritual completa», hicieron una contribución especialmente valiosa al estudio de la música «debido a su tratamiento competente y lúcido de la acústica.» (Farmer 1913-1938, VI: 752). Evidenciando el sentido sufi de la unidad en su forma de aunar ciencia práctica y espiritualidad, los Hermanos, en su tratado sobre música

en los *Rasā'el*, aportan un trabajo que, de acuerdo con A. Shiloah, «es de considerable calidad literaria», y está diseñado para iniciar a la persona «en las doctrinas básicas de la orden mediante la música. La música, nos dice, conduce al ‘conocimiento espiritual’; ayuda a deshacer los nudos del alma, haciendo al hombre consciente de la belleza y armonía del universo y de la necesidad que hay de ir más allá de la existencia material.» (Shiloah [1976] 1980-170). Safiyo'd-Din Orumi (m. 1294), natural de la ciudad de Orumiya en el noroeste de Irán, fue el último de los grandes teóricos musicales, y se interesó por «la teoría del sonido, los intervalos y sus proporciones, las armonías y disonancias, los géneros, los sistemas, los modos, ritmos y modos rítmicos, así como por la teoría de la composición y por la construcción de instrumentos musicales». De hecho, se puede decir que estos científicos, a la vez que

artistas, relacionados con el sufismo, dejaron el campo abonado para las ciencias modernas de la acústica y la musicología, tras haber «expandido y mejorado sus modelos para que se correspondieran con la música viva de su propio tiempo» (Shiloah [1976] 1980-170), y haber completado y desarrollado sus teorías en base a su inspirada experiencia práctica.

Con la caída de Bagdad a manos de los mongoles en 1258, «el núcleo de la cultura se movió más al este» (Farmer 1913-1938, VI: 753), y el idioma persa alcanzó una importancia equivalente al árabe tanto como lenguaje para disertar, como para la poesía sufí. El último de los grandes poetas sufíes en lengua árabe, Ibn 'Arabi, creó la escuela de filosofía de la *wahdat al-wujūd* («unidad del ser»), cuyos desarrollos posteriores fueron, en su mayoría, escritos en persa. El sufí Qotbo'd-Din Shirāzi (m. 1310), miembro de esta escuela, fue el primero en disertar en persa sobre teoría musical, y dedicó una parte importante de su *Dorrat al-tāj* (Perla de la corona) (Brit. Mus. Ms. ADD. 7694) a la «ciencia de la música».

La composición y la teoría musicales sufrieron un eclipse en las tierras del oeste del Islam después del siglo diecisiete. La enseña del pensamiento y del descubrimiento científicos pasó al oeste, que estaba emergiendo de la dominación de la religión dogmática, aunque al huir de este integrismo cayó en la secularización. Al mismo tiempo, en el mundo del Islam, la intolerancia de las autoridades religiosas amenazaba al arte, a la ciencia y al sufismo, tres disciplinas éstas que se apoyaban unas a otras. En el período Qāyār (1798-1921), en Irán, fueron restablecidas las tres. Según Jean During, musicólogo francés, intérprete de música tradicional iraní, y a la vez sufí, los reyes Qāyār «crearon las condiciones ideales para un renacimiento musical, único en su dimensión y en su calidad» (During 1980, 19), y dieron a la música persa una base sólida sobre la cual construir un sistema perdurable de creación, de representación y de transmisión. Esto, unido al hecho de que la arremetida cultural de Occidente afectó a Irán más tarde que a Turquía o que a los países de habla árabe, dio como resultado

que la tradición clásica de Irán sobreviviera en una forma más pura, más intacta que la de sus vecinos de Oriente Medio. Otro factor es la vitalidad del sufismo en Irán, que ha permitido a los iraníes amoldarse a la cultura occidental en términos profesionales, de vestimenta y de estilo de vida, sin perder su autenticidad cultural. De ahí que, hoy en día en Irán, la mayoría de los intérpretes de música tradicional sean o bien miembros de órdenes sufíes, o estén profundamente influidos por el sufismo y simpaticen con él.

En Turquía las órdenes sufíes fueron suprimidas en 1925, pero la música sufí ocupa un lugar tan importante en la cultura turca que el gobierno se vio forzado a levantar la prohibición en 1954, hasta el extremo de permitir a los derviches Mawlawi «representar» su *samā'* públicamente en la celebración anual del nacimiento de su fundador, Rumi. La orden Mawlawi fue, en sus días de esplendor, la fuente de la vitalidad de la música clásica turca. Como dice la especialista en literatura sufí, Annemarie Schimmel, «el intenso amor por la música que los Mawlawis heredaron de su maestro Yalālo'd-Din ha inspirado a muchos músicos clásicos y compositores en el Imperio Otomano. De hecho, las mejores piezas de música clásica turca, como las de 'Etri, fueron compuestas por artistas que eran miembros de la orden, o estaban al menos libremente conectados con ella.» (Schimmel 1975, 325). Además de Mostafa 'Etri (1640-1711), otros compositores sufíes de música tradicional turca fueron Mostafa Dada (Dede) (1610-75) y Darvish 'Ali Siryāni (f. 1714).

Sin embargo, el sufismo no solamente ha sido un manantial para la música clásica en tierras islámicas, ha enriquecido también la tradición popular incorporando poesías compuestas en lenguas vernáculas y adaptadas a melodías populares en sus expresiones más conocidas. Un ejemplo de ello es la «estrofa de cuatro versos de tradición turca, en la cual los tres primeros versos riman, y la rima del cuarto se extiende a lo largo de todo el poema... Los metros populares turcos utilizan el cómputo de sílabas; no son cuantitativos como en la tradición literaria



Joven músico. Miniatura persa, s. XVI

árabo-persa.» (Schimmel 1982, 148). Schimmel sigue explicando: «Aquí tocamos un aspecto importante de la poesía mística popular: se compuso para ser recitada o cantada y dirigida a gente analfabeta... su uso en la música es la razón de sus irregularidades gramaticales, sus formas extrañas, sus ritmos inusuales y de redacciones que a veces desafían el análisis lógico. Su lógica peculiar es debida a que intenta crear un cierto sentimiento místico más que explicar con palabras llanas hechos racionales.» (Schimmel 1982,

bailar y cantar los versos del poeta sufi enterrado allí; por otra parte el santo Shāh' Abdo'l-Latif, enterrado en Bhit Shāh en la provincia más sureña de Sindh, tuvo una influencia profunda al crear realmente la tradición músico-poética sindhi con su *Risalo*, en el que utilizó cuentos procedentes de la tradición popular para enseñar la sabiduría mística a la gente. Los *qanwālis* cantan canciones sufíes en persa, en urdu, en punjabi, en bengalí o en cualquier otra lengua local, y utilizan música que fusiona la tradición clásica

jastán), de Nezāmo'd-Din Awliyā' en Delhi (donde está también enterrado el fundador persa de la poesía sufi india, Amir Josro), y de Lāl Shāhbāz Qalandar en Sehwan Sharif (Sindh).

Una gran parte de la India, así como de Indonesia y del África Sub-sahariana fue islamizada por sufíes que adaptaron las tradiciones musicales locales a su poesía y a sus enseñanzas, de tal forma que canciones en honor del Profeta, de 'Alí y de los *wālis* (amigos de Dios, santos) han llegado a formar parte de las canciones



Músicos (*qanwālis*) sufíes en el mausoleo del santo sufi Mo'īnuddīn Ajmeri en India (Cortesía de Nacho Castellano)

148-49)

Pone como ejemplo al poeta vernáculo Yunus Emre (f. 1321), como poeta por excelencia en este género, cuyos versos fueron compuestos para el *samā'*, y pasaron al mismo tiempo a formar parte de la tradición popular.

En el Punjab en el noroeste de la India, personas de todas las clases sociales se reúnen en torno a la tumba de Mādhā Lāl Hosain en Lahore para

con la propia de la región. Como sufíes conectados con la orden de los *wāli* a cuyos santuarios acuden, actúan para los peregrinos y devotos a lo largo de todo el año, y son particularmente activos en la época de los *'ors*, la celebración anual conmemorativa de los *wāli*; este es el caso, en particular, en las tumbas de 'Alí Hoḡwiri (Dāta Ganḡbakhsh) en Lahore (Punjab), de Mo'īno'd-Din Cheshti en Ajmer (Ra-

populares míticas en estas regiones. Las canciones de influencia persa y del entorno sufi de la escuela andalusí, florecen hoy, según Burckhardt, en Tetuán, en Fez y en Túnez (Burckhardt 1972, 89). Además, en el Magreb así como en toda el África Occidental, los *wālis* y sus tumbas son conocidos como «*marabouts*», y en éstas, al igual que en los mausoleos en todo el mundo musulmán, «se ha ofrecido a

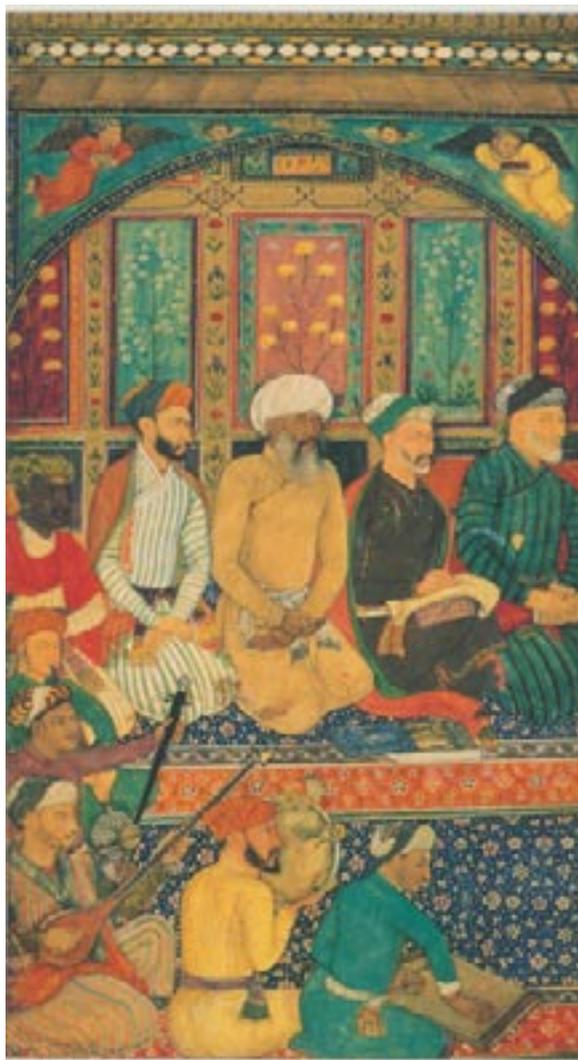
las masas de creyentes un desahogo emocional para sus sentimientos de veneración por el hombre santo y la ocasión de participar en festividades con música y... baile». (Schimmel 1975, 239). Aún con todo, el predominio de lo vernáculo en estas celebraciones no excluye la presencia en el repertorio de poetas clásicos, y «los poemas de amor tiernos y embriagadores (compuestos por el poeta persa, 'Erāqi) siguen siendo cantados por los músicos pakistaníes a la puerta de la tumba del maestro Bahāo'd-Din Zakariyā en Multan». (Schimmel 1975, 353)

Es más, han sido los sufíes los que han sido capaces de innovar en la tradición, de estimular la evolución de la música tradicional sin violar el espíritu de la tradición. El musicólogo iraní, sufi e intérprete de música tradicional, Daryouche Safvate, previene sobre el efecto devastador de la secularización en el siglo veinte que opone al verdadero compositor-intérprete tradicional con el «juglar modernizante», que busca florituras superficiales para ganarse el agrado de los oyentes, mientras que los intérpretes tradicionales, que o bien son sufíes o bien están influidos por el sufismo, sólo admiten cantar para Dios y no se preocupan de la opinión popular.

Las grandes innovaciones en música clásica fueron, en su mayoría, iniciadas por sufíes. Fārābi hizo un trabajo importante de sistematización de las escalas e inventó el *qānun*, un instrumento parecido a la cítara, y que junto con el *'ud* (nombre árabe para el persa antiguo *barbat* y origen de la palabra española *laud*), son hoy en día los instrumentos solistas favoritos en la música tradicional árabe. El *sheij* sufi iraní, Moshtāq 'Ali Shāh Kermāni añadió, a finales del siglo dieciocho, una cuarta cuerda al *setār*, «y su ejemplo fue seguido por todos los músicos de la corte» (During 1980-19). Justo antes del inicio del siglo pasado otro sufi persa, Darvish Khān añadió una

cuarta cuerda al *setār*, y el gobernante sufi Rokno'd-Din Khān añadió el *pish dar amad* (literalmente, «pre-obertura») al programa habitual de los conciertos, lo que ha supuesto el desarrollo de un modo (*maqām* o *dastgāh*).

La figura más influyente en el renacimiento de la música tradicional en Irán al comienzo del siglo diecinueve fue 'Ali Akbar Shaidā, y éste, según Safvate, quien cita a uno de sus



alumnos, Abo'l-Qāsem 'Aref, fue «un hombre místico, desprendido y realmente liberado». Safvate sigue diciendo: «enseñaba caligrafía, tocaba el *setār*, era poeta y compositor y era un gran conocedor de las reglas de la música clásica. Escribía sus versos y componía sus *tasnifs* (piezas poético-musicales) durante sus meditaciones nocturnas.» (Caron y Safvate 1966,145)

Safvate explica más adelante que «la mayoría de los grandes músicos de la época Qāyār, en tiempos de Nāsero'd-Din Shāh (finales del siglo diecinueve), eran sufíes. Los dos célebres hermanos, Aqā Hosain-Qoli y Mirzā 'Abdo'llah Khān, que han transmitido el *radif* clásico (término que designa un género musical), junto con ...Darvish Khān,...se unieron a varios de sus compañeros músicos, miembros de su orden [sufi], para dar conciertos dedicados a ayudar a los pobres.» (Canon y Safvate 1966, 147)

En la primera parte de aquel siglo, antes de que estos intérpretes sufíes hubieran ejercido su influencia bajo el patronazgo de Nāsero'd-Din Shāh, y ampliado la base social de la ejecución de la música tradicional, existía una diferencia entre el músico profesional, al que se pagaba para agradar a su señor y tocar en cualquier ocasión, al capricho del patrón, en cualquier ambiente por mundano, o incluso libertino que éste fuera, y aquellos músicos que, «sobre todo en las provincias, siendo verdaderos artistas, no buscaban la fama y los honores, con los que se colmaba a los músicos cortesanos. Estas personas ejercían la música de una forma más discreta, como un medio de meditación, o dejando los secretos internos de este arte revelarse ante audiencias íntimas.» (During 1980, 19)

During da el ejemplo del emperador mogol Akbar, que se disfrazó de derviche, para buscar a un anciano ermitaño y oírle cantar, y dice que esta historia «evoca la situación de la música en Irán tal como era. Esos artistas eran a menudo grandes conocedores y estaban más versados en teoría musical que los músicos de carrera». Cita a Moshtāq entre otros muchos y señala que «Ruho'llāh Khāleqi, en su *Teoría de la música iraní*, menciona a un tal Abo'l-Qasem Shirāzi, profesor de teología por la mañana y de danza por

la tarde, y que también tocaba el *tār* y el *kamancha*.» (During 1980, 19)

El sufismo fue la tradición que ayudó a la música a sobrevivir en épocas de presión clerical, de modo que no deja de ser curioso que la religión misma que, por una parte, se esforzaba en suprimir la música, por la otra, ayudaba a su conservación. Ahora bien, en vista de las nuevas amenazas de secularización, de occidentalización, de comercialización, o como sea que se las quiera llamar, During plantea el dilema del músico que desea mantener pura la tradición, pero a la vez no quiere que se estanque. ¿Qué es lo que hace viable la innovación por parte de un Moshṭāq o de un Darwish Khān y no por la de un «juglar modernizante»? During tuvo la ocasión de plantearle la cuestión a Nur ‘Alī Borumand en sus últimos tiempos, uno de los más distinguidos *ostāds* (maestros de música) en una tradición musical donde la enseñanza se transmite de una forma muy parecida a como se transmite el conocimiento espiritual en las cadenas iniciáticas sufíes. Borumand era a su vez discípulo de un discípulo del sufí ‘Aqā Hosain Qoli. Le contestó, «si quieres innovar, debes ser maestro en la tradición, luego analizar tu invención para ver si es tan buena, si no mejor, que lo que tus antecesores hicieron. Si no es el caso, debes desecharla.» (During 1980, 8)

Teniendo en cuenta este rigor, During señala un curioso fenómeno en la historia reciente de la música tradicional persa; ha evolucionado de manera más significativa en el desarrollo de nuevas formas y en el refinamiento de las antiguas en la década de los 70, que la música occidental en dos decenios. (During 1980, 8). Es más, esto se producía dentro de los límites de formas estrictamente definidas, y no en un terreno totalmente libre para explorar fantasías como el minimalismo, el serialismo, la «música aleatoria», u otras. Lo que hace esto posible es que, en contraste con el coqueteo occidental con lo puramente intelectual, la música tradicional de Irán hunde sus raíces en la espiritualidad, en el sufismo, en la conciencia del corazón, y allí los valores sufíes de humildad, amor, éxtasis, sinceridad y respeto son

el prerrequisito para desarrollar con éxito una carrera musical. La destreza por sí sola no es suficiente.

Por supuesto, mientras la música occidental disfruta de una libertad horizontal para explorar, a la música tradicional oriental le pertenece la libertad vertical de la liberación, donde, como apunta During: «Los sufíes que practican música tradicional insisten en este aspecto: la forma en que uno toca es lo que importa, no la melodía que está tocando.» (During 1980, 207). Y aquí los músicos tradicionales —sean o no sufíes— utilizan un término sufí para expresar el éxito de una interpretación musical, en la cual es necesario que haya una relación de corazón a corazón entre el intérprete y el que escucha. Si se consigue, se dice que «proporciona el estado (*bāl*)».

La música tradicional está, de hecho, tan marcada por los valores sufíes que muchos de los términos que emplea están inspirados en el sufismo. Para empezar, están los nombres de varias *gushas* (variaciones modales): *Suz-o godāz* (arder y fundirse, que expresa el tormento sufrido por el enamorado y viajero de la Senda), *Rāz-o niyāz* (secreto y necesidad, expresión de la súplica del creyente y de su conversación con Dios), *Sufi-nāma*, *Sāqi-nāma* (El libro del Saqi, de la Copera, el que sirve el vino espiritual), y tantos otros. Con todas las variaciones y modulaciones, que afectan a un modo a lo largo de una representación, se precisa un factor de unificación, y éste es el *rub-e āwāz* (el espíritu de la pieza). Se trata de un cierto carácter, técnicamente indefinible, integrador de la representación, que el intérprete experimentado y consciente espiritualmente debe sentir, de una manera que sólo puede ser descrita como «trascendente» o «mística».

El sufismo ha impregnado, igualmente, la terminología técnica del sistema tradicional, de modo que a la nota más crítica, la nota central, en una pieza o en el desarrollo de un modo, se la llama el *shāhed*, «testigo». Este es el término sufí para designar al Amado manifestado, presente, contemplado, bien sea bajo una forma terrenal o figurativa, bien sea el maestro, o Dios. La nota-testigo «es el centro desde el cual la melodía se desenvuelve», dice

Safvate, «allí donde el intérprete la establece en primer lugar; luego continúa volviendo a ella, enriqueciéndola con adornos.» (Caron y Safvate 1966,42). Es, a veces, el primer nivel de la escala de un determinado modo, pero el término musical occidental, «tonalidad» es inadecuado, ya que la nota-testigo no siempre es eso. Como el amado, es demasiado escurridiza para sujetarla a una terminología tan plana. «Este retornar y empezar de nuevo desde el mismo punto de partida es una reminiscencia del enfoque místico, que todo lo relaciona con la Unidad Divina.» (Caron y Safvate 1966, 19)

De este modo, tanto la música clásica como la popular están infundidas, en la tradición de los países islámicos, por la inspiración sufí e interaccionan con el sufismo. Cuando cesa este proceso de infusión e interacción —bien, como en Turquía o en Túnez, por la intervención de los gobiernos que prohíben las actividades de los sufíes, o por un proceso desgastador de rechazo de los valores interiores y espirituales— se seca la fuente que las alimenta y las refresca.



Referencias:

- Burckhardt, Titus. (1972). *Moorish Culture in Spain*, trad. Jaffa, Alisa (del alemán). Londres: George Allen and Unwin.
- Caron N. and D. Safvate. (1966). *Iran*, Vol. II de la serie, *Les traditions musicales*. París.
- During, Jean (1980). *La musique iranienne: tradition et évolution*. París.
- El-Said I. y A. Parman. (1976). *Geometric Concepts in Islamic Art*, Londres: The World of Islam Publishing Company.
- Farmer, H.G. (1913-38). «Musiqi», in E.J. Brill's *First Encyclopaedia of Islam*, VI. Leiden: E.J. Brill.
- Rice, Cyprian. ([1964] 1969). *The Persian Sufis*. Londres: George Allen and Unwin.
- Schimmel, Annemarie. (1982). *As Through a Veil: Mystical Poetry in Islam*. Nueva York: Columbia University Press.