

No sentido das tradições musicais dos uigures

GIOVANNI DE ZORZI

Para os uigures, a música é indissociável da poesia e da dança: juntas constituem o florescer de uma cultura absolutamente original e autônoma que ascende a tempos remotos e que denota os acontecimentos artísticos, culturais e espirituais desses povos.

Na verdade, mais do que uma única, monolítica, “música” é mais correto nos referirmos a várias tradições musicais, trazidas, transmitidas e chegadas até nós de modo oral/aural.¹ No seu conjunto, as músicas dos uigures variam entre si de acordo com as zonas: em geral, pode-se dizer que a geografia da área condicionou os principais estilos de vida dos uigures, seminômades nas margens dos desertos, sedentários ao longo dos rios. Como por outras paragens na Ásia Central, a diferença entre estilos de vida nômades e sedentários tem no entanto reflexos imediatos na música: a música tradicional dos nômades, de fato, é prevalentemente *a solo*, sem rigor rítmico, enquanto que o *ambitus* melódico se limita a um intervalo de sexta ou de oitava. Nas músicas dos povos sedentários existe pelo contrário sempre um ritmo regular, marcado por um instrumento de percussão; a linha melódica parte no grave e

1. No caso das tradições clássicas, estas foram, no entanto, transcritas, em várias formas de notação musical, entre o final do século XIX e o século XX.

Ao lado músicos uigures de onikki muqam com dap e tanbúr. Arquivo do museu Yunus-Rajabi, Tashkent.

2. Veja-se a esse propósito *Situating the Uyghurs: between China and Central Asia*, organização de I. Bellér-Hann, C. Césaró, R. Harris e J. Smith-Finley. Aldershot (Ashgate Press), 2007. A propósito de tradições musicais uigures clássicas e a sua relação com as tradições de música clássica da Ásia Central veja-se também J. During, *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*, Paris (Cité de la Musique/Actes Sud), 1998.

eleva-se uma ou duas oitavas em graus sucessivos atingindo um ápice chamado *awj* (*āj*), para voltar a descer, e eventualmente subir mais uma vez, em trechos que tenham mais *awj*. Sobretudo, as músicas das populações sedentárias partilham modos musicais, instrumentos, gêneros e teorias musicológicas com as músicas clássicas da área islâmica, chamadas por todo o lado, com pronúncias diversas, *maqām*.

Graças à presença da água, em algumas áreas da região, pôde-se praticar a agricultura e puderam surgir centros urbanos chamados “cidades-oásis” que constituíram a rede das “Seis cidades” (*altshahr*) ou seja, Kashgar, Yarkand, Khotan, Turfan, Aqsu e Kucha, que foram encruzilhadas comerciais e culturais de importância fundamental nas margens do deserto, ao longo da “Rota da Seda” e, mais tarde, ao longo da “Rota do Jade” que levava até Pequim este precioso elemento. A rede dos centros urbanos habitada por povos sedentários, conhecida durante séculos também pelo nome de Kashgaria, esteve sempre estreitamente vinculada (mesmo musicalmente) ao mundo cultural centro-asiático e iraniano.² Cada uma das seis cidades, contudo, deu vida a um estilo relativamente autônomo, que denota influências diversas: as tradições musicais das cidades-oásis meridionais, como Kashgar ou Khotan, estão estreitamente ligadas às tradições clássicas centro-asiáticas de Bukhara e Samarcanda, enquanto que por seu lado as tradições das cidades-oásis mais orientais se podem remeter à música do nordeste da China. Se cada uma das cidades-oásis manteve o próprio estilo, o próprio *sound* e o próprio repertório característico, por toda a parte transparece uma linguagem e um *background* comum deduzíveis a partir dos instrumentos musicais utilizados, assim como a partir dos gêneros e dos contextos privilegiados da feitura de música.

Tal como em outros lugares do mundo, também entre os uigures se podem traçar distinções provisórias entre





Os componentes do Sanam Uyghur Ensemble: da esquerda para a direita Ellutdin Shakhputdinov, tambor *dap*; Mohira Salimova, canto; Dilshat Iminov, viela de corda *ghijek*; Tughluk Rozi, alaúde de pescoço longo, *tanbūr*, *satâr*, *dutâr*; Rozi-Akhun Adilov, alaúde de pescoço longo *rawap* (*rabāb* di Kashgar) e *dutâr*. Foto de Luca Baraldo.

3. Para uma introdução às tradições clássicas veja-se R. Harris, *The Uyghur Muqam* in Th. Levin, E. Kuchumkulova (eds.), *Music of Central Asia: an Introduction*, Aga Khan Trust for Culture & University of Central Asia, 2012, pp. 251-260. *Fundamental ou pioneiro* J. During – S. Trebinjac, *Introduction à l'étude de la musique ouïgure*, Bloomington (Indiana University Press), 1991. *Para uma análise musicológica e cultural*, R. Harris, *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*, London (SOAS Musicology Series, Ashgate), 2008.

gêneros cultos/clássicos e populares/rurais, ladeados pelos gêneros urbanos ligeiros, os repertórios do sufismo e os mais recentes gêneros e repertórios (de câmara, sinfônicos, ópera) típicos da cultura do mundo europeu, chegada à região no século XIX com seus Conservatórios e seus instrumentos. Sem esquecer as companhias estatais de músicos profissionais, herança do regime cultural chinês e soviético, que propõem repertórios extremamente híbridos e “folclorizados”. Na atualidade, os gêneros tradicionais confrontam-se com uma animada cena *pop* uigur influenciada pelos sucessos do *pop* chinês mas que é cantada em uigur adicionando bons condimentos para o determinado mercado nacional: numa mistura de instrumentos elétricos e tradicionais estes novos gêneros musicais fazem explodir os rádios dos automóveis, exatamente como sucede com as *tarāna* da Ásia Central.

Entre as tradições musicais que se desenvolveram entre os uigures destaca-se certamente a tradição clássica, culta, designada como *onikki muqam* (“doze *muqam*”),³ declarada recentemente, não por acaso, pela Unesco,

4. É referido o singularíssimo de *raqs-ū samā'* público, praticado por multidões nas praças das principais cidades-oásis, inventado por Ishāq Khwāja (m. 1599), o qual por volta de 1580 se deslocou de Samarcanda para chegar a esta área. O novo cerimonial baseava-se nos ensinamentos do xeque naqshbandī Ahmad ben Maulana Jalāl ad-dīn al-Kasani ad-Dahbidi (Samarcanda, 1461-1542), mais conhecido pelo pseudônimo de Mahdum-i A'zam, de quem Ishāq Khwāja era um descendente. Cerimoniais mais tardios de *raqs-ū samā'* públicos foram implementados por Āfāq Khwāja (?-1693/94), na sua posição privilegiada de dervixe naqshbandī e rei do Turquestão oriental, onde reinou de 1681 a 1694. Cfr. G. De Zorzi, “Con dervisci naqshbandī-jahrī nella valle del Fergana” em G. De Zorzi (organização de), *Con i dervisci. Otto incontri sul campo*, Milano (Mimesis), 2013, pp. 181-182.

como patrimônio imaterial da China (sic!) mas tanto nas cidades como nas periferias são muito apreciados diversos gêneros populares vocais, sobretudo relativos à épica cantada (*dastān*) e a outras formas de canções narrativas (*qoshaq*, *leper*, *eytsish*, *maddhi name*). Além disso existem gêneros musicais exclusivamente instrumentais para a dança (*senem*) ou então ligados aos rituais sufis, a meio caminho entre gêneros cultos e populares: nesse sentido, deve notar-se que, ao contrário do que sucede em outras zonas do mundo islâmico, onde a música é considerada com desconfiança, entre os uigures ela está por seu lado estreitamente ligada à espiritualidade e à religião, provavelmente porque o Islã chegou àquela área especialmente graças ao sufismo (*tasawwuf*), devido ao qual desde o século X a música desempenhou um papel particular e sobretudo o encontro cerimonial conhecido como *samā'* (“audição, escuta, concerto espiritual”) durante o qual se escuta (música, poesia, outros) procurando encontrar estados espirituais estáticos chamados *tawajjud*, *wajd* o *wujūd*.⁴ Por outro lado, deve notar-se como, frequentemente, entre os *sufis* a música se tornou também veículo de ensino doutrinal, graças aos textos cantados.

Deixemos este quadro introdutório, caro leitor, e tentemos agora colocar o enfoque em algumas das principais tradições uigures.

O ONIKKI MUQAM NO CONTEXTO DO MAQĀM

O *onikki muqam*, já a partir do próprio nome, declara a sua pertença a uma *koiné* vastíssima que é a do mundo cultural islâmico *tout court*: *muqam* deriva efetivamente do árabe *maqām*, termo que designa na totalidade todas as várias tradições musicais “de arte”, “cultas”, “clássicas” surgidas no seio das cortes, dos centros dos dervixes e das moradas dos apaixonados num espaço geocultural que vai da Andaluzia até o atual Xinjiang: após não muitos quilômetros, de fato, na China, inicia-se efetivamente “uma



A graciosidade de Dilshat Iminov em uma foto de Luca Baraldo.

outra música” que se baseia em diversos princípios. Esta característica dá por si só uma ideia da posição singular do *muqam* uigur: último descendente de uma tradição que floresceu sobre raízes tardo-antigas, helênicas e bizantinas, animadas pela herança árabe-persa, que aqui chegou, aos confins de um Oriente “extremo”.

Nas suas variantes locais o mesmo termo é pronunciado *maqām* na acepção árabe, *mugham* na acepção persa, azerbaijã e armênia; *maqām* em otomano e *makām* em turco moderno; *maqōm*, na área centro-asiática; *muqam*, entre os uígures do atual Xinjiang. Todas estas tradições musicais clássicas apresentam numerosas características que as aproximam (nomes dos modos, bases teóricas, formas, gêneros, instrumentos) que se podem fazer remontar à chamada época de ouro da música islâmica, que surgiu entre Damasco e Bagdá num arco de tempo que vai desde o século VII d.C. ao século XII d.C. Se as raízes são comuns, deve-se porém notar que as tradições individuais se vieram a desenvolver em seguida de maneira diferente e autônoma.

O termo *maqām* tem diversos significados: literalmente significa “lugar, estação”: neste sentido literal indica uma “posição” (no ins-

trumento) ou então também um “lugar” onde um grupo de pessoas se encontra para compartilhar a música. Segundo tal interpretação, *maqām* pode então aludir a um “lugar” físico semelhante a um “palco” ou a um “estrado”, capaz de reunir e colocar os intérpretes um pouco acima da audiência, normalmente sentada, por tradição, sobre tapetes, almofadas ou esteiras. Tal interpretação implica a figura de intérpretes que nesse “lugar” sobem para tocar na qualidade de especialistas de uma música sofisticada, frequentemente recompensados pela sua obra, reconhecidos (ou criticados) como tais pelos requintados e apaixonados ouvintes em grau de lhes avaliar a maestria, o estilo, a genialidade das soluções.

A partir deste significado estritamente literal, e a partir desta sua particular interpretação, passa-se a um significado mais técnico e musical que compreende o *maqām* com “modo musical”, em suas acepções mais musicológicas como “arranjo modal” e, logo, “hierarquia de alturas”. Um outro significado implícito no termo, que assumiu importância fundamental na área centro-asiática, e logo também entre os uígures, é então o de “forma cíclica”, na qual temos a organização dos trechos de forma e ritmo diferentes em amplas suítes que apresentam uma coerência modal interna, porque agrupadas segundo um único modo musical de referência. Segundo a tradição (hoje em dia com frequência negligenciada) uma execução de *maqām* se dá segundo os cânones de uma forma cíclica que é designada de maneira diversa conforme as zonas do mundo cultural islâmico (*nūba* no mundo árabe andaluz e nos tratados persas antigos; *wasla* no Egito, Síria, Iraque; *fasl* no mundo otomano turco; *maqōm* na Ásia Central, *muqam* por entre os uígures).

O conceito de “ciclo” tem, por fim, reflexos extramusicais e insere-se em um universo no qual coexistem diversos ciclos paralelos de ordem temporal, sazonal, zodiacal, planetária entre os quais a música sabia inserir-se e que a musicologia clássica, composta em árabe, em persa ou, no nosso caso, em *chagatay*, explorava variadamente em seus tratados, até mesmo com propósitos musico-terapêuticos.

Seja onde for, independentemente de suas várias expressões locais, o *maqām* é antes de mais uma música modal. Além disso, ela é:

- “Microtonal”, logo, se baseia em intervalos diversos, por serem inferiores ou maiores, em relação aos intervalos de lavra europeia denomi-

nados “tom” e “semitom”, temperados a partir da primeira metade do século XVIII. Tais intervalos são derivados das originárias elaborações teóricas do mundo greco-helenístico.

- “Monódica”, isto é, ela apoia-se em uma única linha melódica e não estão previstas sobreposições simultâneas de mais sons de alturas diversas (“acordes”), nem uma relativa concatenação destas no tempo: por isso o conceito ocidental de “harmonia”, que deriva desta, não existe;

- “Heterofônica”, a execução das linhas melódicas individuais é confiada a vários instrumentos diversos que tocam em uníssono graças à diversidade de timbre dos instrumentos, aos diversos registros utilizados (com instrumentos mais graves ou mais agudos tocados em simultâneo), aos procedimentos de adorno (não simultâneos) dos tocadores, e às diversas fontes de transmissão de uma idêntica composição.

Quanto ao sistema rítmico, deve aqui recordar-se como no âmbito da cultura persa a métrica poética e os contrastes entre as sílabas longas e breves parecem estar na origem dos ciclos rítmicos musicais, que por entre os uígures floresceram profusamente, caracterizando a sua música, na qual abundam as mudanças de ritmo e de tempo.

O ONIKKI MUQAM

Também para os uígures o termo *muqam* contém em si toda a vasta gama de significados vista mais acima, mas sobretudo *onikki muqam* (literalmente “doze modos”) indica a organização dos diversos trechos, vocais ou instrumentais mas sempre estreitamente ligados à dança, em amplas suítes que apresentam uma coerência modal interna, uma vez que são agrupadas de acordo com um único modo (*muqam*, precisamente) de referência.

O *onikki muqam* varia de região para região: segundo os estudiosos, os centros clássicos de propagação deram vida a quatro *muqam*: o de Kashgar/Yarkand, o *muqam* de Turfan, o *muqam* de Qumul e o singularíssimo *muqam* dos *Dolan*.

Por toda a parte, independentemente da região, os textos cantados pertencem ao gênero que a crítica define como amoroso/místico, profundamente influenciado pelo sufismo (*tasawwuf*). Estes provêm quer dos poetas clássicos de origem centro-asiática dos séculos XV-XVII como

Jāmī, Navā’ī, Fuzūli, quer dos uígures Luppī e Saqqākī. Um caso à parte é o canto das líricas de caráter místico de Ahmad Yasawī (m. 1166) assim como os poemas dos seus seguidores, por exemplo Bābārahim Māshrāb (1640-1711), que detêm particular destaque no ambiente sufi.

Cada um dos doze *muqam* consiste em uma suíte de seqüências melódicas dispostas em ordem. Os próprios nomes dos doze modos (*muqamat*) principais derivam do árabe e do persa e são: *rak*, *chābbiyat*, *mushavirāk*, *charigah*, *pānjigah*, *özhal*, *ājām*, *oshaq*, *bayat*, *nava*, *segah*, *iraq*. Em toda a parte, independentemente das escolas consideradas isoladamente, o *muqam* é executado por um pequeno *ensemble* de músicos e cantores, guiados pela voz solista (*muqamchi*) acompanhada por alaúdes de corda dedilhada, por vários tipos de sanfonas em arco e pelo pandeiro (*dap*) mas também podem ser executadas de forma instrumental por pequenos tímpanos e oboés em *ensemble* denominados *naghra-sunay*, típicos também do mais próximo mundo chinês. De um ponto de vista sociológico, o *muqam* não está reservado exclusivamente aos músicos profissionais: historicamente este era executado na corte mas também em contextos populares: homens, mulheres, mendigos, assim como respeitadas figuras de religiosos podem, todas elas, praticar o *muqam*, que é percebido como uma autêntica “necessidade” de tipo espiritual e físico. Escutar o *muqam*, e seus textos, possibilita funções de tipo reflexivo, meditativo, espiritual, especialmente no contexto das maiores festividades religiosas de Xinjiang.

O MUQAM DE KASHGAR/YARKAND

A tradição de Kashgar/Yarkand desempenha um papel singular em relação às quatro e é imediatamente distinguível devido à elaboração formal e ao forte pendor centro-asiático e “cosmopolita” que dele deriva, talvez por ter estado mais do que outras cidades em contato com as capitais culturais do mundo centro-asiático como Bukhara e Samarcanda, consideradas hoje, por sua vez, como a área onde se formou o *shash maqom* uzbequistanês-tajiquistanês.

Na escola de Kashgar/Yarkand cada suíte dura cerca de duas horas de modo que hoje, com tempos e sensibilidades mudadas, os músicos em uma *performance* limitam-se a propor uma seleção. Cada suíte é subdividida formalmente em três seções principais: após o *muqam bashu*

5.

Mais uma característica que remete a cultura musical uigur para a *koiné* árabe-persa: o termo *ghezel*, ou *gazel* (persa *ghazal*), indica igualmente um gênero poético e musical da tradição clássica. Na acepção poética, trata-se de uma composição em dez-doze dísticos monorrimos, prevalentemente de tema amoroso, ou amoroso/místico, bastante difuso nas culturas de língua persa. O *ghazal* é dificilmente separável da música e supõe-se que tenha nascido precisamente em função do canto. Semelhante comunhão surge em toda a área de cultura persa, ao ponto de na Índia, por exemplo, se ter perdido o significado ligado à composição poética enquanto que o termo apenas indica hoje um gênero musical ligeiro que insufla de *pathos* os filmes de Bollywood. Tal como neste caso, também na cultura musical persa e otomano-turca, o *gazel* é um gênero vocal sem rigor rítmico, improvisado, que requer uma grande mestria vocal e compositiva. É um gênero sem rigor rítmico, de ritmo livre e não tem que ter em conta qualquer ciclo rítmico: isso não significa, porém, que o ritmo esteja ausente: ele está implícito no texto cantado, de constante referência para o artista, que, por outro lado, administra todos os elementos rítmicos da própria improvisação, abrاندando, acelerando, detendo-se, etc. Frequentemente a voz é acompanhada por um instrumento que, alternando-se à voz, toca breves frases como introdução, comentário, conclusão dos versos cantados, segundo um procedimento típico da música clássica persa.

(literalmente “cabeça, início do *muqam*”), prelúdio que serve ao solista para delinear e explorar o *muqam* escolhido, a tripartição de uma suíte segue geralmente o esquema:

chong naghme (também *neghma*, “grandes cantos”). Inicia-se com uma introdução (*muqaddime*) sem rigor rítmico, cantada a solo. A esta segue-se uma suíte de vários trechos, cada um deles com um título próprio, muito familiares aos profissionais como aos apaixonados. À suíte segue-se uma versão instrumental ricamente ornamentada denominada *marghul*.

dastān naghme (“árias narrativas”). Cada *muqam* contém diversos *dastān* vocais em ciclos rítmicos diferentes. Cada um destes é concluído por um *marghul* instrumental. Os textos são retirados de ciclos populares (*dastān*, precisamente) que narram principalmente as histórias de amantes famosos.

mashrap (também *meshrep*, “convívio, festa”). Aqui se reúnem diversas canções de tempo mais veloz expressadas em vários ciclos rítmicos, sobretudo a 2/4 e a 7/8. Normalmente a primeira poesia cantada pertence a um renomado poeta clássico. Naturalmente esta é a seção do *muqam* na qual se desencadeiam as danças: homens e mulheres enfrentam-se, mantêm os braços erguidos estendidos e fazem elaborados movimentos com as mãos e com os pulsos. Nos *ensembles* de estado assiste-se a versões altamente acrobáticas. Deve-se notar uma característica: a rotação sobre si mesmos que executam os dançarinos espaçadamente, reminiscência talvez da tradição sufi encorajada por Āfāq Khwāja (?-1693/94), na sua posição privilegiada de dervixe *naqshbandī* e rei do Turquestão oriental.

O MUQAM DE TURFAN

Neste são transmitidas nove suítes ligadas a nove modos relativos. Cada suíte subdivide-se em seis seções e dura cerca de trinta minutos:

Ghezel, trecho sem rigor rítmico cantado a solo;⁵

Bashchekit, trecho vocal de tempo lento em ciclo rítmico de 3/4;

Yalangchekit, trecho vocal de tempo lento em ciclo rítmico de 5/4 ou de 13/8;

Jula, dança em tempo moderado em ritmo de 4/4;

Senem, trecho para a dança em 4/4, que acelera progressivamente e que inclui a famosa dança local denominada *Nazarkum*;

Seliqe, dança in tempo moderato in ritmo di 4/4.

Os instrumentos prediletos para o *Turfan muqam* são a grande sanfona *satar*, os alaúdes de braço comprido *tāmbur* e *dutar*, a cítara de mesa percutida *chang* e o pandeiro *dap*. O *Turfan Muqam* também é com frequência executado numa versão exclusivamente instrumental no duo percussões/oboés (*naghra/sunay*).

O MUQAM DOLAN

Radicalmente diferente no panorama musical uigur é o caso do repertório vocal e instrumental que se desenvolveu no seio da etnia *dolan*: seminômades, descendentes de um clã mongol, eles vivem nas margens do deserto de Taklamakan e reafirmam a autonomia da sua tradição cultural e musical que denominam *muqam dolan*, ou então, mais popularmente, *bayawan* (“deserto”). O *muqam dolan* é totalmente dançado e também utiliza apenas nove modos musicais, em vez de doze; não é heptatônico, mas hexatônico ou pentatônico (sinal da proximidade do mundo sínico?); cada suíte é muito mais curta do que a suíte do *muqam* uigur e não dura mais de dez minutos; a interpretação é bastante livre e cada intérprete entoa a melodia a seu modo: o resultado é uma heterofonia desconcertante, muito livre, no limiar da cacofonia, diria um ouvinte não preparado; semelhante, em alguns aspectos, a um *free jazz* lírico, apátrida e de sons delicados.

AS ILI NAKHSESI

No Norte, na região do rio Ili (*Ili kuljia*) o *onikki muqam* existe em uma versão mais breve em que o gênero vocal comparável à “canção” chamado *nakhsh* (literalmente “decoreção, desenho”) adquire uma maior importância. As suítes são denominadas *Ili nakhshesi*: cada uma entretém entre todas um número que vai de um mínimo de cinco a um máximo de doze canções (*nakhsh*) introduzidas por um prelúdio de

tempo livre, sem rigor rítmico. No total, uma suíte dura apenas entre os quinze e os trinta minutos: o gênero é diferente das suítes longas e talvez demasiado elaboradas de Kashgar e Yarkand, de modo que também pode ser visto como um “gênero urbano ligeiro”, muito amado, escutado e cantado por toda a parte pelos uigures em Xinjiang e na diáspora.

O MASHRAP

Onde quer que nos encontremos no seio dos uigures, o contexto privilegiado para fazer música é o *mashrap*, (“convívio, libação”): parece que o termo terá nascido em ambiente sufi,⁶ mas como sucede com frequência, espiritual e profano coexistem, de maneira que este é ao mesmo tempo nutrimento do espírito (*giza-i rūh*) mas também alegre encontro de amigos em que as pessoas se saciam com comida e música e no qual os homens e as mulheres dançam livremente. Em sentido lato, o *mashrap* (ou *meshrep*) reafirma os laços musicais e culturais com o mundo centro-asiático na medida em que é absolutamente análogo ao *toy*, ciclo de festas realizadas por ocasião de diferentes momentos de passagem da vida humana que, de todas as vezes, reúne diversas centenas de pessoas. Porém, entre os uigures o *mashrap* é mais íntimo, com menor número de participantes, e representa hoje em dia o lugar ideal onde se escuta música e onde os artistas podem exprimir-se em constante interação com o público.

INSTRUMENTOS MUSICAIS

Os instrumentos dos uigures devem ser considerados como elaborações singularíssimas, decididamente “orientais”, dos instrumentos difundidos na área do Médio Oriente e da Ásia Central de cultura islâmica: relembrem-se os alaúdes de braço comprido *dutār*, *tāmbur*, *rawap*; o pandeiro *dap* e os pequenos tímpanos *naghra*, frequentemente emparelhados com o oboé *sunay*; a flauta *nai*,

atravessada e em madeira como na área centro asiática; a cítara de mesa dedilhada *qalun*, no estado atual de conhecimentos, o exemplar mais antigo da cítara de mesa dedilhada *qanūn* difundida por todo o mundo do Oriente Médio; a cítara de mesa de percussão *chang*; as sanfonas *satār*, *ghijek*, *khushtar*.

Chegados aqui, despedimo-nos do leitor enquanto tudo flui e ressoa sem tempo.

Discografia de aprofundamento

Asie Centrale. Musique des Ouïgours. Traditions d'Ili et de Kachgar, (organização de Jean During), Inédit-Maison des Cultures du Monde, Paris, 2003. CD: W 260113.

Bu Dunya-This World. Songs and Melodies of the Uyghurs, PAN Records, Leiden, 1995. CD: PAN 2027.

Chine, Turkestan Chinoise/Xinjiang. Musiques Ouïgures, (organização de Jean During e Sabine Trebinjac) Ocora-Radio France, Paris, 1990. CD: C 559092/93.

Turkestan chinois, Le muqam des Dolan. Musique des Ouïgours du désert de Taklamakan, Inédit, Maison des Cultures du Monde, Paris, 2006. CD: W260126

The Red Rose: Xinjiang Instrumental Music. Mukam Art Troupe of Xinjiang. Hong Kong, Hugo Productions, 1998. CD: HRP 7169-2.

The Silk Road: a musical caravan, (organização de Jean During, Rachel Harris, Theodore Levin e outros etnomusicólogos) Smithsonian Folkways Recordings, 2002 (2 CD set) SFW. CD: 40438.

The Uyghur Musicians from Xinjiang: Music from the Oasis Towns of Central Asia, Globe-style, 2000. CD: ORBD 098.

Sanubar Tursun, *Arzu. Songs of the Uyghurs*, Felmay, Torino, 2013. CD: fy 8205.W

6. A. Papas, “Dansez et chantez: le droit au samā' selon Āfāq Khwāja, maître naqshbandi du Turkestan (XVII)”, *Journal d'Histoire du Soufisme*, 4 (2004, Maisonneuve, Paris), pp. 169-180. Do mesmo autor aconselhamos *Mystiques et vagabonds en Islam: portraits de trois soufis qalandar*, Paris (Éditions du Cerf), 2010.