

Ma'luf: introducción a la historia, significado y conservación del legado andalusí-magrebí en la música tunecina*

MA'LUF: AN INTRODUCTION TO THE HISTORY, MEANING AND CONSERVATION OF THE ANDALUSIAN-MAGREBI LEGACY IN TUNISIAN MUSIC.

MA'LUF: INTRODUÇÃO À HISTÓRIA, SIGNIFICADO E CONSERVAÇÃO DO LEGADO ANDALUSI-MAGREBI NA MÚSICA DA TUNÍSIA.

Luis Gabriel Mesa**

Fecha de recepción: 4 DE FEBRERO DE 2011 | Fecha de aceptación: 28 DE MARZO DE 2011.
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>.

Resumen

El presente artículo ofrece un primer acercamiento a un género musical cuyo valor histórico lo destaca como patrimonio nacional de Túnez: el *Ma'luf*. Partiendo de un pasado protagonizado por figuras que han enlazado las tradiciones de España, Norte de África y Oriente Próximo, surge un fenómeno de transculturación que daría origen a esta tradición desde la emblemática nación árabe de al-Ándalus (España) hasta pueblos magrebíes y sus principales escuelas de música árabe-andaluza: andalo-magrebí (Marruecos), Garnati (Argelia) y *Ma'luf* (Túnez y Libia). A continuación, se presenta un material introductorio sobre el caso tunecino, donde el *Ma'luf* se ha venido transformando desde el legado andalusí hasta la inclusión de elementos musicales

* El presente artículo de reflexión es el resultado de un trabajo de investigación dirigido por la Dra. Manuela Cortés García, musicóloga arabista y profesora de la Universidad de Granada, España. La Dra. Cortés sugirió la publicación de este escrito en vista de la escasa documentación sobre el legado andalusí en Túnez en lengua española.

** Musicólogo de Macalester College (Minnesota, Estados Unidos) y candidato al título de Doctor en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada (España). Profesor de historia de la música y musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, la Fundación Universidad Central y la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Pianista de música de cámara latinoamericana en Atípico Trío. luisgamesa@yahoo.com.

de procedencia otomana y oriental. Más allá de su importancia histórica, se pretende subrayar el significado teórico y simbólico que representa, además de los mecanismos de conservación que, desde el siglo XX, han permitido la reconstrucción y difusión de su repertorio.

Palabras clave: Túnez, *Ma'luf*, *nawba*, andalusí-magrebí, arabigo-andaluz, Rashidiyya.

Palabras clave descriptor: música túnequina, historia y crítica, siglo XX; *Ma'luf*, música africana; música española; música árabe; música andaluza.

Abstract

The following article offers an introduction to a musical genre recognized as National Patrimony of Tunisia: *Ma'luf*. Its history, written by interlocking traditions from Spain, North Africa and the Middle East, witnesses a transculturization phenomenon that links the emblematic nation of al-Andalus (Spain) which maghrebi territories and their main schools of arabo-andalusian heritage: Andalo-maghrebi (Morocco), Garnati (Algeria) and *Ma'luf* (Tunisia and Libia). The andalusian origin of this latter has been transformed in Tunisia through the inclusion of ottoman and oriental elements. Beyond its historical relevance, the following text pretends to highlight its theoretical and symbolic significance, together with the conservation tools that have facilitated the reconstruction and diffusion of its repertory.

Keywords: Tunisia, *Ma'luf*, *Nawba*, Andalusian-maghrebi, Arabo-andalusian, Rashidiyya.

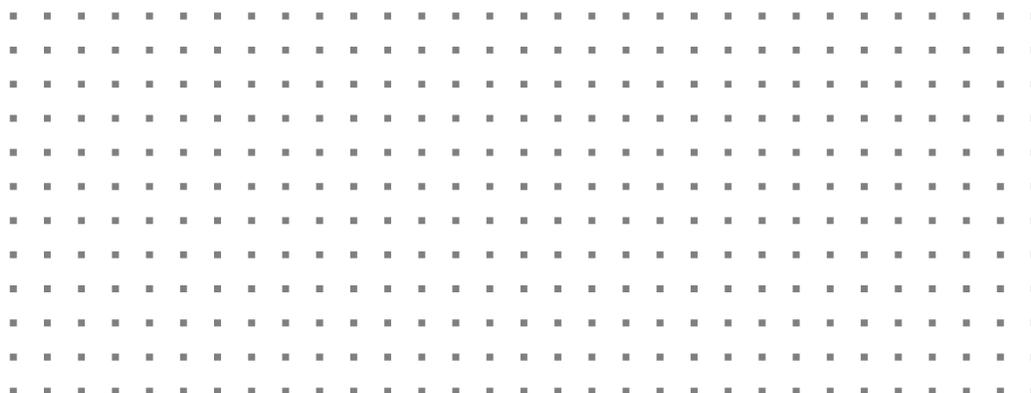
Keywords Plus: Music Tunisia, History and criticism, 20th Century; *Ma'luf*, African Music; Spanish Music; Arabs Music; Music Andalusian.

Resumo

O presente artigo oferece uma primeira aproximação a um gênero musical cujo valor histórico faz que se destaque como patrimônio nacional de Tunísia: o *Ma'luf*. Começando em um passado protagonizado por figuras que tem enlaçado as tradições da Espanha, o Norte da África e Oriente próximo, surge um fenômeno de transculturação que daria origem a esta tradição, desde a emblemática nação árabe de Al-Andalus (Espanha), até povos magrebinos e suas principais escolas de música árabo-andaluza: Andalo-magrebe (Marrocos), Garnati (Argélia), y *Ma'luf* (Tunísia y Líbia). A seguir se apresenta um material introdutório sobre o caso tunisiano, onde o *Ma'luf* tem se transformado desde o legado Andalus até a inclusão de elementos musicais de procedência otomana e oriental. Além de sua importância histórica, se pretende enfatizar o significado teórico e simbólico que representa, além dos mecanismos de conservação que, desde o século XX, têm permitido a reconstrução e difusão de seu repertório.

Palavras chave: Tunísia, *Ma'luf*, *nawba*, Andalo-magrebe, árabo-andaluz, Rashidiyya.

Palavras chave descriptor: Música tunisina, história e crítica, século XX; *Ma'luf*; música africana; música espanhola; música árabe; música andaluza.



ANTECEDENTES Y SIMBOLOGÍA DETRÁS DEL MA'LUF

La música tunecina, al igual que la gran mayoría de manifestaciones artísticas en el Magreb (región del norte de África que se extiende desde Marruecos hasta Libia), ha sido marcada por una historia de culturas encontradas, de diáspora y fusiones, de un mestizaje que deja en nuestras manos un legado musical de inmenso valor. Desde los sonidos de al-Ándalus¹ que encontraron refugio en suelo magrebí hasta los ecos de árabes, beréberes, judíos y colonizadores, Túnez es testigo de una herencia artística cuya riqueza cultural ha despertado el interés de un amplio espectro de investigadores que han reforzado la valoración de su patrimonio musical hasta nuestros días. Estamos refiriéndonos concretamente al *Ma'luf*, denominación con la que se reconoce al repertorio musical andalusí-magrebí² de Túnez, Libia, e incluso de algunas localidades del oriente argelino, como Constantina (Guettat, 1999, p. 114).

El término *Ma'luf*, que podría traducirse como “costumbre”, “familiar” o “fiel a la tradición”, ha formado parte de los léxicos tunecino, argelino y libio que han pasado de una generación a otra por transmisión oral, razón por la cual no sería fácil establecer un punto preciso que nos permitiese reconocer su origen cronológico exacto. Sin embargo, y aunque su historia date de siglos atrás, documentos escritos en el siglo XX, como la obra *al-Aghānī al-Tunisiyya (Los cantos tunecinos)* de al-Sādiq al-Rizqī, finalizada en 1918, ya incluyen recurrentemente la expresión (Poché, 1997, p. 26). Cabe resaltar que el *Ma'luf* se encuentra directamente relacionado con repertorios cultivados en territorios cercanos, tanto de África del Norte como de Oriente Próximo y España, pues la música en cuestión representa un legado cuya historia trazó pasos en distintos puntos geográficos donde sus representantes sembraron semillas culturales que, gracias principalmente a la oralidad, sobreviven hasta nuestros días. Es por esta razón que, al tratarse de escuelas musicales establecidas entre los territorios de al-Ándalus (Península Ibérica) y Norte de África, se utilizan comúnmente los términos “andalusí-magrebí” o “arábigo-andaluz”, haciendo referencia al repertorio general. Oriente Próximo (Mašreq), por su parte, no es del todo ajeno a esta terminología si se tiene en cuenta que en sus tradiciones de música culta sobreviven segmentos poéticos también heredados de la música andalusí, principalmente canciones con textos en árabe clásico, conocidas como *moaxajas*. No se puede desconocer, después de todo, que una de las influencias más remotas en la historia de este repertorio procedía, de hecho, de Oriente Próximo: se trataba de Ali ibn Nafi (c. 789-857), también conocido como Ziryab, un músico de Bagdad que encontraría refugio en la corte de Abd al-Arhan II en Córdoba, España, tras haber sido expulsado de la corte de Bagdad por los celos de su maestro y rival Is-hac al-Mawsili (Davis, 2004, p. 2). Se atribuye a Ziryab el desarrollo de los principios de composición que constituyen la base de la música andalusí-magrebí (y por lo tanto del *Ma'luf* tunecino) y que parten de dos conceptos fundamentales: la *nawba* (colección de segmentos musicales tanto instrumentales como vocales en la tradición clásica) y el *tab* (sistema de 24 modos melódicos que determinan los patrones de intervalos tanto para las composiciones como para los segmentos de improvisación).

Aparte de la figura de Zyriab, existen distintas fuentes que históricamente han registrado la evolución del repertorio andalusí-magrebí. Entre las más importantes, no se podría dejar de mencionar la *Epístola de la música* escrita por Abu-l-Salt de Denia (1068-1134), que constituye un manual básico tanto de tipo teórico como práctico. A su autor se atribuye, de hecho, la introducción de la música andalusí en Túnez, que más adelante desembocaría en el *Ma'luf* (Comes, 2002, p. 375). Otro teórico y músico importante de la misma generación, cuyos escritos revelan datos relacionados con el desarrollo de este repertorio en al-Ándalus, fue sin lugar a dudas Ibn-Bayya (m. 1139), apodado Avempace, un maestro de laúd procedente de Zaragoza cuyos postulados teóricos ofrecen información fundamental sobre la simbología de esta música, tal y como se puede apreciar en sus apuntes sobre la tetradivisión del instrumento, que relaciona las cuatro cuerdas del laúd con los cuatro elementos (tierra, fuego, agua y aire). Dicha simbología ha generado inevitablemente un interés creciente por parte de musicólogos y etnomusicólogos de la actualidad, como Mahmoud Guettat, Antonio Martín Moreno, Reynaldo Fernández Manzano, Cristián Poché y Manuela Cortés García, entre otros, quienes a la luz de las fuentes encontradas hasta el momento han subrayado la complejidad de una tetradivisión alusiva no solo a los cuatro elementos, sino también a las cuatro ramas plasmadas en el famoso Árbol de los Modos³ (encontrado en manuscritos de origen arábigo-andalusí) o los cuatro humores del cuerpo humano (atrabilis, bilis, flema y sangre). En palabras de Cortés García:

Esta proporción numérica basada en el número cuatro origen del cuadrado, como primera representación pictórica del Árbol de los Modos, y figura geométrica que daría paso al círculo, símbolo del cosmos, se repite en la teoría y la práctica musical árabe y andalusí-magrebí, siendo, además, el resultado de aplicar el *canon* del *quadrivium* pitagórico al considerar a la Música como Ciencia Matemática. (2006, p. 79)

Aunque más adelante se hablará de otras figuras representativas de la evolución teórica y simbólica en la historia del repertorio andalusí-magrebí, y específicamente del *Ma'luf*, sería incorrecto cerrar este segmento sin antes haber hecho mención de un personaje que, conjuntamente con Zyriab, Abu-l-Salt de Denia e Ibn-Bayya, dejó desde siglos atrás un legado de suma importancia para la historiografía arabista, que permite un mayor entendimiento sobre la conexión e intercambio cultural entre los territorios de al-Ándalus y el Magreb. Se trata de Ahmad al-Tifasi, un lexicógrafo tunecino del siglo XIII quien, sin haber pisado al-Ándalus, se basó en testimonios de Oriente (Egipto) y del resto del Magreb para esbozar en sus escritos noticias relacionadas con la música andalusí, revelando así datos históricos que se relacionan con el desarrollo intercultural de las *nawbas* (Poché, 1997, pp. 38-39). Entre estos datos, las descripciones de al-Tifasi resaltan que los cantos árabes de la población de al-Ándalus se vieron influenciados por estilos de cantos cristianos y también por músicos procedentes de Oriente Próximo, aunque no especifica con absoluta precisión todas las características de dichas influencias e innovaciones.

¿EN QUÉ CONSISTE LA *NAWBA* ANDALUSÍ-MAGREBÍ Y CUÁLES SON LAS PARTICULARIDADES DE LA MISMA EN EL CASO DE TÚNEZ?

Retomando el concepto de *nawba*, cabe señalar que tradicionalmente ha sido descrita como una suite de piezas cantadas y segmentos instrumentales presentados de manera secuencial, pero se puede destacar además una definición alternativa planteada por el director del Ensemble de Radio Tunecino, Abdelhamid Belalgia, quien afirma que la *nawba* debería ser definida como un “programa”, más que como una *suite*, sobre todo si se tiene en cuenta que los contenidos de una suite están sujetos a un esquema fijo, mientras que la esencia de la *nawba* puede variar en sustancia, tipo y duración, según el contexto y la interpretación (Davis, 2004, p. 3).

Es importante aclarar que tanto el concepto de *nawba* como el de *tab* son aplicables a la música andalusí-magrebí de las cuatro grandes escuelas que hoy en día conservan y difunden su repertorio: Marruecos, Argelia, Túnez y Libia. Sin embargo, ¿cuáles son los rasgos que distinguen al *Ma'luf* de la escuela de Túnez con respecto a otras? Según los estudios de Mahmoud Guettat (1999, p. 128), las noticias sobre la *nawba* tunecina se remontan a la obra del antes mencionado Ahmad al-Tifasi, cuyo testimonio pone en evidencia la influencia beréber de la dinastía *Sanhaya*, el contacto con la música turca tras la invasión otomana y el aporte andalusí manifestado en la adopción de tradiciones vocales como el *zéjel* y la *moaxaja*. Estas últimas, por ejemplo, constituyen un marco referencial importante que permite conectar geográficamente las tradiciones no solo de al-Ándalus y del Magreb, sino incluso del Mašreq (Oriente Próximo). Tanto *zéjeles* (piezas en árabe dialectal) como *moaxajas* (cantos poéticos en árabe clásico) sobreviven en países como Egipto y Líbano (Poché, 1997, p. 58), a pesar de que su origen se asocia con el territorio de al-Ándalus. Así, pues, la cercanía con culturas de procedencia no solo andalusí-magrebí, sino también otomana y oriental, y su incorporación dentro del repertorio tunecino permiten puntualizar rasgos que ponen en evidencia algunas particularidades estructurales en las *nawbas* del *Ma'luf*. La influencia otomana, por ejemplo, se puede apreciar en el uso de oberturas instrumentales como el *basraf*, una pieza de origen turco añadida a las *nawbas* tunecinas gracias a la estructuración del sultán Muhammad al-Rasid, en cuya memoria se fundó en 1934 el primer instituto de música tunecina, la *Rashidiyya* (Guettat, 1999, p. 128), justo dos años después del Primer Congreso de Música Árabe, que tuvo lugar en El Cairo entre marzo y abril de 1932.

Más allá de la fuerte influencia otomana, si se tratase de establecer puntos de distinción entre la tradición tunecina y las de Marruecos y Argelia, uno de los datos que más llaman la atención, partiendo de los estudios de Christian Poché, se relaciona directamente con un aspecto que, a primera vista, parecería alusivo a cualquier repertorio propiamente árabe: la microtonalidad. Poché menciona, en este caso, la celebración del Congreso de Música de Fez (Marruecos) en 1969, en el cual se llegó a fijar un esquema de 26 modos para el desarrollo de las once *nawbas* marroquíes, basados en su totalidad en patrones diatónicos que “ignoran el micro-intervalo, que es por lo general el aspec-

to más punzante de la música árabe” (1997, pp. 78-79). Más sorprendente aún, si nos remontásemos a testimonios desde el siglo XIX, como los del investigador Francisco Salvador Daniel, radicado en Argel, encontramos la declaración de no haber reconocido en la música clásica argelina los microtonos que un oído occidental esperaba encontrar en ella (Salvador Daniel, 1879, p. 4). Sin que esto quiera decir que las músicas marroquí y argelina carezcan de micro-intervalos (pues en la práctica esta afirmación es falsa), llama enormemente la atención que, dentro del marco histórico del repertorio andalusí-magrebí, estas dos referencias contrasten de esta manera con el caso de Túnez, donde la influencia oriental (particularmente, por la cercanía a Libia y Egipto) delata la presencia de modos que reconocen la microtonalidad tanto en la teoría como en la práctica. Refiriéndose a las escalas utilizadas en la tradición del Ma'luf tunecino, por ejemplo, Poché subraya que “de los países de África del Norte son las más expuestas a la irrupción del micro-intervalo, y por tanto, las que han experimentado la atracción del Mašreq” (1997, p. 82).

Estructuralmente, la *nawba* tunecina se caracteriza por seguir una secuencia de piezas que, con base en los estudios de Mahmoud Guettat (1999) y de Salah el-Mahdi (1972), podría resumirse de la siguiente manera:

- *Istiftah*: preludio instrumental en el que todos los miembros de la orquesta ejecutan una melodía al unísono.
- *M'saddar*: obertura instrumental en ritmo triple que evoluciona desde un tempo lento a uno más rápido. Conformada, además, por una segunda parte llamada *tawq* y una sección de cierre en la que una frase musical se repite sobre varias tonalidades (*silsilah*).
- *Dkhoul-el-abyat*: preludio instrumental seguido del canto de dos versos con interludios (*farighah*) a cargo del primer *cheikh* (maestro).
- *Dkhoul-el-btayhiah*: breve preludio que precede el canto de varios *btayhi*. Es aquí donde ejerce su presencia la influencia andalusí, pues suelen ejecutarse moaxajas o zéjeles (piezas vocales propias de las escuelas de al-Ándalus) con sus respectivos interludios.
- *Touchyah*: pieza instrumental sobre el ritmo de *barwal*, que se destaca por su rápida ejecución.
- Siguiendo el mismo patrón de interludios instrumentales y cantos, se pasa a completar las cinco series de piezas vocales con el *draj*, el *khafif*, y cerrando finalmente con el *khatm*.

Por otra parte, se puede observar que, más allá de la teoría, la música andalusí-magrebí posee elementos contemplativos y espirituales que no se deben pasar por alto en su interpretación. En este sentido, y haciendo una vez más hincapié en el simbolismo descrito anteriormente, cabría resaltar aquí una metáfora interesante citada por Ruth Davis, en la que se compara el concepto general de la *nawba* con la distribución física de un jardín árabe. Según esta analogía, propuesta inicialmente por Manoubi Snoussi y luego adoptada por los estudios de Davis, el jardín árabe está dispuesto de tal forma

que todos los caminos conducen al centro. De forma similar, la *nawba* se construye partiendo de líneas melódicas que gravitan hacia un centro modal que aparece de manera recurrente (Davis, 2004, pp. 37-39). Conjuntamente, la imagen del jardín árabe hace referencia a una cualidad estética y simbólica del *Ma'luf* y del repertorio clásico andalusí-magrebí en general, pues, a diferencia de géneros cuya música se asocia inmediatamente con la danza y el entretenimiento, las *nawbas* están destinadas a ser escuchadas desde una perspectiva más bien contemplativa. En la música andalusí-magrebí, sonido, metáforas, contemplación y poesía se reconcilian en una misma tradición. Túnez, en particular, conserva un esquema de trece *nawbas* (a diferencia de las once de Marruecos y las doce de Argelia), cuyos nombres aparecen en un poema popular o *barwal* que reza lo siguiente:

El arco del Rabat tira sobre rahawi, y por al-dil mi corazón languidece, mientras 'iraq equivale a sika y husayni; rast y rami maya aviva el deseo de nawá, asba'ayn es un remedio, rast al-dil me rodea, después, cuando al-ramal se pone a canturrear, se somete a isbahan y termina por mazmum y maya sus dos últimos retratos. (Budhina, 1992, p. 129)

En suma, las trece *nawbas* del *Ma'luf* son:

- | | |
|------------------|-----------------|
| 1. Dil. | 8. Asha'ayn. |
| 2. 'Iraq. | 9. Rast al-dil. |
| 3. Sika. | 10. Ramal. |
| 4. Hsin. | 11. Isbahan |
| 5. Rast. | 12. Mazmum. |
| 6. Raml al-maya. | 13. Maya. |
| 7. Nawá. | |

DIFUSIÓN Y HERRAMIENTAS DE CONSERVACIÓN DEL *MA'LUF*

A pesar de haber sido cultivado desde sus orígenes en los grandes palacios de la aristocracia, el *Ma'luf* no representa una tradición exclusivamente elitista, pues gran parte de su conservación y desarrollo se atribuye a las cofradías sufíes (Davis, 1996, p. 424). En su calidad de doctrina mística, el sufismo ha demostrado históricamente un desprendimiento de los tabúes pregonados por el islamismo radical, abriendo sus puertas a múltiples manifestaciones que rescatan la libertad de la expresión artística. Esta actitud ha permitido que el contexto sufí acoja en sus ritos tanto música sacra como repertorios profanos, motivando indiscriminadamente la participación musical de miembros procedentes de cualquier clase social.

En contraste, la sociedad tunecina de las primeras décadas del siglo XX estuvo marcada por una mentalidad que demeritaba el trabajo de los músicos que ejercían su profesión en público, alcanzando magnitudes aun más graves en el marco de un discurso colonialista que perpetuó la desvalorización de la cultura autóctona de Túnez. No

obstante, es en este punto donde se destaca la contribución y el interés de un gran músico e intelectual quien, aun siendo francés, marcó el inicio de una lucha constante que ha logrado conservar el patrimonio del *Ma'luf* hasta nuestros días. Se trata de Rodolphe Francis d'Erlanger (1872-1932), un hombre que llegó a cultivar una fuerte afinidad por la música tradicional de Túnez, gracias a la inspiración que recibió de la misma durante sus viajes por África del Norte (Davis, 1998-2002, p. 501). La posición de d'Erlanger criticaba fuertemente la presencia de elementos occidentales en la música de los palacios tunecinos, reflejando así una actitud poco común entre los franceses de su generación con relación a este repertorio. Así, pues, sus intentos de reconstruir ensambles que excluyeran instrumentos europeos y sus proyectos de investigación destinados a promover la traducción de tratados musicales del árabe al francés no son sino algunos ejemplos que ilustran la magnitud de sus aportes. Pocos meses antes de su muerte, en marzo de 1932, d'Erlanger envió un ensamble de *Ma'luf* integrado por cuatro instrumentistas y dos cantantes al Primer Congreso Internacional de Música Árabe celebrado en El Cairo. Con la intención de reconstruir un formato autóctono para la ejecución del *Ma'luf* tradicional, d'Erlanger optó por utilizar en este ensamble instrumentos como el *rabab* (fídula de dos cuerdas) en lugar del violín occidental que, para aquel entonces, ya había sido asimilado por instrumentistas árabes dentro y fuera de Túnez. Utilizó además el emblemático laúd árabe o *'ud 'arbi* de cuatro órdenes e instrumentos de percusión como los *naqqarat* (pequeños timbales) y el *tar* (pandereta). Pero la búsqueda de una sonoridad tunecina no pretendía solamente rechazar la occidentalización, sino también la presencia de elementos orientales, principalmente de influencia egipcia, en el formato instrumental. En otras palabras, el alejamiento de la influencia occidental no presuponía un acercamiento a las músicas de Oriente Próximo. Por el contrario, Túnez tenía su propia historia y la iniciativa de d'Erlanger pretendía rescatarla siendo fiel, en la medida de lo posible, a una tradición local.

Ruth Davis (1997) señala, al respecto, que no era extraño que músicos tunecinos interpretasen el *Ma'luf* remplazando instrumentos típicos de Túnez por instrumentos egipcios; los *naqqarat* por un *darbukka* (tambor en forma de cáliz) o el *'ud 'arbi* por un *'ud sharqi* (laúd egipcio de seis órdenes), por ejemplo. Sin embargo, y sin restar importancia a la propuesta de d'Erlanger, es evidente que los antecedentes históricos y los fenómenos de transculturación entre Oriente Próximo y al-Ándalus subrayan una inmensa diversidad multicultural detrás de esta música. ¿Se podría, entonces, pretender una versión, formato o interpretación verdaderamente "autóctonos" de dicho repertorio en Túnez?

El desarrollo del *Ma'luf*, por otra parte, se ha visto obstaculizado por distintas figuras de poder, como se puede notar en las restricciones de movimientos fundamentalistas islámicos o de instituciones políticas que, tras la Independencia de Túnez en 1956, optaron por transformar estas prácticas tradicionales, buscando hacer de esta música un emblema nacional cuyo objetivo dista de la expresión artística libre de patriotismos que constituyera su identidad inicial. Tal decisión por parte de las autoridades revela una nueva coyuntura con relación al *Ma'luf* contemporáneo, pues implica la urgencia de modernizar la música de la misma manera en que la sociedad se ha visto en la necesidad de restaurarse a partir de la Independencia. Es en este punto donde el Instituto de la *Rashidiyya* comienza a desempeñar un papel fundamental para la realización de dicho propósito.

Fundada en 1934 bajo el protectorado francés, la *Rashidiyya* se presenta como una institución cuyo objetivo fundamental sería fomentar el desarrollo del repertorio andalusí-magrebí, basándose en un proceso de profesionalización académica que separaría al *Ma'luf* de su raíz tradicional (Davis, 2004, pp. 51-54). Inicialmente, el proceso educativo implementado por la *Rashidiyya* encomendó a los grandes *cheikhs* (maestros) de Túnez la tarea de enseñar el repertorio a través de la transmisión oral y la memorización, procesos de difusión propios de la música de al-Ándalus desde sus orígenes. Sin embargo, la evolución que ha sufrido la *Rashidiyya* en materia de metodología y con base en los recursos utilizados desde su fundación hasta la actualidad constituye una problemática digna de análisis, pues pone en evidencia una importante paradoja con respecto a la visión que había manifestado previamente Rodolphe d'Erlanger.

Si bien d'Erlanger pretendía rescatar el valor de la música magrebí y protegerlo de una occidentalización que amenazaba con opacar los rasgos tradicionales del repertorio, la *Rashidiyya* ha generado resultados que distan, hasta cierto punto, de dicha percepción. En un principio, esta institución parecía corroborar el objetivo de d'Erlanger en la medida en que buscaba cultivar una identidad propia del *Ma'luf*, pero, en vista del creciente interés por incorporar un ámbito académico, se planteó la necesidad de recurrir a los conservatorios de Egipto y de Europa como modelos de inspiración (Davis, 1997, p. 78). Conjuntamente, del afán por conservar el repertorio tunecino como un patrimonio tangible que sobrepasara las fronteras de la oralidad, surgió la idea de documentar el repertorio como material escrito y, en vista de la ausencia de un sistema de notación propio del lenguaje andalusí-magrebí, se recurrió a la adaptación pragmática del sistema occidental.

Aquí reside la paradoja mencionada anteriormente, pues cabe cuestionar las implicaciones que resultarían de la inclusión de un sistema occidental, tras una lucha por rescatar la autonomía del repertorio a partir de d'Erlanger. Cabe aclarar, no obstante, que no se pretende con este argumento demeritar el esfuerzo de la escuela tunecina por documentar su repertorio de forma escrita, sino poner en evidencia las distintas facetas que ha venido sufriendo el *Ma'luf* en su desarrollo y abrir, de esta manera, un interrogante con relación a un sentido ambiguo de autenticidad o identidad local en las tentativas de conservación de la música en cuestión.

Se cuenta hoy en día con una amplia documentación escrita del repertorio tunecino, resultante del minucioso proceso de transcripción que desde 1935 se consolidó gracias a la colaboración entre Muhammad Triki y los grandes *cheikhs* de la *Rashidiyya*. No obstante, a pesar de los esfuerzos por plasmar la esencia de esta música sobre el papel, la transcripción en notación occidental lleva consigo repercusiones que inevitablemente pierden beneficios propios de la tradición oral. Los fundamentos de ornamentación en el caso de los cantantes, por ejemplo, se ven obligados a sujetarse a los métodos tradicionales de imitación, pues la notación europea no logra ilustrar en su lenguaje la riqueza propia de la técnica vocal tunecina y su ornamentación microtonal.

Analizando los fascículos de la colección de transcripciones de la *Rashidiyya* titulada Patrimonio musical tunecino, editada por Salah el-Mahdi, se puede reconocer el papel fundamental que desempeñó esta institución para dejar en nuestras manos un

la grabación archivística del Congreso de El Cairo de 1932, editada en 1988 por la *Bibliothèque Nationale* y el *Institut du Monde Arabe* de París en dos discos compactos, de los cuales el segundo incluye registros de música árabe-andaluza argelina, marroquí y tunecina. Grabaciones posteriores, como las de Abdelhamid Bel Eljia y Fathi Zghonda de 1959, por ejemplo, muestran un acercamiento entre la interpretación del *Ma'luf* tunecino y la música culta de Oriente Próximo, posiblemente como consecuencia del encuentro entre varias culturas musicales del mundo árabe que se venía forjando desde el mencionado congreso en Egipto. Los distintos volúmenes de la colección *Anthologie du Malouf. Musique arabo-andalouse* (de la edición *Inédit* de París) consignan interpretaciones de grandes maestros, desde el laudista tunecino Khemaïs Tarnane (1894-1964) hasta voces que seguimos contemplando en la actualidad, como la de Loufti Bouchnak, cuyo estilo en particular representa un ejemplo más de la influencia de Oriente Próximo en la canción tunecina.

Concretamente, la riqueza histórica y cultural del *Ma'luf* ha dejado en nuestras manos un tesoro artístico cuyo legado es digno de estudio y admiración, constituyendo un claro ejemplo de la herencia musical andalusí-magrebí que sobrevive hasta nuestros días, así como de la influencia que el repertorio ha venido recibiendo tanto de Occidente como de Oriente Próximo. Partiendo de las primeras escuelas andalusíes y sus esfuerzos por difundir su música mediante la transmisión oral, es muy amplio el recorrido que el *Ma'luf* ha debido transitar hasta alcanzar la posición que hoy en día lo reconoce como patrimonio cultural de la música nacional tunecina. Su complejidad estilística, interpretativa y teórica, lejos de poder ser justificada bajo parámetros específicamente occidentales, ha logrado asimilar algunos beneficios ajenos a la tradición tunecina como es evidente en la inclusión de procedimientos de notación musical importados de Europa. Quizá este fenómeno se presenta como una ventaja, no solo en el caso de Túnez, sino también en un sinnúmero de investigaciones relacionadas con las músicas del mundo que, en su búsqueda de una conservación tangible de patrimonios culturales, han encontrado en la escritura una solución inmediata capaz de evitar la extinción de tradiciones musicales⁴. Queda, no obstante, un cuestionamiento abierto con relación al verdadero beneficio de la escritura, cuando esta implica modificaciones de carácter estilístico que probablemente generan cambios en la apreciación, interpretación y ejecución del repertorio por parte de nuevas generaciones que, ajenas a la tradición oral, podrían basar su formación en dichos manuscritos y sus respectivas ediciones. Como se ha mencionado, sin embargo, existen además registros sonoros que permiten analizar y comparar distintas interpretaciones que cronológicamente dan testimonio de la transformación misma sufrida por el *Ma'luf* desde el Congreso de El Cairo de 1932 hasta la escena musical contemporánea, algo que sin duda representa una herramienta más para reconstruir su historia y para alcanzar un entendimiento más completo de su evolución. Aunque el nombre de Túnez ha resonado en escenarios del mundo por parte de figuras que han optado por contemplar otras fusiones con las músicas del mundo y por seguir una proyección cada vez más internacional, como es el caso del afamado laudista contemporáneo Anouar Brahem, muchos tunecinos de hoy siguen asociando su música propia con la palabra *Ma'luf*. Esta identidad patrimonial no deja de ser rescatada y di-

fundida como históricamente lo hicieron los grandes cheikhs de la tradición oral, como alguna vez lo quiso d'Erlanger en su tentativa de mostrar una representación autóctona de Túnez en El Cairo, como lo llevó a cabo la *Rashidiyya* consignando el repertorio en notación escrita, como lo logró desde la década de los ochenta el maestro Rashid Sallami del Conservatorio Nacional de Túnez en su reconsideración de enseñar el *Ma'luf* sin utilizar partituras y como lo pretende mediante esta pequeña introducción ante lectores de habla hispana quien ahora mismo escribe estas líneas. Aunque la musicología francesa ha llevado la delantera en Occidente con relación a estudios de investigación arabista, presentes desde la generación de d'Erlanger hasta el exhaustivo trabajo de Cristián Poché y la difusión discográfica del *Institut du Monde Arabe* en París, escuelas de España, representadas por figuras como Manuela Cortés García y Reynaldo Fernández Manzano (actual director del Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada), están marcando una diferencia enorme en un campo académico que algunas décadas atrás no había sido lo suficientemente explorado. Si a esto sumamos la importancia del legado arábigo-andaluz no solo para España y el Magreb, como aquí se expuso, sino para territorios como los de América Latina, en cuya herencia también residen secuelas de una historia mestiza cuyos antepasados se han perdido en un anonimato difícil de resolver, no sobra extender esta invitación para que, en un futuro próximo, la literatura musicológica en lengua hispana revele nuevas luces frente a un repertorio musical cuya diáspora no ha llegado a su punto final.

NOTAS

- 1 Al-Ándalus hace referencia al territorio de la Península Ibérica que, desde el Medioevo, estuvo bajo el dominio de los musulmanes. Se extendió hasta 1492, año en el que los reinos cristianos lograron recuperar el dominio de dicho territorio mediante la Reconquista Española, expulsando así a los musulmanes.
- 2 Teniendo en cuenta el contacto cercano entre al-Ándalus y el Magreb, existen tradiciones artísticas y escuelas musicales que comparten rasgos estilísticos desde distintas localidades de la Península Ibérica hasta el Norte de África. En términos generales, el repertorio compartido entre ambas regiones se conoce bajo el término de "música andalusí-magrebí".
- 3 El Árbol de los Modos (Sayarát al-Jubū') hace referencia a una figura simbólica encontrada en manuscritos relacionados con la teoría musical arábigo-andaluz, donde se representa metafóricamente la conexión entre una raíz terrenal que florece en cuatro ramas (o cuatro modos principales), que, a su vez, se ramifican dando origen a los 24 modos musicales que conectan lo terrenal con lo espiritual.
- 4 Son muchos los casos en estudios de las músicas del mundo en los que la transcripción constituye una herramienta fundamental de registro y conservación. Etnomusicólogos como David McAllister, en sus estudios de músicas indígenas de América del Norte, o Simha Arom, en sus análisis sistemáticos de patrones polirrítmicos y texturas polifónicas en músicas tribales de África Central, ilustran claramente dicha aproximación.

REFERENCIAS

- Budhina, Muhammad. *Diwan al-ma'luf (Antología del ma'luf)*. Túnez: Dar Siris lil-Nashr, 1992.
- Comes, M. "Abi Salt al Dani". *Enciclopedia de al-Andalus, Diccionario de autores y obras andalusíes*. Fundación El legado andalusí. Tomo I (A-Ibn B), 2002.
- Cortés García, Manuela. "Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí". *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Sección Árabe-Islam, vol. 55. Granada: Universidad de Granada, 2006, 71-106.
- Cortés García, Manuela. "Fuentes escritas para el estudio de la música en al-Ándalus (ss. IX-XIV)". *Actas del Congreso sobre Fuentes musicales en la Península ibérica*. Lérida: Universidad de Lérida, 1999, 289-304.
- Cortés García, Manuela. "Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XX): nuevos objetivos y planteamientos". *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada: Universidad de Granada, 2007, 21-49.
- Davis, Ruth. "Arab-Andalusian Music in Tunisia". *Early Music*. Oxford, vol. 24, num. 3 (agosto, 1996).
- Davis, Ruth. "Baron Rodolphe d'Erlanger". *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York: Garland Pub, 1998-2002.
- Davis, Ruth. *Ma'luf. Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia*. Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc. Lanham, 2004.
- Davis, Ruth. "Republic of Tunisia: Urban Music Traditions, Maluf". *Grove Music Online*. [En línea]. <http://www.grovemusic.com> (Acceso: 2 de marzo de 2008).
- Davis, Ruth. "Traditional Arab Music Ensembles in Tunis: Modernizing Al-Turath in the Shadow of Egypt". *Asian Music*. Vol. 28 num. 2 (primavera-verano, 1997).
- El-Mahdi, Salah. *La musique arabe*. París: Alphonse Leduc-Editions musicales, 1972.
- El-Mahdi, Salah. *Patrimoine Musical Tunisien*. 9 vols. Túnez: Comité National Tunisien de la Musique, 1967-1979.
- Fernández Manzano, Reynaldo. *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985.
- Fernández Manzano, Reynaldo. "Introducción al estudio de instrumentos musicales de al-Ándalus". *Cuadernos de Estudios Medievales, XII-XIII*. Granada: Universidad de Granada, 1984, 47-62.
- Fernández Manzano, Reynaldo. "Pinceladas sobre la historia de la música de al-Ándalus en los siglos VIII-XIV". *Ritmo*, 503. Madrid, 1980, 12-22.
- Guettat, Mahmoud. *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999.
- Guettat, Mahmoud. "The Andalusian Musical Heritage". *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York: Garland Pub, 1998-2002.
- Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas, 1985.
- Poché, Christian. *La música árabe-andaluza*. Trad. Beatriz Martínez del Fresno. Madrid: Akal, 1997.
- Salah, Fethi. "La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles. Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí". *Revista Oral del Sur* num. 5. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002, 107-120.
- Salvador Daniel, Francisco. *La musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*. Argel: Adolphe Jourdan, 1879.

DISCOGRAFÍA

Congrès de musique arabe du Caire. París: Ed. Bibliothèque Nacional et l'Institut du Monde Arabe, APN 88-9-10. 1988

Bouchnack, Loufti. *Malouf tunisien*. París: Inédit, W 260053.

Malouf tunisien. Congrès du Caire de 1932. Mohamed Ben Hassan, Mohamed Chérif. París: Club du disque arabe, AAA 094. 1994.

Tunisia and North Africa. Musical Arabesque. An Andalusian Pilgrimage. Music of the Earth. Multicultural Media. 1998.

Tunisie. Anthologie du malouf. Musique arabo-andalouse, Nûba al-dhîl. Vol. 1. Orchestre et chorale de la Radio Tunisienne avec Khemaïs Tartane et Kaddour Srarfi. Dir. Abdelhamid Bel Eljia. París: Inédit, W 260044. 1992.

Tunisie. Anthologie du malouf. Musique arabo-andalouse, Nûba al-sîkâ. Vol. 5. Ensemble de musique traditionnelle de Tunis avec Naceur Zghonda et Mohamed Lejmi. Dir. Fethi Zghonda. París: Inédit, W 260059. 1992.

Cómo citar este artículo:

Mesa, Luis Gabriel. "Ma'luf: introducción a la historia, significado y conservación del legado andalusí-magrebí en la música tunecina". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2), 55 - 68, 2011.