

Documentación y rastreo histórico del laúd malayo (*gambus*)

Larry Francis Hilarian

En este artículo el autor expone parte de su estudio de campo y las metodologías de investigación usadas en dicho estudio. Explora la apariencia de dos instrumentos tipo laúd conocidos comúnmente como *gambus* en el archipiélago malayo. El enfoque principal está centrado en los problemas para documentar el temprano desarrollo histórico de las distintas variantes de *gambus*. La investigación se vuelve bastante compleja dado que existen pocos estudios escritos sobre estos instrumentos, ya sea en *bahasa melayu* o en inglés. A partir de esto se examinan las controversias en torno a la transmisión y desarrollo de los instrumentos tipo *gambus* en el archipiélago malayo.

This paper discusses some fieldwork and research methodologies employed in a study of Malayan music. It explores the appearance of two types of lute instruments commonly known as the *gambus* in the Malay Archipelago. The main focus will be on the problems of documenting the early historical development of the different variants of *gambus*. The investigation becomes rather complex as very little research has been done on these instruments, written either in Bahasa Malay or English. This paper will examine the controversies surrounding the transmission and development of the *gambus*-type instruments into the Malay Archipelago.

78 ◀

LARRY FRANCIS HILARIAN: Visual & Performing Arts Academic Group de NTU/NIE.

Desacatos, núm. 12, otoño 2003, pp. 78-92.

► Traducción de Isabel Marmasse.

INTRODUCCIÓN

En este artículo describiré parte de mi metodología de estudio de campo e investigación. Esta última se basó sobre todo en investigaciones antropológicas, organológicas y etnohistóricas. Este estudio se enfoca principalmente en la introducción histórica del *gambus* (laúd malayo) y las distintas hipótesis de la transmisión sobre estos tipos de instrumento al archipiélago malayo.¹

LIMITACIONES DE MATERIALES FUENTE

Se ha escrito muy poco acerca del *gambus* o de la música malaya, ya sea en inglés o en *bahasa melayu*.² Uno podría preguntarse por qué hay tan pocos datos o documentación sobre la música malaya. Quizá la importancia de esta música fue opacada por la música *gamelan* de Indonesia, que se volvió popular entre los investigadores, académicos y compositores occidentales a finales del siglo XIX y principios del XX.³ Otra razón del porqué la música malaya pasó desapercibida puede deberse en gran medida a la importancia histórica de Indonesia durante el periodo del comercio de especias. En términos históricos podría argüirse que la antigua historia de Indonesia desempeñó un papel significativo en el reino “malayo” del sudeste de Asia.⁴

La falta general de investigación en esta área de la música tradicional malaya también puede deberse en parte

a la etiqueta de arte “popular” que se anexó a su música. En términos de función social, la sociedad malaya hoy en día pareciera tener mucho menos música tradicional debido a la modernización y occidentalización. La inexistencia de cualquier tipo de entrenamiento formal para la música tradicional malaya en las escuelas, instituciones privadas y universidades también es responsable del crecimiento insignificante. Ciertamente, cualquiera de los factores que señalé antes podrían ser la razón del poco interés que en general se muestra a la música tradicional malaya.

METODOLOGÍA DE ESTUDIO DE CAMPO E INVESTIGACIÓN

Cuando empecé mi estudio de campo en 1994 dirigí mi atención a los *gambus* que se encuentran principalmente en la península de Malasia (véase mapa 1). Luego busqué la etimología y el léxico de la palabra “gambus” en árabe, persa, *bahasa melayu* e inglés. En dicho estudio descubrí la importancia y relevancia de investigar instrumentos

► 79

¹ Véase mapa 2: El archipiélago de Malasia y el mundo malayo.

² El *bahasa melayu* es el malayo romanceado que usa el alfabeto latino. En 1972 Malasia e Indonesia acordaron uniformar sus distintos sistemas de ortografía. El *bahasa melayu* es también la *lingua franca* del mundo malayo.

³ *Gamelan* es un tipo de orquesta o conjunto de Indonesia pero que también se encuentra en algunas partes del sudeste de Asia. Los instrumentos incluyen una combinación de gongs, metalófonos, xilófonos, tambores, flautas, instrumentos de arco y punteados, timbales, cantantes y bailarines.

⁴ El término “malayo” se refiere a varios dialectos que pertenecen a la familia austronesia de idiomas. Estos reinos indonesios son el Reino Sailendro (siglo VI), el Reino Sri Vijaya (siglo VII al XI) y el Reino Majapahit (siglo XIII al XV). Dichos reinos indonesios gobernaban gran parte del sudeste de Asia.



Mapa 1.

prototipo de laúd de otros países. Esto me ayudó a comprender las “similitudes y diferencias” entre los distintos instrumentos (laúdes de mástil corto) y cómo esto puede estar directa o indirectamente relacionado con los *gambus*.

Mi primer contacto con los músicos y fabricantes de *gambus* derivó de información que me dio el Ministerio de Cultura y Deportes en Kuala Lumpur. Aunque poco sabían acerca de dónde podría encontrar intérpretes y fabricantes de *gambus* me proporcionaron algunos contactos iniciales con músicos de *gambus* así como información respecto a asuntos culturales y expectativas “de conducta” al realizar investigación en Malasia. Después, por medio de un contacto conocí a otros intérpretes y fabricantes de *gambus* y esto me dio cada vez más acceso a su mundo de la música. Aunque mi relación con el Ministerio de Cultura y Deporte en Malasia se desarrolló bien, me topé con algunos problemas con los gobiernos estatales (Johor) y locales.⁵ Finalmente, el gobierno federal en Kuala Lumpur me dio permiso para llevar a cabo estudios de campo. El permiso oficial significó viajes al campo sin restricciones. Esto me permitió tener acceso a casi todas partes en Malasia, incluyendo las instituciones gubernamentales y los *kampong* (pueblos) locales.

¿MIEMBRO O FORASTERO?

Los primeros estudios en etnomusicología fueron llevados a cabo sobre todo por estudiosos europeos. La disciplina se definía entonces como “el estudio de la música fuera de su propia cultura” [Nettl, 1983: 4]. Si bien esta definición ha sido muy criticada, también puede entenderse como el acercarse a una cultura con cierto grado de objetividad. Como “miembro” de la misma cultura estuve atento a los peligros potenciales en este estudio de la música de *gambus*.⁶ Estaba muy conciente de la tendencia a

ser demasiado subjetivo. Mi propio origen cultural podría considerarse como el de una tradición “familiar” con el campo escogido para la investigación etnomusicológica. Como nativo del mundo malayo, mi investigación se llevó a cabo sobre todo dentro de los ámbitos de mi propio terreno y no basado en Europa, como puede observarse de muchos estudios etnomusicológicos. Por ende, este trabajo es el producto de un investigador que pertenece a la cultura y es residente de la área donde se estudia la música. Con el fin de ser objetivo desempeñé el papel del “extranjero” que investiga la cultura malaya. A lo largo de la investigación fui el “forastero” y mantuve la distancia necesaria para ser crítico y objetivo. Hubieron ocasiones en que tuve que luchar con algunas de mis ideas preconcebidas acerca de la música y cultura malayas, y en otras estos pensamientos abrumaron mi propia objetividad. Fue difícil ser críticamente objetivo ya que fui participante-observador durante la totalidad del estudio.

Al principio mi investigación se enfocó a un solo tipo de *gambus* (de fondo abombado) puesto que no sabía de la existencia del laúd ovalado. Cuando conocí este último tuve la impresión de que este instrumento se veía completamente distinto y no tenía nada en común con los *gambus* de fondo abombado (véanse fotos 1 y 2). ¿Por qué tienen el mismo nombre? Sin embargo, más tarde supe que ambos instrumentos tipo laúd eran intercambiables en la ejecución de los géneros musicales *zapin* y *ghazal*. Esto me llevó a creer que eran inseparables y se volvió necesario investigar ambos instrumentos tipo laúd ya que los dos se usaban como instrumento principal en el *zapin* y el *ghazal*, si bien nunca se tocaban a la vez en el mismo conjunto.⁷

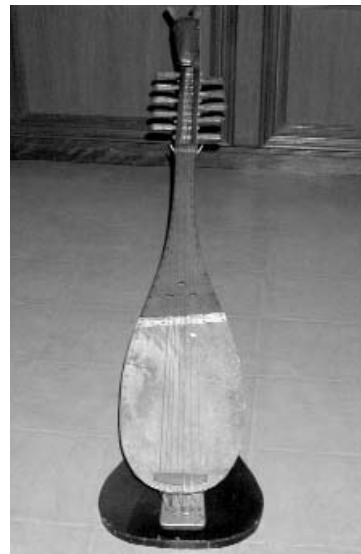
La investigación se tornó compleja al volverse necesario investigar la práctica de tocar *gambus* en todo el *alam melayu* (mundo malayo), dado que este instrumento se identifica con la tradición malaya. Si yo no daba este

⁵ La parte sur de la península de Malasia (véase mapa 1).

⁶ Este esquema de estudiar su propia cultura y los potenciales problemas también se menciona en el folleto inédito de Blacking acerca del papel del investigador de campo. Para citar a Blacking: “Alguien que nació y se crió en el mismo país tiene cierta ventaja en estudiar su música. Sin embargo, puede tener la desventaja de estar acostumbrado a

ella y entonces no lograr ver lo esencial de las características importantes” (27 de julio, 1971). Me dieron este folleto durante una de sus conferencias en la Queen’s University en Belfast en 1988.

⁷ *Zapin* es un género de música y baile de influencia árabe que usa sobre todo instrumentos de percusiones. *Ghazal* es un género de influencia hindú que emplea instrumentos indios tales como la *tabla* (tambores) y el *armonio* (teclado).

Foto 1. *Gambus hadhramaut*.Foto 2. *Gambus melayu*.

paso la investigación no sería completa, efectiva o precisa (véase mapa 2).⁸

No obstante, parecía que entre más aprendía del mundo malayo más confundido estaba. Puesto que el *gambus* cruza muchas fronteras políticas se volvió imperativo centrar mi investigación en una área o país particular. Tras obtener mayor comprensión al mirar hacia afuera, decidí reducir mi investigación y enfocarme al *gambus* que se encuentra principalmente en la Malasia peninsular.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Las entrevistas de campo fueron cruciales para mi investigación. Éstas se llevaron a cabo con fabricantes de *gambus*, intérpretes profesionales y semiprofesionales, bailarines y académicos. Mi recolección de datos se basó ante todo en entrevistas personales y observaciones de

participantes. El marco para este trabajo provino principalmente de estas discusiones, conversaciones, seminarios, entrevistas y participación activa en la música en varias sociedades *melayu*. La mayor parte de las entrevistas se llevaron a cabo en los *kampung*, en un contexto informal. Durante diez años visité a los mismos músicos, fabricantes y bailarines. Casi todas las entrevistas se condujeron en *bahasa melayu* ya que en los *kampung* muy pocos músicos hablan inglés. Una parte de mi estudio consiste en construir y entender una “teoría de la música” como la articulan los distintos practicantes de la cultura malaya, ya que su música se ha transmitido oralmente por generaciones.⁹

En mi metodología de estudio de campo no conduje la investigación a una sola área. El enfoque de mi estudio de campo inicial se hizo primero en Johor (parte sur de la península malaya). Luego miré hacia afuera y viajé a otras áreas culturales *melayu* en Sumatra, Riau, Penye-gat, Bintan en Indonesia, Singapur, Brunei y también a las zonas costeras de Borneo (Sabah) y Sarawak en Malasia

⁸ Es importante marcar las diferencias entre el archipiélago malayo y el *alam melayu* (mundo malayo) mostrado en el mapa 2. Hay muchas diferencias culturales, lingüísticas y musicales entre los pueblos austronesios y los austroasiáticos del archipiélago malayo. Una discusión detallada a este respecto va más allá del alcance de este artículo.

⁹ La “teoría” de la música malaya no está dentro del alcance de este artículo.



Mapa 2. *Alam melayu* (mundo malayo) dentro del archipiélago de Malasia (sudeste de Asia).

oriental (véase mapa 2). Finalmente volví y concentré toda mi investigación en Johor, que se volvió el punto focal de este estudio. Fue en Johor donde realicé la mayor parte de mis visitas extensas y estuve en unos cuantos lugares en donde se fabrican y tocan regularmente los *gambus*. Sobre todo en Batu Pahat, Muar y Johor Bahru, que son ciudades del estado de Johor. También visité con frecuencia a los músicos en Kuala Lumpur ya que algunos de los mejores intérpretes de *gambus* se han mudado de Johor a esta ciudad fundamentalmente debido al reconocimiento y empleo, ya que las oportunidades son mejores en las grandes ciudades. Este método de estudio de campo miraba la área más amplia del estudio de la música en el contexto social. También volví a visitar las otras zonas, especialmente Indonesia y Brunei, más de una vez para comparar las diferencias con las interpretaciones de Johor.

Asimismo investigué sobre los *gambus* en el Musée de l'Homme y en la Cité de la Musique en Francia así como en la Horniman (Museum) Store en Greenwich, Inglaterra. También utilicé contactos personales, académicos

y con músicos de Yemen, Francia, Israel, Estados Unidos, Turquía y Egipto interesados en los instrumentos tipo laúd fuera del archipiélago de Malasia, como fuentes secundarias. Sus comentarios y sugerencias, de incalculable valor, también ayudaron a encauzar la dirección de esta investigación. Mantuve contacto cercano con muchos expertos en música malaya, fabricantes e intérpretes de *gambus*. Dado que la música malaya es una tradición que se trasmite oralmente y sus intérpretes no tienen un método para escribir música, tomé prestado la notación musical y métodos analíticos occidentales, pero representé las visiones populares para explicar ciertas estructuras del ritmo, ornamentación, forma y estructura, así como patrones melódicos. Estoy plenamente conciente de que al emplear terminología y notación musical occidental es posible que este análisis no represente cabalmente una interpretación correcta de la cultura musical en estudio. No obstante, espero que el usar un sistema musical occidental pueda servir como un medio útil para explicar y comprender la música malaya que se basa y se traduce en la cultura popular malaya.

EL DESARROLLO HISTÓRICO DEL GAMBUSY SU RUTA MIGRATORIA DESDE EL SIGLO IX

Existen varias “teorías” acerca de cómo llegaron los *gambus melayu* y *gambus hadhramaut* al archipiélago malayo. Algunos estudiosos atribuyen la llegada de los *gambus* a los árabes durante la islamización de Melaka en el siglo XV.¹⁰ Mi hipótesis es que los persas y árabes estuvieron comerciando en el archipiélago malayo desde el siglo IX y que pudieron haber llevado estos instrumentos a bordo de los barcos para el entretenimiento personal durante sus largos viajes. Quizá el *barbat*, *qanbus* y *‘ud* fueron introducidos por estos mercaderes mientras comerciaban a lo largo del archipiélago malayo. Diseñé un mapa esquemático (figura 1) que proporciona una ilustración diagramática de las hipotéticas rutas históricas por las cuales llegó el *gambus* al *alam melayu*.

La primera fuente documentada occidental que conozco en inglés que registre la palabra “gambus” es de Sachs en *The History of Musical Instruments*:¹¹

[*Sic.* Instrumentos tipo laúd] tallados de una sola pieza de madera sin un mástil marcado y disminuyendo hacia el clavijero, se encuentran primero en Irán (Persia), el mismo país que luego se volvió su centro; figuras de barro elámicas atribuidas al siglo VIII a.C. los muestran en siluetas rudimentarias; las cuerdas y su unión no se distinguen. [...] La migración y conquistas islámicas llevaron dicho laúd al Este desde Persia hasta las Célebes [*sic.* Sulawesi] y hacia el sur a Madagascar. En todos estos países se ha lla-

mado con el nombre probablemente de origen turco, diversamente escrito como *gambus*” [1940: 251-252].

Sachs dice que la palabra “gambus” se deriva del nombre árabe *qobus*, instrumento tipo laúd que aún se emplea en Turquía, Hungría, Rusia, Rumania y algunas otras partes de Europa. Señala que en Borneo el instrumento se llama *gambus* y que en Zanzíbar es *gabbus*. Atribuye la llegada del instrumento al archipiélago malayo desde el siglo VII. Sachs basa sus teorías en el clavijero en forma de hoz, identificando este tipo de instrumento con una suerte de *rebab* que aún se toca en Borneo y Zanzíbar [Punam, 1971].

EL VIAJE DE LOS INSTRUMENTOS TIPO GAMBUS

Es interesante observar que Sachs menciona que el laúd persa pudo haber llegado al archipiélago malayo gracias a “la migración y conquista islámicas”. La visión de Sachs claramente requiere de un examen de la probable influencia dominante persa en el sudeste de Asia antes de la llegada de los comerciantes árabes musulmanes en el siglo XV.¹² Ésta es una cita importante de Sachs ya que discute algunas de las ideas que se tienen de la “transmisión” respecto al archipiélago malayo. Es posible que el *barbat* fuese traído por los misioneros sufíes de Persia, quienes gobernaron la ruta del comercio de los mercantes

► 83

¹⁰ Véanse Heins (1980), Kartomi (1984), Matusky (1985), Chopyak (1986), Mohd Anis (1993).

¹¹ Sachs fue probablemente el primer estudioso europeo en emplear el término “gambus” en su publicación alemana de 1913, *Reallexikon der Musikinstrumente*, p. 152, Georg Olm Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1964, Nachdruck der Ausgabe, Berlin, 1913, mit Genehmigung des Verlag Max Hesse, Berlin. Kunst usó la palabra “gambus” en un artículo de 1934 que describía los *gambus* como un laúd punteado en forma de pera. Concluye que el *gambus* es bastante común en todo el archipiélago en las áreas islámicas estrictas. Kunst lo describe como teniendo siete cuerdas: tres pares dobles y una cuerda sencilla grave (1934). En otro artículo, Kunst dice que el país de origen (del *gambus*) era la región Hadhramaut de Yemen donde se le conoce como *quopuz*. Este artículo apareció en *Two Thousand Years of South Sumatra Reflected in its Music* (1952). Ambos textos aparecen también en *Indonesian Music & Dance*, publicado por el Royal Tropical Institute, Tropenmuseum University of Amsterdam, Ethnomusicology Centre “Jaap Kunst” [1994: 170, 237].

¹² Sachs también decía que el laúd persa (*barbat*) volvió a aparecer en el Oriente Medio islámico muchos siglos después. Su clavijero se proyectaba hacia atrás en forma de hoz y tenía clavijas laterales. El puente no era frontal sino que se encontraba en la parte inferior de la caja, y la tapa armónica estaba forrada de piel. La descripción encaja estrechamente con los instrumentos de tipo *gambus melayu* que se encuentran en el *alam melayu* (mundo malayo). Quizá fue gracias a la migración que el laúd se llevó hacia el este, desde Persia hasta Célebes (Sulawesi) en Indonesia (*gambusu*), y también a Zanzíbar (*gambusi*) y Madagascar (*kabosa*). Concluye que también se introdujo en Egipto alrededor de 1200 de nuestra era. Hoy en día este laúd está extinto en el Oriente Medio [1940: 251-252]. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* también se menciona brevemente que el antiguo comercio de especias trajo muchas influencias de fuentes árabe-persas. El *gambus* de siete cuerdas se menciona como una de ellas (Mantle Hood, 1980: 215, núm. 9).

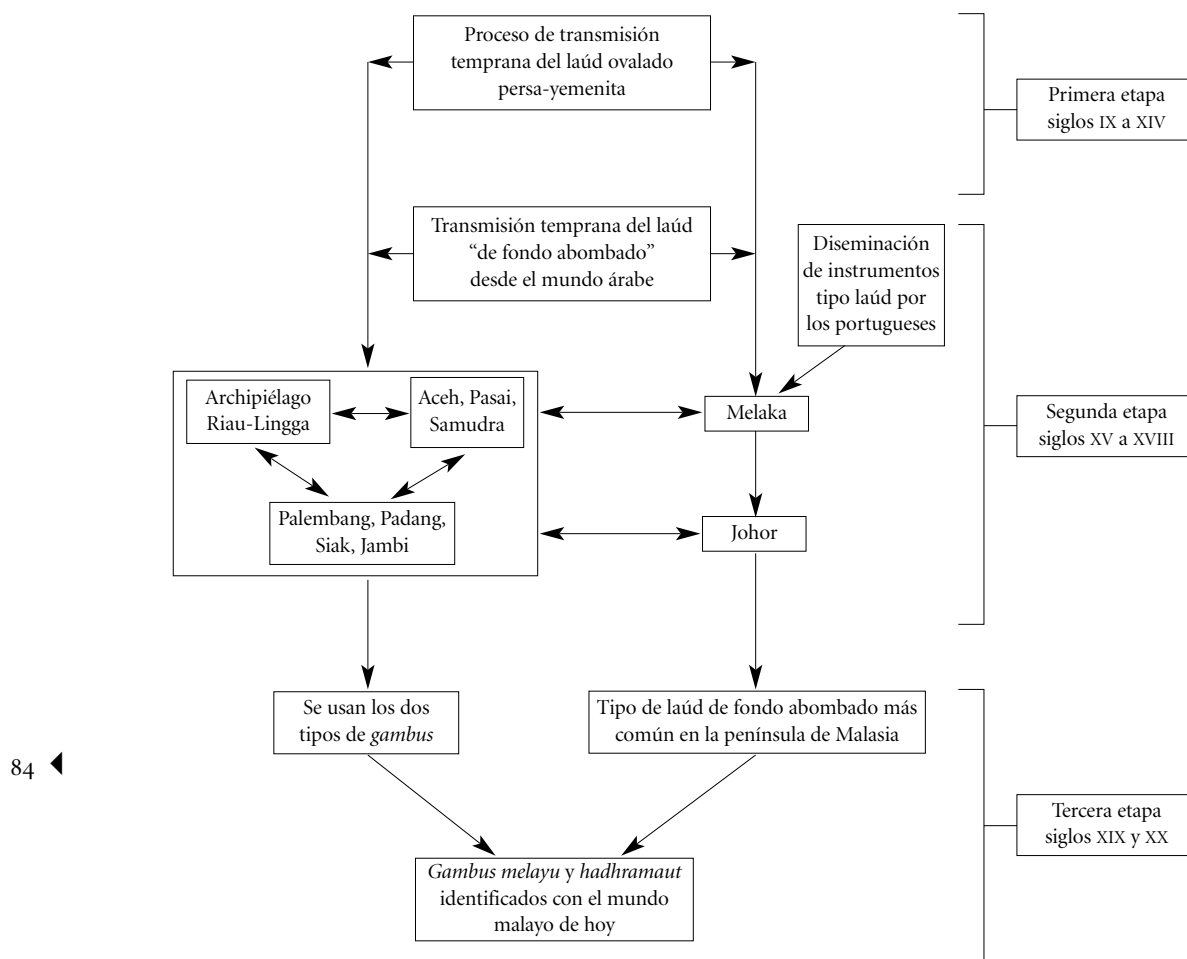


Figura 1. Una hipótesis histórica de la llegada, desarrollo y diseminación de instrumentos tipo *gambus* en el *alam melayu* (mundo malayo).

musulmanes al sudeste de Asia.¹³ Este hecho vital fue mencionado anteriormente en una cita de Sachs (p. 89). Apoya la hipótesis de que el *barbat* pudo haber sido introducido al archipiélago malayo incluso antes de la llegada de los comerciantes árabes musulmanes a Melaka en el siglo XV. Ésta es la evidencia histórica para probar que

los persas y los árabes estaban en el archipiélago malayo desde el siglo IX.¹⁴

Alatas apoya la hipótesis de la presencia de grandes poblados persas y árabes en el archipiélago malayo. Declara que también existía un próspero puerto (llamado Kalah o Klang) en la costa oeste de la península malaya en el

¹³ Kunst describió Sumatra y las islas vecinas como teniendo fuerte influencia del Islam y de la cultura persa-árabe. Menciona el laúd *gambus* de siete cuerdas característico como de origen persa y de la península árabe [1994: 175]. Este hecho apoya una de mis hipótesis de que el *gambus melayu* es probablemente de origen persa.

¹⁴ Se discutieron artículos sobre la "diáspora *hadhrami*" en la conferencia de Alwehdah (Asociación Árabe de Singapur) el 20 de agosto 1995. Los ponentes fueron: Dr. Farid Alatas, Alwiyah Abdul Aziz, Harasha bte. Khalid Banafa y Heikel bin Khalid Banafa. Véase también *Muslim World*, vol. 75, núm. 3-4 (Alatas, 1985: 163).

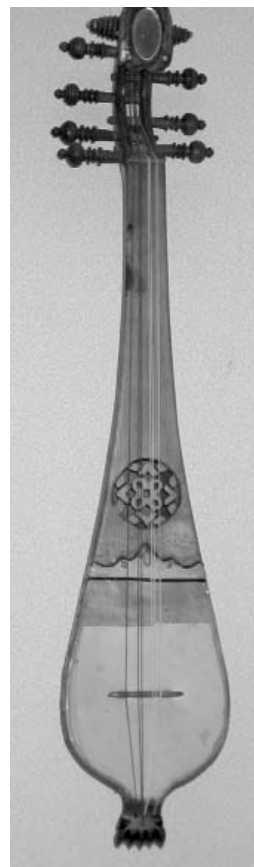
siglo IX, habitado por musulmanes de Persia e India. Kalah se encuentra en el estado de Selangor donde se ubica la capital, Kuala Lumpur¹⁵. Entonces sería posible sugerir que los persas pudieron traer el *barbat* al archipiélago malayo. El *gambus melayu* que ahí llegó podría ser, o bien un descendiente directo del *barbat* persa, o del *qanbus* yemenita, que a su vez evolucionó del *barbat*.¹⁶ El *gambus melayu* tiene fuerte parecido con instrumentos de tipo *barbat* y *qanbus* (véanse fotos 3, 4 y 5). Existe evidencia histórica para sugerir que cualquiera de estas rutas era posible, ya sea viniendo de Persia o de Arabia. Las similitudes entre el *gambus* y el *barbat* son las mismas que vinculan al *gambus* con el *qanbus*.¹⁷ Incluso las cuerdas de ambos tipos de instrumento *gambus* se afinan por cuartas perfectas, como en el caso de la mayor parte de los laúdes persas y árabes.¹⁸

¹⁵ El doctor Alatas menciona en un artículo, "Notes on Various Theories Regarding the Islamization of the Malay Archipelago", que los historiadores y geógrafos árabes del siglo IX sabían de la existencia del imperio Srivijaya (Indonesia), que incluía gran parte del archipiélago malayo. Ya'quibi, por ejemplo, escribe sobre los nexos comerciales entre Kalah, en la costa poniente de la península de Malasia, y Aden (Yemen). Otro escritor, Ibn al-Faqih (902), comenta sobre lo cosmopolita de Kalah. Abu Zayd de Siraf (m. 916) dijo que Kalah se encontraba a la mitad de camino entre China y Arabia, y apunta que Kalah es una ciudad próspera habitada por musulmanes de la India y Persia. Hay otra fuente del siglo X, de Ismail b. Hasan, mencionado en un tratado náutico condensado como un trabajo en parte basado en los viajes en el archipiélago malayo (*Muslim World*, vol. 75, núm. 3-4, 1985: 163-4). Sin embargo, el historiador malayo Andaya describe la colonia comerciante musulmana de Kalah como estando en el norte de la península de Malasia (1982: 51). Todos estos datos apoyan la evidencia de que los musulmanes de Persia, Arabia e India poblaron algunos de los puertos importantes del archipiélago malayo.

¹⁶ En sus escritos Shiloah mencionó que el 'ud fue inventado por el filósofo persa Ibn Hidjdja (1366-1434), quien lo llamó *barbat* (1979: 180).

¹⁷ La descripción que da Jean During en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* identifica de manera cercana al *barbat* con el *gambus melayu*. Si bien During no dice de dónde provenía el *barbat*, sí apunta: "El *barbat* tenía cuatro cuerdas de seda, a veces dobles, afinadas por cuartas y punteadas con un plectro... En fechas tempranas fue exportado a Arabia vía Ai-Hira en el Éufrates. El *kwitra* de África del Norte y el 'ud árabe pueden considerarse descendientes del *barbat*, así como lo son el *pipa* chino y el *biwa* japonés" [1984: 156, núm. 1].

¹⁸ Jean Lambert describió en su libro *La médecine de l'âme* que el *qanbus* de Yemen tiene tres órdenes de cuerdas dobles, afinadas progresivamente por cuartas excepto por la cuerda sencilla grave que se afina una octava menor a las órdenes de cuerdas dobles altas [1997: 90]. La afinación por cuartas es similar a la mayoría de los *gambus* en el *alam melayu*.

Foto 3. *Qanbus*.Foto 4. *Ghandara* (laúd), 100 d.n.e.Foto 5. *Barbat* sasánida, 224 d.n.e.

Los datos obtenidos acerca de la construcción del *gambus melayu* revelan que es similar a la del *barbat*. Ella Zonis en su libro titulado *Classical Persian Music* determina que el *barbat* se fabrica de una sola pieza de madera. Para citar a Zonis: “Desde el periodo sasánida (224-651 de nuestra era) los persas tenían un ‘*ud* llamado *barbat*. La construcción era distinta a aquélla del laúd árabe ya que en el *barbat* la caja de resonancia y el mástil se construían de una sola pieza de madera graduada...” [1973: 179]. Esta cita confirma las aparentes grandes similitudes en la fabricación del *barbat* y del *gambus melayu*. La probabilidad de la influencia persa en el método de construcción del *gambus melayu* es innegable. Las descripciones de Sachs y Zonis sobre el *gambus* implican que el instrumento puede ser de origen persa.

Según Farmer, el *barbat* fue exportado de la península árabe desde Persia. Esto puede explicar las grandes similitudes entre el ‘*ud* y el *qanbus* de Yemen.¹⁹ Farmer concluye que los laúdes persas fueron llevados a Arabia a finales del siglo VII por los esclavos persas que trabajaban en la Meca y otras partes de la península árabe.²⁰ En el siglo VIII Zalzal introdujo un nuevo tipo de ‘*ud* que suplantó al *barbat*. Fue esta nueva invención (‘*ud*) la que se llevó a Europa en la invasión árabe de España y se conoció en Occidente como el laúd [1967: 108].²¹

¹⁹ Shiloah me mencionó que la mayoría, si no es que todas las referencias en fuentes árabes parecen identificar al *barbat* con el ‘*ud* ya sea como uno de los cinco nombres del ‘*ud* o como una variante cercana de él (26 de marzo, 2000). Esto vuelve el tema de estos dos instrumentos tipo laúd más problemático ya que la palabra *barbat* o ‘*ud* puede usarse para describir cualquiera de ellos. Poche señala que la forma del *qanbus* yemenita está estrechamente vinculada con el antiguo ‘*ud* islámico. En comparación con el ‘*ud* y el *qanbus* yemenita, el *qanbus* tiene influencias recíprocas e interacción continua con el ‘*ud* clásico árabe. Sin embargo, el *qanbus* está forrado de piel de cordero y pintado de verde como el color del Islam y tiene siete cuerdas, tres cuerdas dobles y una cuerda sencilla grave. Poche dice que en Sa’na, Yemen, los *qanbus* son llamados ‘*ud* de Sa’na o ‘*ud* con cuatro cuerdas para así diferenciarlo del ‘*ud* clásico árabe. En *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (1984: 168).

²⁰ Ya para el siglo V el *barbat* era usado por jóvenes muchachas cantantes bizantinas y persas, aunque el ‘*ud* árabe apareció en la Meca en el siglo VI (Marcuse, 1975: 413).

²¹ Farmer sostiene que el viejo tipo de laúd *barbat* en forma de pera, sin un mástil definido siguió existiendo a la par del ‘*ud* en las *Cántigas de Santa María* [*The Origin of Arabian Lute and Rebec*, p. 98]. Sachs también describe un tipo de guitarra del siglo XIV, la guitarra morisca, usada por los españoles, que fue influida por el laúd descendiente

ISLAMIZACIÓN DEL ALAM MELAYU (MUNDO MALAYO) EN EL SIGLO XIII

Existe otra hipótesis que establece que los persas pudieron haber traído instrumentos de tipo *barbat* o inclusive el ‘*ud* por separado a los estados norteños de Sumatra —Samudra, Pasai y Aceh— durante el siglo XIII ya que los persas establecieron poblados islámicos.²² Picken apunta “que el establecimiento del Islam en Sumatra en el siglo XIII se ha correlacionado con la primera transmisión al archipiélago indio de instrumentos tipo *kopuz*” [1975: 269].²³ Se cree que la corte real de Aceh durante el siglo XIII también mantenía músicos de Persia.²⁴ Estos músicos persas fue-

del ‘*ud* [1940: 252]. Las fuentes malayas también afirman, citando a Mustafa Nik Mohd Salleh: “El ‘*ud* español, conocido como *aloote* o *lutes* en inglés, está cercanamente relacionado con los instrumentos tipo laúd” [1998: 155]. John M. Schechter, en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, describe el “laúd” como un término español para el ‘*ud* árabe y dice que fue introducido en España por los árabes en el siglo XIII (1984: 508). Anthony Baines, en *The Oxford Companion to Musical Instruments*, también menciona el “laúd” español de fondo plano, con caja de resonancia oval y laterales ondulados, a menudo con boca ondeada y cuerdas de metal. Se afina por seis órdenes dobles y de forma progresivamente descendente por cuartas [1992: 19-20]. Es por esto que, como puede verse de la descripción, el instrumento está en cercana relación con el ‘*ud* árabe (*gambus hadhramaut*).

²² Sabemos por Marco Polo que el puerto de Perlak en el norte de Sumatra fue convertido al Islam en 1291-1292. Otro estudioso, Van Leur, señala que para fines del siglo XIII los gobernantes de algunos estados costeros de reciente surgimiento en el norte de Sumatra adoptaron el Islam gracias al comercio indonesio (Van Leur, p. 112).

²³ Aquí hay dos problemas dado que Picken citó esta información de Sachs. En primer lugar, *kopuz* (*qopuz*, *qupuz*) es un laúd de mástil largo que data del siglo XI, usado por las tribus turcas del Asia sud-central. Este instrumento es similar al *baglama* y *saz*. Sachs puede erróneamente haber usado el término *kopuz* para significar *qanbus*, *qabus* o *barbat*, que son estructuralmente similares al *gambus melayu*. En segundo lugar, el término “archipiélago indio” descrito en la cita es confuso. Quizá ayude refinar su terminología geográfica para significar “archipiélago malayo”. Sospecho que el término “archipiélago indio” puede referirse a las “islas de las especias”, que los antiguos exploradores europeos comúnmente consideraban como “indias”, para designar el “archipiélago malayo” durante la exploración de las islas de las especias por los europeos del siglo XVI. El nombre regional “Indias Orientales” se emplea en ocasiones como sinónimo del “archipiélago malayo”. Este término fue confirmado por el doctor Karl Anthony Hack, un especialista en historia del sudeste de Asia, División de Historia, NTU/NIE (comunicación personal, 28 de octubre, 1999).

²⁴ Los estados del norte de Sumatra fueron influidos por el Islam; la primera lápida de un príncipe musulmán se registró en 1297 en Perlak y Samudra, como menciona Tome Pires. Marco Polo, en sus viajes por esta región en 1292, también reportó la presencia de algunas comunidades musulmanas en el norte de Sumatra.

ron invitados a quedarse en Aceh y aún hoy en día es visible una fuerte influencia sufi persa en la cultura local. Durante esa época se tradujeron muchos trabajos literarios del persa y se adaptaron al lenguaje malayo.

Es difícil decir categóricamente cuándo y dónde llegó el *gambus* al *alam melayu*. Preguntas tales como ¿tenía trastes o no el *gambus*?, ¿tenía cuerdas de alambre, tripa u otro tipo?, son difíciles de responder ya que no se ha encontrado evidencia documental o iconográfica. Con poca o nada de información respecto a la llegada de los instrumentos tipo *gambus* esta investigación se basó fuertemente en los recuentos históricos y en las teorías respecto a la islamización del archipiélago malayo durante el siglo XV. Los primeros recuentos históricos sobre la islamización son claves vitales para entender la diseminación de los instrumentos tipo laúd árabes y persas en el archipiélago malayo.²⁶ La época de oro de la historia malaya y el concepto de la cultura *melayu* comenzó con el Imperio de Melaka y la llegada del Islam en el siglo XV.²⁷

LA CONEXIÓN PORTUGUESA DURANTE EL SIGLO XVI

Si bien ninguna fuente histórica menciona algo acerca de la posibilidad de la conexión portuguesa en la diseminación del *gambus* en el *alam melayu*, me inclino a seguir otra línea de argumento en la hipótesis del vínculo portugués. Existe alguna evidencia para mostrar que la llegada de los portugueses pudo haber intervenido en la transmisión de los instrumentos tipo *gambus* en el *alam melayu*.²⁸

²⁵ Alatas señala que muchos maestros y estudiosos sufíes introdujeron el pensamiento filosófico griego además de la teología sufi al archipiélago malayo (*Muslim World*, vol. 75, núm. 3-4, 1985, pp. 173).

²⁶ Kunst dice que las contribuciones de los musulmanes, es decir, de los reinos persas y árabes, al campo de la música consiste en varios instrumentos usados comúnmente en las sociedades islámicas del archipiélago malayo. Menciona por ejemplo el *gambus*, el *marwas* y el *rebana*, además de la estructura de diversas melodías encontradas en el mundo malayo que provienen del mundo persa y árabe (1994: 237).

²⁷ Recientemente Melaka fue declarado Patrimonio de la Humanidad por las Naciones Unidas.

²⁸ El comandante portugués D'Albuquerque, quien invadió Melaka, venía con 800 portugueses y entre 200 a 600 "otros", como marineros, soldados y esclavos nativos. Véase Cortesao.

Las fuentes históricas señalan que desde principios del siglo XVI los portugueses trajeron grandes cantidades de instrumentos musicales a Melaka, sobre todo instrumentos de cuerda punteados y de arco.²⁹ Los portugueses que estaban en Melaka no sólo eran blancos sino *portugis*, también conocidos como "portugueses negros", quienes eran generalmente esclavos liberados y mercenarios.³⁰ Se ha documentado que la música popular (e instrumentos portugueses) penetró los hogares de la Melaka colonial interpretada por esclavos de origen africano, indio, moro y otros, dando como resultado una síntesis entre los elementos musicales portugueses, malayos, africanos, indios y árabes.³¹ Los esclavos liberados y los "soldados nativos" adoptaron el cristianismo, se casaron con los malayos locales, se establecieron en los *kampong* y también se emplearon como músicos ceremoniales malayos de la corte. Al convertirse al cristianismo se les permitió adquirir ciudadanía portuguesa y sus descendientes han promovido la cultura portuguesa en Melaka (alrededor del *kampong serani*).³² Incluso hoy en día hay fuertes influencias portuguesas en Melaka, la que conserva una identidad cultural distintiva.

Un importante desarrollo musical se expresó en varios géneros de música y estilos de danza que surgieron durante el periodo de contacto malayo-portugués —tales como *kronchong*, *joget*, *ronggang*, *dondang sayang*— en

²⁹ Quizá los marineros portugueses introdujeron un instrumento, especie de pequeña guitarra o laúd, llamado *kroncong*, que se parece al *ukulele* o al *cavaquinho* (también conocido como *machete*) portugués. Asimismo, se da por sentado que el género musical *kroncong* toma su nombre del laúd *kroncong* (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Franki Raden, 2001, vol. 12, p. 363).

³⁰ La música *portugis* del siglo XVI incluía no sólo características estilísticas portuguesas sino también africanas, hindúes y del sudeste de Asia. Los *portugis* eran mestizos (católicos portugueses-indonesios), conversos locales y *mardijkers* (esclavos africanos, indios o malayos liberados de los conversos portugueses). Estos *portugis* también adoptaron nombres portugueses y estaban orgullosos de su condición "europea" e identidad distintiva. A la vez, la cultura portuguesa se mantuvo por medio de los "descendientes", los casamientos mixtos y los esclavos liberados que adoptaron el cristianismo y preservaron identidades culturales distintivas. Véase Salwa el-Shawan Castelo-Branco (1997) y Kornhauser (1978).

³¹ Véase Salwa el-Shawan Castelo-Branco (1997).

³² De acuerdo con Sarkissian, el término *kampong serani* se utilizó en Melaka para significar poblado cristiano; *serani*, para significar "nazareno", es un viejo sinónimo de cristiano (2000).

las cortes a lo largo del archipiélago malayo (Kartomi, 1997: 312-319).³³ La importancia de la comunidad de los *portugis* en el desarrollo de la música con “influencias portuguesas” apuntada por Kornhauser (1978), Salwa (1997) y Kartomi (1997) presenta otra hipótesis convincente de la llegada de los instrumentos tipo *gambus* al *alam melayu*. Kornhauser menciona que el escritor portugués Filipe de Caverel sostenía que diez mil guitarras viajaron con los portugueses a Marruecos en 1582.³⁴ Me inclino a pensar en la posibilidad de que los moros de África del Norte y los persas de la región de Hormuz de los Estados del Golfo desempeñaran un papel en la diseminación de instrumentos tipo laúd en el *alam melayu* dado que los portugueses comerciaron y colonizaron estas regiones desde el siglo XVI.³⁵ Por consiguiente, la posibilidad de la transmisión de instrumentos tipo *gambus* por medio de los portugueses no se puede descartar del todo.

EL TRIÁNGULO JOHOR-RIAU-ACEH DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII

88 ◀

Propuestas las “teorías” acerca de la llegada de los *gambus*, su diseminación a lo largo del *alam melayu* en el siglo XVI requiere de mayor consideración. Una hipótesis es que los instrumentos tipo *gambus* pudieron ser llevados de Melaka a Johor por aquellos que huían de Melaka tras la derrota sufrida a mano de los portugueses en el siglo XVI. El imperio Johor-Riau-Lingga se volvió el heredero directo de la vieja tradición real Melaka. Los estudiosos han dicho que el *gambus* y el *zapin* llegaron a Johor desde Melaka.³⁶ Quizá la música árabe fue esencialmente

una música de corte, luego se esparció a Johor y después a otras partes de Indonesia y las Islas Riau-Lingga, pero éstas son meras conjeturas ya que hay poca evidencia para probar este punto. Anis Mohd dice que:

En Malasia, las áreas costeras del noroeste de Johor son el centro de la tradición del *zapin*. En una época dicha área estuvo bajo la hegemonía política del imperio de Melaka (144-1511). Se cree que es de esta región que el *zapin* se esparció a las zonas remotas al este y oeste de Melaka. Tras la caída de Melaka surgió el reino de Johor-Riau en el mundo malayo y una continuación de los linajes melakanos en otras partes de los estrechos de la región de Melaka. Singapur y las Islas Riau estaban históricamente ligadas al imperio más grande de Johor cuando el *zapin* hizo su aparición en esas áreas [1993: 19].

La conquista del imperio de Melaka por los portugueses llevó al establecimiento de un nuevo imperio por los gobernantes melakanos en Johor Lama (ant.). Con el tiempo, el imperio de Johor se volvió poderoso y controló las Islas Riau-Lingga así como la costa oriental de Sumatra. En el siglo XVII hubo mucho contacto entre Aceh y el imperio de Johor y se estableció la capital en Johor Lama (ant.). Por consiguiente, existe el argumento de que los *gambus* pudieron haber llegado a Johor por Aceh, el estado norteño de Sumatra, desde el siglo XIII. Como el imperio de Johor mantenía la supremacía sobre estas áreas hubieron diversos contactos, conquistas, casamientos, intercambio de músicos y, más importante, el tributo político pagado al imperio de Johor por los estados orientales de Sumatra y los isleños de Riau-Lingga. Gracias a los estrechos lazos entre estas regiones en el *alam melayu* los *gambus* pudieron filtrarse por el triángulo del eje Johor-Riau-Aceh (véase mapa 3).

Para los *melayu* la cercanía geográfica del eje Johor-Riau-Aceh significó el casi inevitable comercio, tratos, casamientos e intercambio de estilos musicales. Con el tiempo esto hubiera llevado a la absorción de las culturas y música propias. Quizá el triángulo del eje Johor-Riau-Aceh desempeñó un papel crucial en la diseminación del *gambus* y su estilo musical mediante el compartir y adoptar la cultura de los demás. Otra cosa que incitó el desarrollo del *gambus* fue la influencia política concedida por los gobernantes malayos. La propagación del

³³ *Kronchong, joget, ronggang y dondang sayang* son géneros musicales malayos.

³⁴ Pinto registró este hecho. Véase *The Voyages and Adventures of Fernand Mendez Pinto*, Catz (ed. y trad.), 1989, The University of Chicago Press, Chicago. Véase también *Suma Oriental of Tome Pires*, de Armando Cortesao.

³⁵ Los portugueses, bajo el mando del comandante Alfonso d'Albuquerque, dominaron los puntos clave de la red de comercio musulmán por medio del cual el tráfico de las especias asiáticas llegaba a Europa, atacando Goa (India) en 1510, Melaka en 1511 y Hormuz, en la boca del Golfo Pérsico, en 1515 (Andaya, 1982).

³⁶ Véase Anis Mohd Nor, *Zapin the Folk Dance of the Malay World* (1993).



Mapa 3. Triángulo Johor-Riau-Aceh.

Islam y la disposición del pueblo a compartir la cultura también ayudó en la diseminación de los *gambus* en el *alam melayu*.

LA LLEGADA DE LOS HADHRAMIS DE YEMEN EN EL SIGLO XIX

En el siglo XIX hubo mayor interés por parte de los árabes en comerciar y algunos de ellos también estaban inclinados a establecerse en el archipiélago malayo. El origen de los inmigrantes árabes en Indonesia, Singapur y Malasia era principalmente del Valle de Hadhramaut. En el siglo XIX los árabes hadhrami tuvieron un papel importante en la diseminación del Islam y del comercio en el sudeste de Asia, pero no sólo llegaron como comerciantes o mercaderes, sino que muchos eran hombres cultos e ilustrados, imbuidos de literatura árabe, conocedores de la ley religiosa y la filosofía. Comerciabán extensamente en el archipiélago donde se les otorgaron privilegios comerciales especiales porque eran de la misma “raza” que el profeta. Ya para el siglo XIX la misión del Islam se había vuelto el objetivo primario de los árabes en el *alam melayu*. Ellos trajeron consigo no sólo el comercio sino un enorme bagaje cultural.

Otro elemento importante fue el establecimiento de un contacto más estrecho con el oeste de Asia, que comenzó en el siglo XIX con los viajes en barcos de vapor y la apertura del canal de Suez en 1869. Esto acortó los viajes

marítimos, sobre todo del mundo árabe al archipiélago malayo. Hubieron más intercambios y desarrollos cercanos de la ortodoxia religiosa entre el mundo árabe y el malayo a partir del siglo XIX. El éxito económico de los hadhramis en el archipiélago malayo redundó en la llegada de más miembros de la familia.³⁷

Los árabes hadhrami no sólo trajeron su música y cultura sino que también se casaron con las mujeres locales. Después empezaron a llegar a esa región clérigos y estudiosos religiosos islámicos de la comunidad hadhrami. Los instrumentos musicales tales como el ‘*ud* de fondo abombado llegó de nuevo en el siglo XIX. Este laúd se usó de manera más predominante durante el siglo XIX en la Malasia peninsular. Es interesante destacar que las comunidades hadhrami en el *alam melayu* encarnan un caso fascinante de comunidades transnacionales. Se asimilaron bien en sus países anfitriones de Indonesia, Malasia y Singapur, pero a la vez mantuvieron su identidad cultural. Esto se conoce como la práctica hadhrami de *asabiyya*.³⁸

EL RETORNO DEL GAMBUS EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Ya consideramos las distintas “teorías” acerca de la llegada y el establecimiento de los *gambus* pero hay una hipótesis más sobre la llegada del ‘*ud* en particular. La apertura del canal de Suez en 1869 hizo más expeditos y cortos los viajes marítimos del Medio Oriente al *alam melayu*. El ‘*ud* árabe, pero esta vez proviniendo de otras partes del Medio Oriente, pudo haberse reintroducido, como en una especie de “segunda vuelta” del *gambus* al *alam melayu*. Puede argüirse que la popularidad del ‘*ud*

³⁷ Agradezco al profesor Michael Gilsenan del Departamento de Estudios del Medio Oriente, Universidad de Nueva York, por sus atentos comentarios sobre la comunidad hadhrami del *alam melayu* (comunicación personal, 10 al 15 de agosto, 2000).

³⁸ El doctor Farid Alatas describe esto como la conciencia e identidad hadhrami. Señala que durante siglos los “hadhramis se casaron con las comunidades malayo-indonesias y retuvieron sus identidades culturales sin perder su sentido de identidad hadhrami porque tal identidad no es nacional, ni étnica, sino basada en el parentesco” (comunicación personal, 12 de julio, 1999). Véase también Alatas (1996: 10).

(*gambus hadhramaut*) suplantó al *gambus melayu* a finales del siglo XIX o principios del XX en la península de Malasia. Hoy en día, en esta región, el *gambus melayu* ha sido remplazado casi por completo por el *gambus hadhramaut*.

RESUMEN

Las hipótesis de la llegada del *gambus* al *alam melayu* han sido mencionadas por Kunst (1934), Sachs (1940), Picken (1975) y Anis Mohd (1993), como debido primordialmente a la propagación del Islam. Datos sobre la presencia de antiguos poblados musulmanes en Borneo se han documentado bien en los registros chinos.³⁹ Las prácticas islámicas y las interpretaciones de *gambus* se han entremezclado con algunos aspectos de la música *melayu*. La población musulmana malaya en las áreas costeras de Sabah, Sarawak, Brunei y Kalimantan Occidental (Borneo) se identifican con el Islam y consideran el *gambus* como un instrumento inherente a su cultura. La importancia religiosa puede explicar la popularidad e interpretación del *gambus* en las áreas musulmanas de Sabah, Sarawak, Brunei, Kalimantan (Borneo indonesio) y Sulawesi. A pesar de las controversias acerca del lugar de la música en las sociedades musulmanas, los *gambus* se asocian con las poblaciones musulmanas en todo el *alam melayu*. Al parecer, en la sociedad malaya es más importante el tema de la “percepción” que el “origen” del instrumento. Puede plantearse que muchos malayos creen firmemente que el *gambus melayu* es de origen malayo, a diferencia del *gambus hadhramaut*.

CONCLUSIÓN

Nadie sabe a ciencia cierta cómo llegaron los *gambus* al *alam melayu*. Mi argumento apunta al hecho que ambos

tipos de *gambus* eran ya altamente desarrollados cuando llegaron al archipiélago malayo. No se ha encontrado evidencia de tipos “similares” o “primitivos” de laúdes que pudieran apuntar a que los *gambus* son indígenas del *alam melayu*.⁴⁰ La evidencia que establece la contribución de los musulmanes de Persia y Arabia en la transmisión de los *gambus* al archipiélago malayo es sustancial y concluyente. Quizá el *gambus* se desarrolló a través de los siglos en el *alam melayu*, no obstante, el sorprendente parecido con el *qanbus* o *barbat* apoya la teoría de que fue un instrumento “importado” más que uno indígena del *alam melayu*, si bien ahora modificado y adaptado.

Estoy convencido de los argumentos que sostienen que el *gambus hadhramaut* llegó más tarde al *alam melayu* así como el ‘*ud* sólo llegó a Yemen en el siglo XIX.⁴¹ Mi investigación argumenta que los instrumentos de tipo *gambus melayu* probablemente llegaron primero. Incluso es posible que los laúdes ovalados fueran transmitidos por otros y no por los árabes de Hadhramaut. La conexión portuguesa presenta aún otra hipótesis convincente. Algunos estilos musicales únicos de los *portugis* todavía pueden escucharse en varios géneros de música malaya. Esto ha sido sugerido en los trabajos de Kornhauser (1978), Salwa (1997) y Kartomi (1997).

En resumidas cuentas, ambos tipos de *gambus* fueron posteriormente modificados y adaptados para tener sus características regionales y una identidad que hoy en día es representativa de la herencia cultural *melayu*. Puede argüirse sin duda que el *gambus* es ahora la representación malayo-musulmana de la tradición mediante adaptación, modificación e interacción con las costumbres, cultura y religión árabes. Actualmente, ambos tipos de *gambus* son poderosos símbolos de la identidad y el orgullo malayo ligado a su cultura y religión.

³⁹ En los registros chinos de la historia de la dinastía Sung, el autor Chua-Ju-Kua se refiere a un diplomático musulmán de Borneo, quien viajó a China en 977 de nuestra era. F. Hirth y W. W. Rockhill, Chua-Ju-Kua (1970).

⁴⁰ Los músicos y estudiosos con quienes hablé en Indonesia (S. Beirrain), en Malasia (profesor Anis Mohd) y en Brunei (Haji Nayan bin Apang) parecen estar de acuerdo en que el *gambus melayu* se originó del *alam melayu* (mundo malayo).

⁴¹ Este hecho sorprendente se me confirmó en una carta del doctor Jean Lambert el 27 de diciembre, 1999. El doctor Lambert es una autoridad en música de Yemen; su trabajo sobre el *qanbus* y el ‘*ud yemenita* se discute en *La médecine de l'âme. Le chant de Sana dans la société Yemenite*, Société d'Ethnologie, Nanterre, 1997.

Bibliografía

- Alatas, S. Farid, 1985, "Notes on Various Theories Regarding the Islamization of the Malay Archipelago", *Muslim World*, vol. 75, núm. 3-4, pp. 162-175.
- , 1997, "Hadhramaut and the Hadhrami Diaspora: Problems in Theoretical History", en Ulrike Freitag y William G. Clarence-Smith (eds.), *Hadhrami Traders, Scholars and Statesmen in the Indian Ocean, 1750's-1960's*, Brill, Leiden-Nueva York-Koln, pp. 19-34.
- Andaya, B.W. and L.Y. Andaya, 1982, *A History of Malaysia*, Macmillan Press Ltd, Londres.
- Asmad, 1990, *Seni Lagu dan Peranian Tradisi*, Association Educational Distributors (M) Sdn-Bhd, Melaka, Malasia.
- Baines, Anthony, 1992, *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford University Press, Oxford.
- Bouterse, C., 1979, "Reconstructing the Medieval Arabic Lute: A Reconsideration of Farmer's Structure of Arabian and Persian Lute", *The Galpin Society Journal*, vol. 22, mayo, pp. 2-76.
- Brown, C.C., 1970, *Sejarah Melayu: Malay Annals*, trans. (reimp.), *Journal of Royal Asiatic Society*, Malayan Branch, 25 vols., núms. 2 y 3, Kuala Lumpur.
- Catherine Homo-Lechner y C. Rault C., 1999, *Instruments de musique du Maroc et d'al Andalus*, Centre European de Recherche pour l'Interpretation des Musiques Medievales, CERIMM, Fondation France, Royaumont.
- Catz, Rebecca (ed. y trans.), 1989, *The Travels of Mendes Pinto*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Chopyak, James D., 1986, "Music in Modern Malaysia: A Surveyor of the Music Affecting the Development of Malaysian Popular Music", *Asian Music Journal*, vol. 17, núm. 1, pp. 111-138.
- Cortésão, Armando (ed.), 1990, *The Suma Oriental of Tome Pires: An Account of the East, from the Red Sea to Japan, Written in Malacca and India in 1512-1515*, vols. 1 y 2, Asian Education Services, New Delhi.
- During, Jean, 1984, "Barbat" [bebat], en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, núm. 1, Macmillan, Londres, p. 156.
- Farmer, H.Georg, 1931, "The Origin of the Arabian Lute and Rebec", *Journal of the Royal Asiatic Society*, pp. 91-107.
- , 1931, "Meccan Musical Instruments", en *Studies in Oriental Musical Instruments*, primera serie, Harold Reeves, Londres, pp. 71-87.
- , 1937, "Was the Arabian and Persian Lute Fretted?", *Journal of the Royal Asiatic Society*, pp. 452-460.
- , 1939, "The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages", *Studies in Oriental Musical Instruments*, segunda serie, The Civic Press Series, Glasgow, pp. 88-98.
- , 1967, *A History of Arabian Music*, Luzac and Co Ltd, Londres.
- Frame, M.E., 1982, "The Musical Instruments of Sabah, Malaysia", *Ethnomusicology*, vol. XXVI, núm. 2, pp. 247-273.
- Geiringer, Karl, 1978, *Instruments in the History of Western Music*, (3a. ed. revisada y ampliada), George Allen and Unwin, Londres.
- Hajah Kaipah binte Haji Tuak (ed.), 1993, *Alat Muzik Tradisional Brunei*, Dewan Bahasa Dan Pustaka, Brunei.
- Haji Aziz D. y W.R. Mohammad, 1994, *Muzik dan Nyanyian Tradisi Melayu*, Penerbit Fajar Bakti, Sdn-Bhd, Kuala Lumpur.
- Heins, Ernst, 1975, "Kronchong and Tanjidor, Two Cases of Urban Folk Music in Jakarta", *Asian Music*, vol. 6, núm. 1, pp. 20-32.
- , 1980, "Gambus", en Stanley Sadie (ed.), *The New Groves Dictionary of Musical Instruments*, núm. 7, Macmillan, Londres, pp. 142.
- Hilarián, Larry Francis, 1988, *Singapore: National Culture and Musical Development*, M.A. Dissertation, Queen's University of Belfast.
- , 2001, "A Historical Introduction to the Malay Gambus", ponencia presentada en la 36 Conferencia Internacional de Música Tradicional, 2 al 11 de julio, Brasil.
- , 2001, "The Significance of Gambus in Zapin", discurso principal en el Singapore Regional Zapin Festival, 2 al 4 de noviembre, Singapur.
- , 2002, "The Gambus (lute) of the Malay World", ponencia presentada en la Asia Pacific Society for Ethnomusicology Conference (APSE), 16 al 23 de febrero, Manila.
- , 2002, "The Migrational Route of the Malay Gambus", ponencia presentada en la International Musicology Society (IMS), 2 al 8 de agosto, Bélgica.
- Hirth, F y W.W. Rockhill, 1970 (reimp.), *Chau Ju-Kua: His Work on the Chinese and Arab Trade in the Twelfth and Thirteenth Centuries, entitled Chu-fan-chi*, Taipei.
- Hood, M., 1980, "VII Sumatra", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, núm. 9, Macmillan, Londres, pp. 215-216.
- Kartomi, Margaret J., 1984, "Gambus", en Stanley Sadie (ed.), *The New Groves Dictionary of Musical Instruments*, núm. 2, Macmillan, Londres, pp. 9-10.
- , 1986, "Muslim Music in West Sumatran Culture", *The World of Music*, núm. 28, pp. 13-30.
- Kornhauser, Bronia, 1978, "Studies in Indonesian Music. In Defence of Kronchong", ponencia en la S.E. Asia Monash University, núm. 7, pp. 104-183.
- Kunst, J., 1968 (2a. ed. revisada y ampliada), *Hindu-Javanese Musical Instruments*, Martinus Nijhoff, The Hague.
- , 1994, *Indonesian Music and Dance. Traditional Music and its Interaction with the West*, compilación de artículo

- los (1934-1952) originalmente publicados en Dutch, con los ensayos biográficos de Ernest Heins, Elisabeth den Otter y Felix van Lamsweerde, Royal Tropical Institute, University of Amsterdam.
- Lambert, Jean, 1997, *La médecine de l'âme, Hommes et Musiques*, Société d'Ethnologie, París.
- Marcuse, Sibyl, 1975, *A Survey of Musical Instruments*, David and Charles Limited, Gran Bretaña.
- Merriam, P.A., 1964, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- Mohd N, Md Anis, 1993, *Zapin, Folk Dance of the Malay World*, Oxford University Press, Singapur.
- Mohd Ghazali, Abdullah, 1995, *Theater Traditional Melayu*, Kementerian Kebudayaan Kesenian dan Pelancongan Malaysia, Kuala Lumpur.
- s.a., 1999, *Musical Instruments of Asia and the Pacific* 3, The Asia/Pacific Cultural Centre for UNESCO, pp. 11-17.
- s.a., 1999, "Bahagian Warisan Persuratan Permainan Ghazal Melayu Johor, dan Sejarah Yayasan Warisan Johor", notas fotocopiadadas, Malasia.
- s.a., 1999, *Gambus*, Belia Dan Sukan Bandar Seri Brunei Darussaleem.
- Nasuruddin, M.G., 1989, *Muzik Melayu Tradisi*, Dewan Bahasa dan Pustaka, Kemendian Pendidikan, Kuala Lumpur.
- 92 ◀ Nik Mustapha Nik M.S., s.f., *Alat Muzik Tradisional Dalam Masyarakat, Melayu di Malaysia*, Kementerian Kebudayaan, Kesenian Dan Pelancongan, Malaysia, Kuala Lumpur.
- Osman Taib, Mohd (ed.), 1974, *Traditional Drama and Music of Southeast Asia*, Dewan Bahasa Dan Pustaka Kementerian Pelajaran Malaysia, Kuala Lumpur.
- , 1988, *Bunga Rampai: Aspect of Malay Culture*, Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pendidikan Malaysia, Kuala Lumpur.
- Panum, Hortense, 1971, *Stringed Instruments of the Middle Ages*, Jeffrey Pulver (ed.), William Reeves, Londres.
- Picken, Laurence, 1955, "The Origin of the Short Lute", *Galpin Society Journal*, vol. 6, núm. 32, pp. 32-42.
- , 1975, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford University Press, Londres.
- Poche, Christian, 1984, "Qanbus", en Stanley Sadie (ed.), *The New Groves Dictionary of Musical Instruments*, núm. 3, Macmillan, Londres, pp. 168-169.
- , 1994, *Musiques du Monde Arabe, Ecoute et decouverte*, Institut du Monde Arabe, París.
- Raden, Franki, 1999, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), vol. 12, Macmillan, Londres, p. 363.
- Rault, Christian, 1999, *Instruments a cordes du Moyen Age*, Editions Creaphis, París.
- , 1999, *Instruments de Musique du Maroc et d'al-Andalus*, Royaumont, Francia.
- Regis, 1992, *Pengenalan Kepada Alat-Alat Muzik Traditional Sabah*, Department of Sabah Museum and State Archives, Kota Kinabalu.
- Ros, R. Paula, 1999, *Biographies of Florence Musical Instruments and their Collectors*, Boletín 347, Royal Tropical Institute Press, Amsterdam.
- Sachs, C., 1913, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Nachdruck der Ausgabe, Berlin.
- , 1940, *The History of Musical Instruments*, W.W. Norton and Company, Inc. Publishers, Nueva York.
- , 1943, *The Rise of the Ancient World East and West*, W.W. Norton and Company, Inc. Publishers, Nueva York.
- Sal el-Shawan Castelo-Branco (ed.), 1997, *Portugal and the World the Encounter of Cultures in Music*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- Sarkissiam, Margaret, 1999, *D'Albuquerque's Children*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- Shiloah, Amnon, 1979, *Theory of Music in Arabic Writings c. 900-1900*, RISM (ed.), G. Henle Verlag, Muchen.
- , 1995, *Music in the World of Islam*, Wayne State University Press, Detroit.
- Siagian, Rizaldi, 2001, "Alam dan Ilmu Gambus", ponencia presentada en el Festival dan Seminar Kesenian Melayu Sedunia, 4-7 de octubre, Johor.
- Spector, J., 1970, "Classical 'Ud Music in Egypt with Special Reference to Maqamat", *Ethnomusicology*, vol. 14, pp. 243-257.
- Stanley, Sadie (ed.), 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, Londres.
- , 1984, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Macmillan Publishers Limited, Londres.
- , 2001, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, Londres.
- Sukaimi, Sudami (ed.), 1988, *Warisan*, Kementerian Kebudayaan, Belia Dan Sukan Negara Brunei, Darussaleem.
- True, Jennifer, 1941, "An East Coast Zappin", *British Malaya*, pp. 106-107.
- Turnbull, Harvey, 1972, "The Origin of the Long-Neck Lute", *Galpin Society Journal*, vol. 25, núm. 58, pp. 58-65.
- , 1977, "The Genesis of the Carvel-built Lute", *Musical Asiatica*, núm. 1, L.Picken (ed.), Oxford University Press, pp. 75-84.
- Van Leur, J.C., 1993, *Indonesian Trade and Society*, Sumur Bandung, Bandung, Indonesia.
- Wong, A. A. y S. Mansor, 1995, *Engkerurai, Alat Muzik Masyarakat Iban Sarawak*, Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan, Kuala Lumpur, Malaysia.
- Zonis, Ella, 1973, *Classical Persian Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.