



Universidad de Granada

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES

El compositor marroquí Mustafá Aicha Rahmani (1944-2008).

Música entre dos orillas

Doctorando: José David Guillén Monje

Director: Francisco Martínez González

Tutor: Francisco José Giménez Rodríguez

Febrero de 2018

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: José David Guillén Monje
ISBN: 978-84-9163-838-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/51119>

Compromiso de respeto a los derechos de autor/a

El doctorando José David Guillén Monje y el director de la tesis Francisco Martínez González:

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, a 23 de febrero de 2018.

Director de la Tesis

Doctorando

Fdo.: Francisco Martínez González

Fdo.: José David Guillén Monje

*Todos los niveles de la realidad están conectados,
y esta conexión se expresa en términos sonoros.
La música es percibida como una suerte de collar invisible
que une todas y cada una de las cosas,
que teje incesantemente correspondencias,
filiaciones y vínculos entre lo animado y lo inanimado,
lo terrenal y lo ultramundano,
lo tangible y lo intangible,
la parte y el todo.*

Marius Schneider¹.

*¿Y qué es trabajar con amor?
Es imprimir en todas tus obras la marca de tu espíritu
y saber que durante este tiempo,
todas las almas de quienes tienes recuerdos,
te asisten y protegen.*

Jalil Yubran².

¹ S. Russomanno, *La música invisible. En busca de la armonía de las esferas*, Madrid, Fórcola, 2017, p. 80.

² J. Yubran, *El profeta*, 1ª ed., M. Armiño (trad.), Madrid, Edaf, 2009, p. 46.

Agradecimientos

Antes de nada, quisiera exponer que el haber realizado esta tesis doctoral ha sido para mí un periodo de satisfacción plena, tanto académica como personal, a pesar de haber supuesto un duro trabajo de dedicación absoluta en los últimos años. Haber tenido la oportunidad de indagar en la música y producción del compositor marroquí Mustafá Aicha ha sido una experiencia más que gratificante. A él es a quien agradezco *in memoriam* la fortuna que he tenido de adentrarme en su mundo artístico y disfrutarlo.

También quiero hacer expreso mi agradecimiento a la familia del maestro, que ha confiado en mi persona para realizar este trabajo. Especialmente a su viuda, la señora Najiba Ikhlass, y a sus cuñados Jaafar y Saleh Ikhlass, por su accesibilidad y amabilidad que me han posibilitado conocer profundamente las fuentes primarias de nuestro autor.

A la doctora Souad Anakar, antigua alumna de Aicha, cuya disposición siempre fue expresa para apoyar este trabajo. También a las personas, allegados del compositor, que me han aportado y facilitado llegar con mayor fluidez a los diferentes datos sobre el autor marroquí y la ciudad de Tetuán, especialmente a Fernando de Ágreda y Adolfo de Pablos.

Importante mención tiene la profesora de piano M^a Teresa García Molero, con la que he disfrutado la interpretación de algunas de las obras del maestro alauita, y cuyos consejos y anotaciones me han ayudado significativamente en la mayor comprensión del análisis de la obra de Aicha. Su pulcra ejecución musical, su dedicación al estudio de la obra de piano y su entusiasmo en la grabación del disco ha sido, sin duda, piedra angular para llevar a cabo este proyecto creativo. Además de ello, su apoyo personal y confianza en mis capacidades con respecto a esta tesis y la consecución de sus objetivos han sido fundamentales. Sin ella, todo hubiera sido muchísimo más difícil o casi imposible.

A mi director, el doctor Francisco Martínez González, por sus doctos consejos que siempre me han abierto nuevas ventanas a la investigación, por su paciencia y por su implicación tan expresa en el trabajo. Para mí, un maestro llega a ser como un hermano mayor al que se le profesa afecto, admiración y una confianza que llega a ser perpetua.

A mi tutor, el doctor Francisco Giménez por su amabilidad, profesionalidad y conocimiento y, también, al doctor Antonio Martín Moreno por sus consejos y auxilio en este tiempo como doctorando.

Quisiera mencionar al doctor Reynaldo Fernández Manzano por su accesibilidad y sus recomendaciones para con este proyecto. Siempre me auxilió desinteresadamente cuando lo precisé y, además de ello, sus publicaciones han sido de gran importancia para el desarrollo de la investigación. De igual forma, quisiera aludir en estos agradecimientos a la doctora Manuela Cortés García, a la que tuve la suerte de conocer en el Máster «Patrimonio Musical» de la UGR, y cuyo estudio del orbe musical árabe ha sido pilar indispensable para comprender el contexto musical andalusí.

A los profesores de la Universidad de Cádiz, la doctora Sara Román y el doctor Marcelino Díez, mi agradecimiento por su ayuda a la hora de asesorarme para la grabación de la música de Aicha.

Quiero dar las gracias a los músicos que han participado en la realización de la grabación del disco con obras de Aicha: Teresa Loring García, Teresa García Molero, Luis Víctor Martínez Casado, Susana Huertas, Elia Lorenzo, Miguel Ángel Chamorro, Delia Peña, Pablo Hortas, Aixa Pérez y Rocío Piña. No tengo palabras para agradecer su profesionalidad e implicación.

Especialmente, en estos reconocimientos me gustaría hacer mención a Cristóbal Leiva, gran técnico de sonido y músico que siempre me ha apoyado para la consecución de la grabación y gestión técnica del compacto. También quisiera mostrar mi gratitud a los estudios «Lele sound» en Jerez, Nova Música de Chiclana –especialmente a José Manuel López Gómez y Calde Ramírez–, a los estudios de la Escuela de Música de Alhaurín de la Torre en Málaga –con particular mención a Pablo García– y a los estudios «Felicidad Producciones» de Madrid y de forma expresa a Miguel Ángel Hernández «Lichis».

También quisiera agradecer a Javier Rodríguez y Carmen Checa, de la Fundación Pública «El legado andalusí», su confianza, su cercanía y su apoyo. Igualmente, deseo mencionar y mostrar mi reconocimiento a Carlos Cherbuy, técnico de la Diputación de

Cádiz por su ayuda y, asimismo, a la «Casa Árabe» de Madrid, SGAE, Instituto Cervantes de Tetuán y a la Fundación Euroárabe de Altos Estudios de Granada –especialmente a Hassan Laaguir–.

Quiero dejar expreso mi agradecimiento por los consejos y ayudas de músicos y amigos del gremio e instituciones como: Antonio Rafael Soteldo «Musi», José Miguel Hornero, José Cabral, Josema Pelayo –de Estudios «La Bodega» de Jerez–, Eduardo Paniagua, Ernesto Sánchez-Guitard, Miguel Olmedo –de Estudios «Artesonao» de Málaga–, José Amosa, Marcelo Haschke de la Puebla y al Sello discográfico «Orpheus Classical». Asimismo, a mi compañero y amigo Juan Ignacio Fernández por sus ánimos en este tiempo de doctorando y a Silvia García Molero por su gran ayuda en el maquetado.

A todos los traductores que han posibilitado la habilitación en algunos campos de la investigación. En especial a Sahar Shaya, Manuel Guillén, Umlajut Majlul Said, Wissam Otky, Laia Tanji y los propios familiares de Aicha.

A la doctora Francesca Ceccherini por sus doctos y amigables consejos sobre la estructuración metodológica.

A mis amigos de corazón, que son como hermanos elegidos, por su apoyo y su intención siempre de escucharme cuando lo precisé: Aixa Pérez, Daniel Ramos, David Strike y Manuel María Moreno.

A mi madre, Josefa, que siempre me mostró el camino de la libertad en la educación, el arte, en aprender y en el conocimiento. Pilar fundamental en mi vida junto a mi padre y hermanos, Manuel y Gonzalo.

Con mucha intensidad, quiero dedicar este trabajo a la memoria de mi padre, Manuel. Darle las gracias por transmitirme la voluntad y el esfuerzo en el trabajo y por ayudarme a hacerme un hombre. Estés donde estés, siempre te llevaré en mi corazón y te recordaré con una sonrisa.

Índice

Resumen.....	p. 11
Lista de abreviaturas y siglas.....	p. 12
Lista de tablas y gráficos.....	p. 15
Lista de ilustraciones e imágenes.....	p. 17
Introducción.....	p. 31
• <u>Capítulo 1.</u> Acotación del objeto de estudio.....	p. 36
1.1. Antecedentes y estado de la cuestión.....	p. 37
1.2. Hipótesis y justificación de la investigación.....	p. 40
1.3. Objetivos científicos que se persiguen.....	p. 41
1.4. Metodología y plan de trabajo.....	p. 43
• <u>Capítulo 2.</u> Mustafá Aicha Rahmani.....	p. 50
2.1. Biografía.....	p. 50
2.2. Formación académica.....	p. 63
2.2.1. Instrucción de Aicha desde la música académica europea como remanente de la acción cultural del protectorado español.....	p. 63
2.2.2. El desarrollo autodidacta y ecléctico de Mustafá Aicha.....	p. 66
• <u>Capítulo 3.</u> Contexto histórico, social y artístico del compositor.....	p. 77
3.1. Legado histórico y cultural del protectorado español en Marruecos.....	p. 78
3.2. Realidad artística y social del compositor en Tetuán y Marruecos.....	p. 86
3.3. El difusionismo en la obra de Mustafá Aicha.....	p. 94
3.4. Localización de la obra de Aicha Rahmani en las tendencias históricas de la música académica occidental en el siglo XX.....	p. 97
• <u>Capítulo 4.</u> Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha: el Conservatorio Hispano-Marroquí y el legado histórico-cultural andalusí y árabe.....	p. 106
4.1. La creación del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán.....	p. 106
4.2. Reseñas sobre el patrimonio tradicional árabe y andalusí.....	p. 120
4.2.1. Crónica histórica de la música en al-Ándalus.....	p. 121
4.2.2. Aproximación a la música árabe anterior a la de al- Ándalus.....	p. 124
4.2.3. Síntesis de la música andalusí en Marruecos.....	p. 126
4.2.4. La música andalusí y las <i>nawbas</i>	p. 129
4.2.5. Razón y sentimiento en la filosofía de la música andalusí.....	p. 142
• <u>Capítulo 5.</u> Las influencias artísticas en la obra de Mustafá Aicha.....	p. 148
5.1. Influencias de la literatura y música española.....	p. 150
5.2. Influencias de la literatura y música francesa.....	p. 162
5.3. Influencias de la literatura y música árabe.....	p. 168
5.4. Influencias de la música académica europea.....	p. 174
5.5. Otras influencias.....	p. 177
• <u>Capítulo 6.</u> Catalogación de la obra.....	p. 185
6.1. Ensayo y metodología de la catalogación.....	p. 185
6.2. Música para la escena.....	p. 190

6.2.1. Óperas.....	p. 190
6.2.2. Ballets.....	p. 193
6.3. Música sinfónica.....	p. 197
6.3.1. Música sinfónica y orquestal.....	p. 197
6.3.1.1. Música sinfónica instrumental.....	p. 197
6.3.1.2. Música sinfónico-coral.....	p. 209
6.3.2. Música orquestal con solista.....	p. 210
6.3.2.1. Música orquestal con soprano solista.....	p. 210
6.3.2.2. Música orquestal con piano solista.....	p. 214
6.3.2.3. Música orquestal con violín solista.....	p. 216
6.3.2.4. Música orquestal con guitarra solista.....	p. 217
6.4. Música de cámara instrumental.....	p. 218
6.4.1. Violín, guitarra y piano.....	p. 218
6.4.2. Violín y piano.....	p. 219
6.4.3. Dos violines y piano.....	p. 222
6.4.4. Violín y guitarra.....	p. 223
6.4.5. Cuarteto de cuerda.....	p. 225
6.4.6. Quinteto con piano.....	p. 226
6.4.7. Quinteto de cuerda.....	p. 227
6.4.8. Otros conjuntos instrumentales.....	p. 229
6.5. Música coral.....	p. 236
6.6. <i>Lieder</i>	p. 240
6.6.1. <i>Lieder</i> para soprano y piano.....	p. 240
6.6.2. <i>Lieder</i> para soprano y guitarra.....	p. 262
6.6.3. <i>Lieder</i> para soprano y conjunto instrumental.....	p. 262
6.7. Música para instrumento solo.....	p. 265
6.7.1. Piano.....	p. 265
6.7.2. Clavecín.....	p. 277
6.7.3. Violín.....	p. 278
6.7.4. Guitarra.....	p. 279
6.8. Arreglos.....	p. 286
• <u>Capítulo 7. Rasgos estilísticos de la obra de Mustafá Aicha</u>	p. 289
7.1. La música instrumental. La ósmosis entre modalidad, tonalidad y serialismo.....	p. 290
7.1.1. Peculiaridades de la música de Mustafá Aicha para instrumentos solos.....	p. 291
7.1.2. Aspectos estilísticos de la música de cámara de Aicha.....	p. 294
7.1.3. Factores estructurales en la música sinfónica de Aicha Rahmani.....	p. 300
7.1.3.1. Apuntes de la música sinfónica instrumental.....	p. 301
7.1.3.2. Algunas indicaciones sobre la música sinfónica instrumental con solista.....	p. 304
7.2. Observaciones estilísticas en la música orquestal con soprano solista o coro.....	p. 306
7.3. La música para escena y la obra para coro de Aicha Rahmani.....	p. 308
7.3.1. Características básicas de la música para la escena.....	p. 308
7.3.2. Particularidades de la música para coro de Aicha.....	p. 312
7.4. El <i>lied</i> como género recurrente dentro de su legado.....	p. 313
7.4.1. Los <i>lieder</i> en árabe.....	p. 314
7.4.2. Otros tipos de <i>lieder</i>	p. 321

7.5. La vanguardia en la obra de Mustafá Aicha.....	p. 327
7.6. Evolución del estilo compositivo del autor durante su trayectoria creadora.....	p. 330
7.6.1. El tratamiento de los textos en árabe en las obras de Aicha Rahmani.....	p. 331
7.6.2. La renovación de la música andalusí a partir de las estructuras europeizantes.....	p. 335
7.6.3. El desarrollo y evolución del nacionalismo marroquí de Aicha desde las herramientas folclóricas e históricas de Marruecos.....	p. 341
7.7. Producción musical de algunos compositores árabes coetáneos de Aicha.....	p. 346
• <u>Capítulo 8.</u> Análisis de algunas de sus obras más significativas.....	p. 357
8.1. <i>Lied</i> : «Estrellas».....	p. 359
8.2. <i>Lieder</i> serial: <i>Puñal, grito y sombra de ciprés. 5 lieder para soprano y piano, op. 405</i>	p. 373
8.3. Música para piano: <i>Tres piezas folklóricas de Yebala, op. 41</i>	p. 425
8.4. Música para guitarra: <i>Tema con variaciones sobre una melodía arábigo-andaluza, op. 127 para guitarra</i>	p. 447
8.5. Música de cámara modal: <i>Amores en los jardines del Andalucía [sic]</i> (Tema y variaciones para trompeta en si bemol y piano, <i>op. 303</i>).....	p. 461
8.6. Música de cámara serial: <i>Trío por el 11M. Llanto por las víctimas - In memoriam</i> (clarinete en si bemol, violonchelo y piano), <i>op. 680</i>	p. 477
8.7. Música orquestal: <i>Liberación (Obertura)</i>	p. 527
• <u>Capítulo 9.</u> Resultado y conclusiones.....	p. 539
Bibliografía.....	p. 550
Anexos.....	p. 580

Resumen

Mustafá Aicha Rahmani fue un compositor tetuaní que desarrolló un ecléctico repertorio musical basado, principalmente, en las fuentes culturales tradicionales de Marruecos. Además, de forma singular, expresó este legado en la configuración musical occidental. La música de las montañas de Yebala, las canciones populares tetuaníes, las melodías de los ritos ancestrales y esotéricos de los *gnawas*, el rico patrimonio andalusí cobijado en el Magreb y la poesía contemporánea árabe, fueron algunas de las sugerencias culturales que este autor, desconocido en Europa, recogió en su producción. Asimismo, la herencia cultural del protectorado español en Marruecos, el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán y su mentor, el R. P. Emilio Soto, fueron piezas claves para la instrucción de Aicha Rahmani en la música académica europea. El músico alauita es considerado como el creador del *lied* en árabe y, durante su carrera compositiva, unificó expresiones dispares a partir de la idea schönbergiana y su concepto de belleza. Todo ello, merced a su intención conciliadora con respecto a las diversas tendencias musicales afines a su estética y filosofía, tanto históricas como contemporáneas.

Aicha, como un compositor plural que fue, fundamentalmente, desarrolló el concepto musical del «posnacionalismo marroquí», además de la renovación de la música andalusí –basándose, especialmente, en la unificación de las *nawbas* hispano-árabes y los ciclos de *lieder* europeos–. Junto a ello, se considera como un importante autor hispanista dentro del orbe cultural alauita, y uno de los compositores más importantes de la vertiente occidental compuesta por músicos árabes con tendencias europeizantes en los fundamentos de composición.

El legado que ha dejado Mustafá Aicha Rahmani ronda las 200 obras, y entre ellas nos encontramos con: óperas, ballets, música sinfónica, música de cámara, *lieder*, música coral y música para instrumentos solos –piano, guitarra, clave, violín, etcétera–. De este amplio patrimonio tan solo fueron publicadas seis de sus piezas, aunque muchas de ellas se interpretaron en diversas partes del mundo. La mayor parte de su producción compositiva es desconocida e inédita.

Lista de abreviaturas y siglas

AECID - Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

alt - alto

ap - arpa

aum - aumentado (haciendo referencia a los intervalos)

bj - bajo

bar - barítono

bar mar - barítono Martín

bat - batería

BOE - Boletín Oficial del Estado

c. - compás

cc. - compases

CDMyD - Centro de Documentación de Música y Danza

cmp - campana

cel - celesta

cl - clarinete

cl bj - clarinete bajo

cb - contrabajo

cfg - contrafagot

cnt - corneta

crn ing - corno inglés

F - serie fundamental

fg - fagot

fl - flauta

pic - flautín / piccolo

gui - guitarra

I - serie inversa

IEES - Instituto Español de Educación Secundaria

IIMI - Instituto Internacional de Música Ibérica

I (RF) o **IRF** - serie inversa de la RF (corresponde a la transposición RI4)

I (RI) o **IRI** - serie inversa de RI (transposición RF8)

mrb**** - marimba

mz - mezzosoprano

ob - oboe
org - órgano
orq cámara - orquesta de cámara
orq cuerda - orquesta de cuerda
orq sinf - orquesta sinfónica
perc - percusión
pf (o **pno**) - piano
req - requinto
RF - serie retrógrada de la fundamental
RI - serie retrógrada de la inversa
R (IRF) o **RIRF** - serie retrógrada de la serie IRF (transposición I4)
R (IRI) o **RIRI** - serie retrógrada de IRI (corresponde a la transposición F8)
RISM - *Répertoire International des Sources Musicales* (Repertorio internacional de las fuentes musicales)
sax al - saxofón alto
SEEMSA - Sociedad Española de Ediciones Musicales, S. A.
S. F. - serie fundamental (indicada así por Aicha en algunos casos)
SGAE - Sociedad General de Autores y Editores
sib - si bemol (cuando se adjunte «b» al lado de una nota, se entenderá como bemol)
sol - solista
sop (o **s**) - soprano
tam - tambor
ten - tenor
tim - timbal
tbn - trombón
tbn bj - trombón bajo
tpa - trompa
tpt - trompeta
trad. - traducción
tu - tuba
uc - unidad cromática
UGR - Universidad de Granada
UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia
vib - vibráfono

va (o **vla**) - viola

vn (o **vln**) - violín

vc - violonchelo

xil - xilófono

Las abreviaturas adoptadas para la denominación de los instrumentos se basan en los criterios que recoge el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, y el Centro de Documentación de Música y Danza, en sus *Estrenos de Música*³.

³ P. Gutiérrez Dorado; C. Marcos Patiño *et al.*, *15 años de estrenos de música (1985-2004)*, Madrid, CDMyD, 2006.

Lista de tablas y gráficos

-Tabla 1:	relación de emisiones musicales en el protectorado durante 1954.....	p. 85
-Tabla 2:	estadística de profesores/as en el Conservatorio de Tetuán (1952-1953)...	p. 116
-Tabla 3:	estadística de alumnos/as en el Conservatorio de Tetuán (1952-1953)....	p. 117
-Tabla 4:	esquema formal de «Estrellas».....	p. 359
-Tabla 5:	las 4 series que se utilizarán en <i>Puñal, grito y sombra de ciprés</i>	p. 375
-Tabla 6:	RF1 e I1 empleadas en «¡Ay!», y la I9 de «Sorpresa».....	p. 375
-Tabla 7:	esquema formal de «Puñal».....	p. 376
-Tabla 8:	esquema formal de «Encrucijada».....	p. 382
-Tabla 9:	esquema formal de «¡Ay!».....	p. 390
-Tabla 10:	esquema formal de «Sorpresa».....	p. 397
-Tabla 11:	esquema formal de «Identidades ensangrentadas».....	p. 408
-Tabla 12:	esquema formal de «Canción-danza».....	p. 426
-Tabla 13:	esquema formal de «Lamento».....	p. 436
-Tabla 14:	esquema formal de «Scherzo».....	p. 441
-Tabla 15:	esquema formal del «Tema» del <i>op. 127</i>	p. 448
-Tabla 16:	esquema formal de la 1ª variación del <i>op. 127</i>	p. 450
-Tabla 17:	esquema formal de la 2ª variación del <i>op. 127</i>	p. 451
-Tabla 18:	esquema formal de la 3ª variación del <i>op. 127</i>	p. 453
-Tabla 19:	esquema formal de la 4ª variación del <i>op. 127</i>	p. 456
-Tabla 20:	esquema formal de la 5ª variación del <i>op. 127</i>	p. 457
-Tabla 21:	esquema formal de la 6ª variación del <i>op. 127</i>	p. 459
-Tabla 22:	esquema formal de <i>Amores en los jardines del Ándalus</i>	p. 462
-Tabla 23:	series que se utilizan en el <i>Trío por el 11M</i>	p. 479
-Tabla 24:	serie F y sus transposiciones F1 y F2 en el <i>opus 680</i>	p. 479
-Tabla 25:	series del <i>op. 680</i> y relación interválica entre ellas.....	p. 483
-Tabla 26:	esquema formal de «Alegría en la estación».....	p. 485
-Tabla 27:	serie F y sus transposiciones F2 y F4, en el <i>Trío por el 11M</i>	p. 488
-Tabla 28:	series usadas en el <i>opus 680</i> , señalizándose las notas 2 y 11.....	p. 496
-Tabla 29:	esquema formal de «Muerte en la estación».....	p. 499
-Tabla 30:	esquema formal de «Llanto por las víctimas».....	p. 508
-Tabla 31:	esquema formal de «In Memoriam».....	p. 516
-Tabla 32:	esquema formal de <i>Liberación</i>	p. 528

ANEXOS:

-Tabla 33: series originales y transposiciones utilizadas en el *Trío por el IIM*.....p. 718

Lista de ilustraciones e imágenes

- Ilustración 1: certificación académica de Aicha del Conservatorio de Tetuán.....p. 52
- Ilustración 2: *tab` al-istihlál*.....p. 135
- Ilustración 3: *tab` al-ḥusayn*.....p. 135
- Ilustración 4: árbol de los modos.....p. 136
- Ilustración 5: transcripción del *basít* lento (*Múassa`*).....p. 137
- Ilustración 6: transcripción del *qá`im wa nisf* rápido (*Muṣarraḥ*).....p. 137
- Ilustración 7: transcripción del *btayhí* rápido (*Muṣarraḥ*).....p. 137
- Ilustración 8: transcripción del ritmo *dary`*.....p. 137
- Ilustración 9: transcripción del ritmo *quddám* lento (*Múassa`*).....p. 137
- Ilustración 10: transcripción del *qá`im wa nisf* con cadencia lenta (*Múassa`*).....p. 138
- Ilustración 11: transcripción del *basít* con cadencia intermedia (*Mahzúz*).....p. 138
- Ilustración 12: transcripción del *basít* con cadencia rápida (*Muṣarraḥ*).....p. 138
- Ilustración 13: «bogía» de *Amores en los jardines de al-Ándalus*.....p. 140
- Ilustración 14: transcripción del n° 2, presuntamente, de la *nawba* 11.....p. 142
- Ilustración 15: primera página de «Darbón» del *op. 180*.....p. 153
- Ilustración 16: primera página de «Corpus» del *op. 180*.....p. 154
- Ilustración 17: melodía popular de «El café de Chinitas».....p. 155
- Ilustración 18: primera página de «Sarito» del *op. 180*.....p. 155
- Ilustración 19: primera página de «El vals del canario» del *op. 180*.....p. 156
- Ilustración 20: primera página de «El canario se muere» del *op. 180*.....p. 156
- Ilustración 21: primera página de «El cementerio viejo» del *op. 180*.....p. 156
- Ilustración 22: primera página de «La plaza vieja de toros» del *op. 180*.....p. 157
- Ilustración 23: primera página de «La fuente vieja» del *op. 180*.....p. 157
- Ilustración 24: primera página de «Cencerrada» del *op. 180*.....p. 158
- Ilustración 25: primera página de *Homenaje a Juan Sebastián Bach*.....p. 175
- Ilustración 26: primera página del noneto *Ataraxia*.....p. 180
- Ilustración 27: series utilizadas en *Autobiografía psíquica de un compositor*.....p. 180
- Ilustración 28: primera página de *Autobiografía psíquica de un compositor*.....p. 181
- Ilustración 29: primera página de *Fuga sobre una canción popular de Yebala*.....p. 292
- Ilustración 30: imagen de una Lamia.....p. 292
- Ilustración 31: primera página de «Veillée», de la *Suite Tetuán*,p. 293
- Ilustración 32: primeros compases del primer movimiento del *op. 289*.....p. 294

-Ilustración 33: primera página de <i>Preludio y fuga</i>	p. 295
-Ilustración 34: primera página de <i>Cuatro sefardianas</i>	p. 295
-Ilustración 35: primeras páginas de <i>Bogía, Tuishia y cinco Kasidas</i>	p. 296
-Ilustración 36: primera página de «Fuego», de <i>Phobias</i>	p. 299
-Ilustración 37: cc. 4-7 de «Fuego», de <i>Phobias</i>	p. 299
-Ilustración 38: primera página de la obra <i>Salam, Paz, Chalom</i>	p. 302
-Ilustración 39: primera página de <i>Suite Sefardí</i>	p. 303
-Ilustración 40: primera página del <i>Concierto para Piano y Orquesta, op. 431</i>	p. 304
-Ilustración 41: primera página del <i>Concierto para Piano y Orquesta, «Amistad»</i>	p. 304
-Ilustración 42: primera página del <i>Concierto al-Ándalus</i>	p. 305
-Ilustración 43: instrumentación y series (izquierda), e inicio (derecha) del <i>op. 500</i>	p. 306
-Ilustración 44: portada de <i>Paz al mundo</i>	p. 307
-Ilustración 45: primera página de <i>El petirrojo</i>	p. 308
-Ilustración 46: primera página de <i>Florecer de mayo</i>	p. 308
-Ilustración 47: primera página de <i>Zohor</i>	p. 310
-Ilustración 48: serie y primera página del monodrama <i>La pasión de al'Mu'tamid</i>	p. 311
-Ilustración 49: coral sin título (Coro Mixto y piano).....	p. 312
-Ilustración 50: <i>Noche para 3 voces a capella</i>	p. 312
-Ilustración 51: segunda página de una de las piezas corales sin título «(8) música coral con acompañamiento de cuarteto de cuerdas sin título».....	p. 313
-Ilustración 52: primera página del <i>lied</i> «Impulsión».....	p. 316
-Ilustración 53: primera página del <i>lied</i> «Brisas».....	p. 318
-Ilustración 54: primera página del <i>lied</i> «Seducción» -إغراء- , perteneciente al ciclo de <i>lieder No hay más bella</i>	p. 320
-Ilustración 55: serie empleada en el ciclo de <i>lieder No hay más bella</i>	p. 320
-Ilustración 56: cc. 1-3 de la soprano de «Seducción», de <i>No hay más bella</i>	p. 321
-Ilustración 57: primer movimiento de <i>7 lieder</i>	p. 321
-Ilustración 58: <i>lied</i> «La nueva mañana».....	p. 321
-Ilustración 59: primera página de «Canción árabe», con texto de S. Macías.....	p. 323
-Ilustración 60: primera página de «Dame la mano».....	p. 323
-Ilustración 61: primeras páginas de «El episodio», con textos de Neruda.....	p. 324

-Ilustración 62:	primera página de «Serenata», con texto de Lorca.....	p. 327
-Ilustración 63:	extracto del <i>lied</i> orquestal <i>¿Qué oyes W. W.?</i> ,	p. 327
-Ilustración 64:	dos primeras páginas de «Rama de Arrayán».....	p. 333
-Ilustración 65:	primera página de «Su mano».....	p. 334
-Ilustración 66:	primeras páginas de «Darbuka».....	p. 335
-Ilustración 67:	primera página de <i>Sonata andalusí</i> para dos guitarras.....	p. 338
-Ilustración 68:	primeros compases de «Tauriq» de <i>Tres arabescas</i>	p. 339
-Ilustración 69:	primeros compases del <i>Inchád–Inchd–</i> , del <i>op. 303</i>	p. 340
-Ilustración 70:	<i>Fantasia Romántica –sobre una canción callejera de Tetuán–</i>	p. 344
-Ilustración 71:	primera página de <i>Ritos salvajes</i>	p. 345
-Ilustración 72:	Aicha en su estudio, en el año 1979.....	p. 355
-Ilustración 73:	cc. 1-8, semifrase a1 de A , de «Estrellas» (piano y violín).....	p. 360
-Ilustración 74:	cc. 4 al 6 de «Estrellas».....	p. 360
-Ilustración 75:	cc. 9-17, semifrase a2 de A , de «Estrellas».....	p. 361
-Ilustración 76:	cc. 18-19, puente con el que se inicia B , de «Estrellas».....	p. 361
-Ilustración 77:	cc. 20 al 23, parte de la semifrase b1 de B , de «Estrellas».....	p. 362
-Ilustración 78:	cc. 24 al 27, semifrase b2 de B , de «Estrellas».....	p. 363
-Ilustración 79:	cc. 13 al 17 de «Estrellas».....	p. 364
-Ilustración 80:	cc. 9 al 17 de la voz de soprano en «Estrellas».....	p. 365
-Ilustración 81:	cc. 7 al 12 de «Estrellas».....	p. 366
-Ilustración 82:	cc. 1 al 6 de «Estrellas».....	p. 366
-Ilustración 83:	cc. 15 al 18 de «Estrellas».....	p. 367
-Ilustración 84:	cc. 24 al 28 de «Estrellas».....	p. 367
-Ilustración 85:	cc. 1-4 (piano) de «Estrellas».....	p. 368
-Ilustración 86:	motivos generadores de A y A' , y de la sección B de «Estrellas»...p.	368
-Ilustración 87:	c. 13 (s) con la 2ª aumentada en «Estrellas».....	p. 368
-Ilustración 88:	escala del modo <i>al-Hamdán</i> en el género <i>al-Garíba al-Muḥarrara</i> , en re.....	p. 369
-Ilustración 89:	comparativa de extractos de «Estrellas» con el tetracordo <i>al-Dayl</i>	p. 369
-Ilustración 90:	comparativa de un extracto de «Estrellas» con un centón propio del modo <i>al-Hamdán</i>	p. 370
-Ilustración 91:	portada original de la obra <i>Puñal, grito y sombra de ciprés</i>	p. 374
-Ilustración 92:	«Puñal» con las señalizaciones analíticas.....	p. 377

-Ilustración 93: c. 1 del piano de «Puñal» con las segundas y cromatismos.....	p. 378
-Ilustración 94: c. 1 y c. 8 de la voz, en «Puñal».....	p. 378
-Ilustración 95: cc. 2-5 de «Puñal».....	p. 379
-Ilustración 96: cc. 6-7 de «Puñal».....	p. 379
-Ilustración 97: c. 8 de «Puñal».....	p. 380
-Ilustración 98: cc. 2-3 de «Puñal».....	p. 381
-Ilustración 99: «Encrucijada» al completo con las señalizaciones analíticas.....	p. 382
-Ilustración 100: primer compás de «Encrucijada».....	p. 384
-Ilustración 101: cc. 2-3 de «Encrucijada».....	p. 384
-Ilustración 102: cc. 4-6 de «Encrucijada».....	p. 385
-Ilustración 103: c. 7 de «Encrucijada».....	p. 386
-Ilustración 104: c. 8 de «Encrucijada».....	p. 386
-Ilustración 105: similitudes entre los cc. 2-3 y cc. 9-10, en el piano.....	p. 387
-Ilustración 106: cc. 5-6 de «Encrucijada».....	p. 388
-Ilustración 107: c. 7 de «Encrucijada».....	p. 389
-Ilustración 108: acorde de 6 sonidos, resultado de la superposición por cuartas de las notas del último acorde del c. 7 de «Encrucijada».....	p. 389
-Ilustración 109: estructura formal de «Encrucijada», correspondiente al texto de Lorca.....	p. 389
-Ilustración 110: «¡Ay!» al completo con las señalizaciones analíticas.....	p. 390
-Ilustración 111: cc. 1-3 de «¡Ay!».....	p. 393
-Ilustración 112: cc. 6-8 de «¡Ay!».....	p. 393
-Ilustración 113: cc. 9-10 de «¡Ay!».....	p. 394
-Ilustración 114: cc. 11-14 de «¡Ay!».....	p. 394
-Ilustración 115: c. 15 de «¡Ay!».....	p. 395
-Ilustración 116: c. 16 de «¡Ay!».....	p. 396
-Ilustración 117: «Sorpresa» con las reseñas analíticas.....	p. 397
-Ilustración 118: cc. 1-2 de «Sorpresa».....	p. 401
-Ilustración 119: primera página de la partitura original de «Sorpresa».....	p. 402
-Ilustración 120: c. 3 de «Sorpresa».....	p. 403
-Ilustración 121: cc. 4-5 de «Sorpresa».....	p. 404
-Ilustración 122: cc. 6-7 de «Sorpresa».....	p. 404
-Ilustración 123: cc. 8-9 de «Sorpresa».....	p. 405
-Ilustración 124: cc. 11-12 de «Sorpresa».....	p. 406

-Ilustración 125: cc. 13-14 de «Sorpresa».....	p. 407
-Ilustración 126: c. 15 de «Sorpresa».....	p. 407
-Ilustración 127: <i>Poema del cante jondo</i> , Madrid, Ulises, 1931, de Lorca.....	p. 408
-Ilustración 128: «Identidades ensangrentadas» con las señalizaciones analíticas.....	p. 409
-Ilustración 129: c. 1 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 415
-Ilustración 130: c. 2 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 415
-Ilustración 131: c. 3 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 416
-Ilustración 132: c. 4 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 416
-Ilustración 133: c. 5 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 417
-Ilustración 134: c. 6 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 417
-Ilustración 135: cc. 8 y 12 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 418
-Ilustración 136: c. 16 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 419
-Ilustración 137: cc. 19-20 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 419
-Ilustración 138: c. 21 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 420
-Ilustración 139: utilización temática de la serie entre los cc. 2-3 y cc. 17-18 de «Identidades ensangrentadas».....	p. 420
-Ilustración 140: primera página del documento original del <i>lied</i> «¡Ay!».....	p. 424
-Ilustración 141: portada original de <i>Tres piezas folklóricas de Yebala, op. 41</i>	p. 426
-Ilustración 142: primera estructura melódica de Yebala de «Canción-danza».....	p. 427
-Ilustración 143: <i>maqam hiyascar</i>	p. 427
-Ilustración 144: segunda melodía de Yebala de «Canción-danza».....	p. 428
-Ilustración 145: <i>maqam shadd araban</i>	p. 428
-Ilustración 146: notas en la mano izquierda del piano en los cc. 1-5, pertenecientes al <i>maqam hiyascar</i> en «Canción-danza».....	p. 429
-Ilustración 147: cc. 4-18 de «Canción-danza» con la primera melodía tradicional yebelina.....	p. 429
-Ilustración 148: cc. 17-21 de «Canción-danza».....	p. 430
-Ilustración 149: cc. 23-30 de «Canción-danza».....	p. 430
-Ilustración 150: cc. 37-42 de «Canción-danza».....	p. 431
-Ilustración 151: cc. 50-55 de «Canción-danza» con la segunda melodía folclórica de Yebala.....	p. 431
-Ilustración 152: cc. 57-59 de «Canción-danza».....	p. 431
-Ilustración 153: cc. 60-72 de «Canción-danza».....	p. 432

-Ilustración 154: cc. 73-78 de «Canción-danza».....	p. 433
-Ilustración 155: cc. 79-87 de «Canción-danza».....	p. 434
-Ilustración 156: cc. 97-105 de «Canción-danza».....	p. 434
-Ilustración 157: cc. 118-121 de «Canción-danza».....	p. 435
-Ilustración 158: cc. 132-135 de «Canción-danza».....	p. 435
-Ilustración 159: canción popular de «Lamento».....	p. 436
-Ilustración 160: <i>maqam farahfaza</i>	p. 437
-Ilustración 161: cc. 1-10 de «Lamento».....	p. 437
-Ilustración 162: cc. 11-19 de «Lamento».....	p. 438
-Ilustración 163: cc. 20-24 de «Lamento».....	p. 438
-Ilustración 164: cc. 24-30 de «Lamento».....	p. 439
-Ilustración 165: cc. 39-42 de «Lamento».....	p. 439
-Ilustración 166: cc. 43-50 de «Lamento».....	p. 440
-Ilustración 167: similitudes rítmicas entre cc. 51-52 (c) y cc. 60-61 (c1) en «Lamento».....	p. 440
-Ilustración 168: cc. 66-75 de «Lamento».....	p. 440
-Ilustración 169: melodía de Yebala de «Scherzo».....	p. 441
-Ilustración 170: cc. 1-13 de «Scherzo».....	p. 442
-Ilustración 171: cc. 14-15 de «Scherzo».....	p. 442
-Ilustración 172: cc. 16-20 de «Scherzo».....	p. 443
-Ilustración 173: cc. 21-26 de «Scherzo».....	p. 443
-Ilustración 174: cc. 27-31 de «Scherzo».....	p. 444
-Ilustración 175: cc. 47-54 de «Scherzo».....	p. 444
-Ilustración 176: cc. 71-83 de «Scherzo».....	p. 445
-Ilustración 177: cc. 62-65 de c (arriba), y cc. 84-86 de c' (abajo) –de «Scherzo»–.....	p. 445
-Ilustración 178: cc. 99-105 de «Scherzo».....	p. 446
-Ilustración 179: mujeres bereberes de Yebala.....	p. 446
-Ilustración 180: melodía anónima andalusí –«tuishia» (nº 3) del movimiento <i>darý</i> de la <i>nawba al-Istihlál</i> –, empleada en el <i>opus 127</i>	p. 447
-Ilustración 181: «Tema» del <i>opus 127</i> con reseñas analíticas.....	p. 449
-Ilustración 182: c.1 del «Tema» del <i>opus 127</i>	p. 450
-Ilustración 183: «Variación I» del <i>opus 127</i> con reseñas analíticas.....	p. 451
-Ilustración 184: c. 17 de la «Variación I» del <i>opus 127</i>	p. 451

-Ilustración 185:	«Variación II» del <i>opus 127</i> con reseñas analíticas.....	p. 452
-Ilustración 186:	c. 46 de la «Variación II» del <i>Tema con variaciones</i>	p. 453
-Ilustración 187:	cc. 38-41 de la «Variación II» del <i>Tema con variaciones</i>	p. 453
-Ilustración 188:	«Variación III» del <i>opus 127</i> con reseñas analíticas.....	p. 454
-Ilustración 189:	cc. 57-61 de la «Variación III» del <i>Tema con variaciones</i>	p. 455
-Ilustración 190:	cc. 61-65 de la «Variación III» del <i>opus 127</i>	p. 455
-Ilustración 191:	cc. 66-70 de la «Variación III» del <i>opus 127</i>	p. 455
-Ilustración 192:	cc. 57-58 (izquierda), y cc. 71-72 (derecha) del <i>opus 127</i>	p. 456
-Ilustración 193:	«Variación IV» del <i>opus 127</i> con reseñas analíticas.....	p. 456
-Ilustración 194:	cc. 95-102 de la «Variación IV» del <i>opus 127</i>	p. 457
-Ilustración 195:	«Variación V» del <i>opus 127</i> con reseñas analíticas.....	p. 458
-Ilustración 196:	cc. 111-115 de la «Variación V» del <i>opus 127</i>	p. 458
-Ilustración 197:	«Variación VI» del <i>opus 127</i> con reseñas analíticas.....	p. 459
-Ilustración 198:	cc. 141 y 142 de la «Variación VI» del <i>opus 127</i>	p. 460
-Ilustración 199:	cc. 143-145 de la «Variación VI» del <i>opus 127</i>	p. 460
-Ilustración 200:	cc. 156-157 de la «Variación VI» del <i>opus 127</i>	p. 460
-Ilustración 201:	extracto de la séptima página del original del <i>op. 127</i>	p. 461
-Ilustración 202:	a modo de ejemplo, extractos de a2 –primera frase de la 2ª variación (cc. 30-32)– a la izquierda, y de b2 –segunda frase de la misma variación (cc. 37-38)– a la derecha, del <i>op. 303</i>	p. 463
-Ilustración 203:	cc. 1-4 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 464
-Ilustración 204:	cc. 15-16 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 464
-Ilustración 205:	cc. 5-9 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 465
-Ilustración 206:	cc. 15-16 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 466
-Ilustración 207:	cc. 4-7 (trompeta) de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 467
-Ilustración 208:	escala pentatónica sobre sol.....	p. 467
-Ilustración 209:	primeros compases del <i>opus 303</i>	p. 467
-Ilustración 210:	c. 1 (piano), en la introducción del «Tema» del <i>op. 303</i>	p. 468
-Ilustración 211:	cc. 17-18 de la 1ª variación del <i>op. 303</i> , y, entrada del «Tema» –trompeta– (c. 4).....	p. 468
-Ilustración 212:	cc. 19-24 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 469
-Ilustración 213:	cc. 25-27 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 470
-Ilustración 214:	cc. 28-30 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 471
-Ilustración 215:	cc. 30-31 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 472

-Ilustración 216:	cc. 32-36 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 473
-Ilustración 217:	cc. 42-43, final de la 2ª variación del <i>op. 303</i>	p. 473
-Ilustración 218:	cc. 43-44 del <i>op. 303</i>	p. 474
-Ilustración 219:	cc. 48-50 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 474
-Ilustración 220:	cc. 54-56 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 475
-Ilustración 221:	c. 57 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 475
-Ilustración 222:	cc. 69-72 de <i>Amores en los jardines del Andalucía</i>	p. 476
-Ilustración 223:	portada de la partitura original editada del <i>op. 303</i>	p. 477
-Ilustración 224:	<i>al-Nafir</i> árabe.....	p. 477
-Ilustración 225:	serie F del <i>op. 680</i> , dividida en dos hexacordos.....	p. 480
-Ilustración 226:	serie F del <i>Trío por el IIM</i> dividida en tres tetracordos.....	p. 481
-Ilustración 227:	acordes entre las notas de los tetracordos de F en el <i>op. 680</i>	p. 481
-Ilustración 228:	intervalos entre las notas de los tetracordos de F del <i>op. 680</i>	p. 482
-Ilustración 229:	relación cromática entre notas de la serie F del <i>op. 680</i>	p. 482
-Ilustración 230:	cc. 1-12 de la parte del clarinete en sib del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 486
-Ilustración 231:	c. 1 del piano en el 1er. tiempo de la partitura original del <i>op. 680</i>	p. 487
-Ilustración 232:	cc. 7-9 del primer tiempo del <i>op. 680</i> –con chelo y piano–.....	p. 487
-Ilustración 233:	cc. 7-9 del 1er. tiempo del <i>opus 680</i> y la relación entre voces de las series.....	p. 488
-Ilustración 234:	serie F donde aparece el cromatismo central en el <i>op. 680</i>	p. 488
-Ilustración 235:	cc. 10-12 del primer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 489
-Ilustración 236:	cc. 13-16 del primer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 489
-Ilustración 237:	cc. 17-20 del primer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 490
-Ilustración 238:	cc. 21-25 del primer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 490
-Ilustración 239:	cc. 26-34 del primer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 491
-Ilustración 240:	cc. 35-36 de la coda del primer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 491
-Ilustración 241:	cc. 37-38 del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 492
-Ilustración 242:	cc. 39-41 del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 492
-Ilustración 243:	cc. 42-49 del primer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 493
-Ilustración 244:	cc. 50-53 del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 494
-Ilustración 245:	c. 18 (chelo) con el motivo de B, y, c. 52 con el motivo en el desarrollo (clarinete) del <i>op. 680</i>	p. 494

-Ilustración 246:	cc. 54-56 del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 494
-Ilustración 247:	cc. 62-66 del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 495
-Ilustración 248:	cc. 67-71 del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 495
-Ilustración 249:	cc. 83-86 del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 496
-Ilustración 250:	cc. 121-123 del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 497
-Ilustración 251:	cc. 131-133 del primer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 498
-Ilustración 252:	cc. 137-140 del primer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 498
-Ilustración 253:	cc. 144-146 del 1er. movimiento del <i>op. 680</i>	p. 499
-Ilustración 254:	cc. 1-3 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 500
-Ilustración 255:	c. 7 del chelo en el segundo movimiento del <i>opus 680</i>	p. 501
-Ilustración 256:	cc. 4-5 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 501
-Ilustración 257:	cc. 6-7 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 502
-Ilustración 258:	cc. 8-11 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 503
-Ilustración 259:	cc. 12-14 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 503
-Ilustración 260:	cc. 15-20 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 504
-Ilustración 261:	cc. 21-22 del minueto del <i>op. 680</i>	p. 504
-Ilustración 262:	cc. 43-46 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 505
-Ilustración 263:	cc. 58-60 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 506
-Ilustración 264:	cc. 75-76 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 506
-Ilustración 265:	cc. 86-87 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 507
-Ilustración 266:	cc. 88-90 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 507
-Ilustración 267:	cc. 94-97 del segundo movimiento del <i>op. 680</i>	p. 508
-Ilustración 268:	cc. 1-7 del tercer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 510
-Ilustración 269:	cc. 8-9 del tercer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 511
-Ilustración 270:	cc. 10-11 del tercer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 511
-Ilustración 271:	cc. 20-21 del tercer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 512
-Ilustración 272:	cc. 25-29 del tercer tiempo del <i>op. 680</i>	p. 512
-Ilustración 273:	cc. 48-52 del tercer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 513
-Ilustración 274:	cc. 63-72 del tercer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 513
-Ilustración 275:	cc. 76-78 del tercer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 514
-Ilustración 276:	cc. 79-82 del tercer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 514
-Ilustración 277:	primera página original del tercer movimiento del <i>op. 680</i>	p. 515
-Ilustración 278:	cc. 1-4 (izquierda) y cc. 5-8 (derecha) en el chelo, del último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 517

-Ilustración 279:	cc. 1-5 de último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 517
-Ilustración 280:	cc. 9-11 del chelo en el último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 517
-Ilustración 281:	cc. 19-21 de último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 518
-Ilustración 282:	cc. 22-23 de último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 518
-Ilustración 283:	cc. 27-30 del último movimiento del <i>opus 680</i>	p. 519
-Ilustración 284:	cc. 56-60 de último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 519
-Ilustración 285:	cc. 72-73 de último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 519
-Ilustración 286:	cc. 67-72 de último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 520
-Ilustración 287:	cc. 121-125 de último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 520
-Ilustración 288:	cc. 131-135 de último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 521
-Ilustración 289:	cc. 142-146 de último movimiento del <i>op. 680</i>	p. 522
-Ilustración 290:	cc. 147-151 del cuarto movimiento del <i>op. 680</i>	p. 522
-Ilustración 291:	cc. 152-155 del cuarto movimiento del <i>op. 680</i>	p. 523
-Ilustración 292:	cc. 156-158 del cuarto movimiento del <i>op. 680</i>	p. 524
-Ilustración 293:	cc. 158-160 del cuarto movimiento del <i>op. 680</i>	p. 524
-Ilustración 294:	cc. 227-230 del cuarto movimiento del <i>op. 680</i>	p. 525
-Ilustración 295:	primera página del cuarto movimiento del <i>op. 680</i>	p. 526
-Ilustración 296:	escala dentro del <i>maqam</i> del tipo <i>nawahazar</i>	p. 528
-Ilustración 297:	ritmo <i>ayub</i> o <i>zaar</i>	p. 529
-Ilustración 298:	frase principal de <i>Liberación</i> basada en el <i>maqam nawazahar</i> y el ritmo <i>ayub</i>	p. 529
-Ilustración 299:	primeros 14 compases de <i>Liberación</i>	p. 530
-Ilustración 300:	cc. 17-22 de <i>Liberación</i> con el <i>maqam hiyascar</i> y el ritmo <i>ayub</i> ...p.	530
-Ilustración 301:	cuerpo de cuerda y arpa de los cc. 24-29 de <i>Liberación</i>	p. 531
-Ilustración 302:	cc. 41-42 de la obra <i>Liberación</i>	p. 531
-Ilustración 303:	cc. 43-46 de <i>Liberación</i>	p. 532
-Ilustración 304:	c. 63 en la voz de flautín de <i>Liberación</i>	p. 533
-Ilustración 305:	cc. 112-114 de las cuerdas en <i>Liberación</i>	p. 533
-Ilustración 306:	extracto de <i>Liberación</i> con los cc. 137-146.....	p. 534
-Ilustración 307:	cc. 101-102 de a2 (flauta y clarinete) de <i>Liberación</i>	p. 535
-Ilustración 308:	cc. 159-160 de B (violín I y violín II) de <i>Liberación</i>	p. 535
-Ilustración 309:	cc. 177-179 de <i>Liberación</i>	p. 535
-Ilustración 310:	cc. 235-239 de la obertura <i>Liberación</i>	p. 535
-Ilustración 311:	cc. 249-251 (im. sup.) y cc. 235-237 (im. inf.) de <i>Liberación</i>	p. 536

- Ilustración 312:** cc. 259-260 (izquierda) y cc. 43-44 (derecha)
de la obertura *Liberación*.....p. 537
- Ilustración 313:** Mustafá Aicha a principios del año 2000.....p. 548

ANEXOS:

-
- Ilustración 314:** original de «Bogía» de *Amores en los jardines del Ándalus III*...p. 589
- Ilustración 315:** «Tuichia» editada de *Amores en los jardines del Ándalus III*....p. 594
- Ilustración 316:** «Menuetto» editado de
Amores en los jardines del Ándalus III.....p. 599
- Ilustración 317:** «Intermezzo» editado de
Amores en los jardines del Ándalus III.....p. 604
- Ilustración 318:** original de «Inchád» de
Amores en los jardines del Ándalus III.....p. 610
- Ilustración 319:** original del *opus 180*, nº 1.....p. 615
- Ilustración 320:** «III. Juegos del anochecer» editado del *opus 180*.....p. 616
- Ilustración 321:** «IV. Eclipse» editado del *opus 180*.....p. 618
- Ilustración 322:** «XI. Las golondrinas» editado del *opus 180*.....p. 620
- Ilustración 323:** «XX. La carretilla» editado del *opus 180*.....p. 621
- Ilustración 324:** «XXXV. Tormenta» editado del *opus 180*.....p. 622
- Ilustración 325:** «XXXVII. Sarito» editado del *opus 180*.....p. 623
- Ilustración 326:** «XLIX. El cementerio viejo» editado del *opus 180*.....p. 624
- Ilustración 327:** «LI. La plaza vieja de toros» editado del *opus 180*.....p. 625
- Ilustración 328:** «LIV. La fuente vieja» editado del *opus 180*.....p. 626
- Ilustración 329:** «LVIII. Los gitanos» editado del *opus 180*.....p. 627
- Ilustración 330:** «LX. El alba» editado del *opus 180*.....p. 628
- Ilustración 331:** «LXXIV. Melancolía» editado del *opus 180*.....p. 629
- Ilustración 332:** Mustafá Aicha en 1957.....p. 630
- Ilustración 333:** Aicha Rahmani en 1969.....p. 630
- Ilustración 334:** Mustafá Aicha en el 2000.....p. 630
- Ilustración 335:** Mustafá Aicha al piano en el 2000.....p. 630
- Ilustración 336:** Emilio Soto el 17 de enero de 1957.....p. 631
- Ilustración 337:** coro de Ntra. Sra. de las Victorias (1971),
dirigido por Emilio Soto.....p. 631
- Ilustración 338:** Aicha con su amigo Abdul Salam, en el año 1975.....p. 631

-Ilustración 339:	primera página de la obra orquestal <i>Thanatos</i>	p. 636
-Ilustración 340:	primera página del ballet <i>Rapto de Proserpina</i>	p. 637
-Ilustración 341:	primera página del <i>lied</i> «Oración», con texto de Chakor.....	p. 638
-Ilustración 342:	primera página del <i>lied</i> «La pasión de al'Mu'tamid».....	p. 639
-Ilustración 343:	primera página de <i>Momentos de amor a las orillas del Darro</i>	p. 640
-Ilustración 344:	series de <i>Triptyque</i>	p. 640
-Ilustración 345:	primera página de la obra serial <i>Triptyque</i>	p. 641
-Ilustración 346:	primera página de la obra <i>Prières a l'amour</i>	p. 641
-Ilustración 347:	primera página del <i>lied</i> serial <i>Desayuno en la mañana</i>	p. 642
-Ilustración 348:	serie empleada en <i>al'Maskam</i>	p. 642
-Ilustración 349:	primera página de la obra serial <i>al'Maskam</i>	p. 643
-Ilustración 350:	primera página de <i>Tres pequeñas andalucianas a Lamiá [sic]</i>	p. 644
-Ilustración 351:	primera página de la obra <i>Paisajes tetuanés</i>	p. 645
-Ilustración 352:	primera página de <i>Tres canciones a los niños de Varsovia</i>	p. 646
-Ilustración 353:	primera página del <i>Trio a cordes, op. 75</i>	p. 647
-Ilustración 354:	primera página de la pieza orquestal <i>Othello et Desdèmone</i>	p. 648
-Ilustración 355:	primera página de la obra orquestal <i>Psico-arqueologías</i>	p. 649
-Ilustración 356:	primera página de <i>Canto a Tetuán</i> , con letra de Sergio Macías....	p. 650
-Ilustración 357:	primera página de la pieza para piano <i>Niños Cigarreros</i>	p. 650
-Ilustración 358:	primera página de la obra <i>Chronos</i>	p. 651
-Ilustración 359:	programa de mano del concierto celebrado en el Paraninfo de la Delegación de Educación y Cultura de Tetuán, en marzo de 1946.....	p. 652
-Ilustración 360:	programa de mano de un concierto en Tetuán.....	p. 653
-Ilustración 361:	programa de mano del concierto celebrado en honor a Santa Cecilia en Tetuán, en noviembre de 1946.....	p. 653
-Ilustración 362:	invitación y programa de concierto de la presentación de la grabación <i>al-Ándalus "Recuerdos"</i>	p. 654
-Ilustración 363:	carta de la Fundación «Ferrer-Salat» a Mustafá Aicha.....	p. 655
-Ilustración 364:	dossier de prensa de la Cátedra Manuel de Falla.....	p. 661
-Ilustración 365:	material escalístico de la sinfonía <i>Ritos salvajes</i>	p. 662
-Ilustración 366:	material escalístico de la obra <i>HachiSinfonía</i>	p. 663
-Ilustración 367:	transliteración en la partitura de la voz de «Estrellas».....	p. 664
-Ilustración 368:	página 6 de «Estrellas».....	p. 665
-Ilustración 369:	partitura completa de «Estrellas».....	p. 669

- Ilustración 370:** partitura completa de *Puñal, grito y sombra de ciprés*.....p. 687
- Ilustración 371:** partitura completa de *Tres piezas folklóricas de Yebala*.....p. 705
- Ilustración 372:** partitura de *Tema con variaciones para guitarra, op. 127*.....p. 710
- Ilustración 373:** partitura completa de *Amores en los jardines del Ándalus*.....p. 716
- Ilustración 374:** partitura completa del *Trío por el IIM*.....p. 777
- Ilustración 375:** partitura completa de la obertura *Liberación*.....p. 837

Introducción

El compositor marroquí Mustafá Aicha Rahmani propuso, en muchas de sus obras, la confluencia entre aspectos relacionados con la música andalusí –y el mundo artístico árabe en general–, y las formas y herramientas compositivas occidentales. Por ello, su repertorio se muestra, por una parte, basado en una miscelánea artística cargada de un interés creativo-musical ecléctico y novedoso, y, por otra, bajo un abanico de diversas expresiones compositivas contrastadas. Desgraciadamente, la obra y figura de este autor son desconocidas en Occidente, ya que su legado, hasta el momento, no ha tenido la difusión que merece y que, sin duda, dicho en su sentido enfático, enriquece el patrimonio musical universal.

En el año 1999 llegué como profesor interino de trompeta al Conservatorio Municipal Profesional de Ceuta. Junto a un grupo de compañeros, también docentes del centro musical, realizábamos habituales desplazamientos a la cercana y atractiva ciudad andalusí de Tetuán (Marruecos). En una de estas visitas y en ese mismo año –por consejo de Juan de Dios Marfil y Elia Lorenzo, colegas del citado Conservatorio de Ceuta–, decidimos acudir al Conservatorio Nacional de la localidad para ver sus instalaciones y hacernos una idea de las especialidades instrumentales que allí se impartían. Gracias a Marfil y a Lorenzo, conocimos a Mustafá Aicha Rahmani, profesor de composición del conservatorio tetuaní. Un señor que rozaba los sesenta años, con semblante tímido, humilde y amable, además de regalar una mirada entusiasta abducida por la belleza de las artes. Cordialmente nos presentamos y comunicamos en castellano –idioma que el maestro hablaba a la perfección–. Más tarde, nos mostró el conservatorio y nos relató la realidad musical que él, como compositor, vivía en su entorno social.

La influencia de la música occidental –transmitida desde el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán–, unida al exotismo de la música andalusí y magrebí –con sus características tan particulares–, hicieron de Aicha Rahmani un paradigma en lo referente a los compositores con este perfil en Marruecos. Sin embargo, la realidad artística que tuvo que experimentar fue bastante distinta después de la independencia total del Reino de Marruecos del protectorado español. Él continuó con esa idea creativa de mezcla hispano-árabe, siendo este aspecto e idea inventiva, en algunos casos, repudiada o vista con indiferencia por una parte notable de sus propios paisanos. Su estilo

y forma de composición se consideraba obsoleta y caduca en la sociedad en la que vivía, quedando huérfano en relación con la corriente estética occidental, ya que esta era casi inexistente en la realidad socio-cultural de su ciudad y su país. Esto ocurría porque los ideales artísticos y culturales marroquíes, después de la mencionada independencia, se inclinaban de manera radical hacia su música tradicional, que en absoluto contemplaba la posibilidad de poseer algún vestigio español o europeo, ya que, *a priori*, no era atractivo. Así, de alguna manera, se reconstruía la memoria histórica del pueblo alauita, obviándose las señas hispánicas o europeizantes que se recordaban como invasoras. El concepto promulgado por Pierre Nora⁴, en la segunda mitad del siglo XX, sobre la identidad francesa y su memoria, fue adoptado por el pueblo marroquí de manera natural y autónoma –en referencia a su propia nación–, soslayando de forma lógica las reminiscencias europeas de su estructura cultural⁵.

Por ello, Mustafá Aicha era una isla entre dos mundos musicales, y su aspiración artística a aunar ambas vertientes resultaba indiferente para muchos de sus conciudadanos. Sin embargo era muy valorado en el mundo clásico internacional –incluyendo, por supuesto, a academicistas y a muchos músicos marroquíes–, siendo considerado por los que lo conocían como uno de los más importantes compositores de música clásica de Marruecos e incluso del norte occidental de África, no solo por el talento y pericia artesanal que irradiaban en su obra, sino también por lo genuino y único que presentaba su producción como confluencia de la dualidad de las corrientes citadas con anterioridad. Pero, aun así, y por las circunstancias a las que hemos hecho referencia, su realidad artística fue apartada tanto de lo árabe como de lo occidental –en el sentido rígido de las acepciones–, ya que, desafortunadamente, tampoco en Europa se prestó la atención precisa a su novedosa y significativa producción.

De la reunión casual que tuvimos con Aicha en Tetuán surgió la afortunada oportunidad, para mis compañeros del conservatorio ceutí y para mí mismo, de poder conocer parte de su obra. En ese primer encuentro nos propuso montar y ensayar unas *nawbas* –que él mismo instrumentaría, posteriormente, de manera casi instantánea–,

⁴ Pierre Nora (París, 1931) es un historiador galo considerado como uno de los padres de la «Nueva historia». J. F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

basadas en unos poemas tradicionales anónimos del patrimonio poético-musical de al-Ándalus. Samira Kadiri⁶, amiga del propio maestro y conocida cantante tradicional a nivel regional que residía en Tánger —a escasos kilómetros de Tetuán—, interpretaría la parte de canto junto al improvisado *ensemble* formado por los profesores españoles⁷. El entusiasmo provocado por la propuesta nos contagió a los músicos procedentes de Ceuta, y a la semana siguiente volvimos de nuevo a Tetuán para ensayar las composiciones. Nos quedamos perplejos ante la pericia artesanal, exotismo, talento y docta instrumentación que realizó en tan poco tiempo.

Para Aicha, según sus palabras, nuestro encuentro casual fue una venturosa oportunidad de hacer realidad la interpretación de su música, ya que los instrumentistas marroquíes que conocía, en algunos casos, no tenían mucho interés en tocar sus obras. Esto era por la dificultad expresa que entrañaba su ejecución y porque, *a priori*, no era un estilo atrayente para ellos ya que, lógicamente, les llamaba más la atención interpretar su repertorio tradicional a la manera magrebí. A pesar de que algunos de estos músicos árabes tuvieron voluntad para ello o admiraban la obra de nuestro autor, los instrumentos en el Magreb se tocan de diferente forma que en Europa. Por esta causa, no tenían la técnica conveniente para poder poner en práctica la música occidental o clásica europea de forma estricta, ya que su peculiar y atractiva dicción era muy dispar y no afín a las pretensiones musicales de Aicha. Además, se unió la limitación en cantidad de instrumentos e instrumentistas, ya que en Marruecos se adaptó desde occidente solo la tímbrica que después funcionaba en la música tradicional alauita, como el violín, clarinete o contrabajo. Por ello, los instrumentos que usualmente se empleaban en Marruecos no correspondían ni podían conformar las plantillas que Aicha prescribía en sus partituras.

La introversión y reserva de Aicha Rahmani, en cierta manera, impidió que su música fuera más conocida lejos del entorno dificultoso donde se gestó. Tuvimos la fortuna de que, gracias a la admiración y a la amistad que nos unió, él se abriera a nosotros y nos mostrara parte de su producción. Sin duda, fue toda una sorpresa conocer *grosso modo* su obra, que se manifestaba muy extensa y variada en contenido, además de su

⁶ En los primeros años que Samira Kadiri conoció a Aicha, era la directora de la casa de la cultura de Tetuán.

⁷ Los instrumentos con los que Aicha contó para las primeras obras escritas para la Camerata Hispano-Marroquí, correspondían a cada una de las especialidades instrumentales de cada profesor del Conservatorio de Ceuta, además de la voz de Samira Kadiri.

calidad palmaria a simple vista. Decenas de creaciones artísticas donde se localizaba un abanico extenso y plural en relación a los diversos géneros musicales occidentales, como conciertos sinfónicos, obras para instrumentos solos, *lieder* para voz y acompañamiento, entre otros muchos. Junto a esto, pudimos conocer algunas de sus obras literarias poéticas, y sus traducciones de libros europeos de composición y armonía al árabe. Durante el tiempo que coincidimos entre Ceuta y Tetuán –entre los años 1999 y 2005–, Mustafá Aicha siguió escribiendo para nuestra pequeña y espontánea orquesta conformada con los instrumentos que se encontró y, además, continuó componiendo para diferentes tipos de agrupaciones clásicas con soporte y formato preestablecido –como solía hacer antes de conocernos–, pero por desgracia, estas últimas casi nunca veían la luz. Es justo indicar e insistir en que hay muchas personas en Tetuán y Marruecos en general –entre ellos muchos músicos–, que sí que valoraron –y aprecian en la actualidad– el legado del maestro, aunque es cierto que la gran mayoría gustaba más la música tradicional del país.

Al año de su desaparición, en 2009, se celebró en Tetuán un concierto en homenaje al compositor marroquí. La Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha» –que fue como bautizamos al conjunto instrumental que surgió de nuestro primer encuentro–, junto al director español Ángel Hortas Rodríguez-Pascual, asistimos al elegiaco evento para interpretar música del propio maestro árabe. En el mismo lugar del tributo *in memoriam*, se encontraban la viuda de Mustafá Aicha, Najiba Ikhlass, y su cuñado, Jaafar Ikhlass. Después de un saludo afectuoso, ambos familiares nos expresaron que el compositor dejó como deseo irrevocable antes de su muerte: que, o Miguel Ángel Chamorro de Vargas –violinista de la *camerata*–, o mi persona, nos dispusiéramos a catalogar y a estudiar su obra. Aicha nos confió este importante menester que, sin duda, estaba cargado de una responsabilidad de magnitud y, a la vez, de una honra por la fe que depositó en nosotros. Yo le di mi palabra de que algún día así lo haría, por la admiración musical y la amistad que nos unió. Desde el año 2010 estoy dedicado a cumplir esta honrosa encomienda y es por ello que este trabajo, además del carácter científico que pretende y desde el que propiamente se ha enfocado, posee una serie de connotaciones personales y emocionales que hacen que mi implicación sea aún más profunda de lo que ya lo es como músico e investigador.

Capítulo 1. Acotación del objeto de estudio

Para evitar dispersiones y acotar el objetivo de estudio, se ha trazado una línea de investigación que nos ha llevado a conocer la obra de nuestro autor desde la que, fundamentalmente, hemos explorado, analizado y clasificado sus rasgos compositivos y conceptuales. Dado que Aicha presenta una producción muy ecléctica, se ha procurado analizar e investigar asuntos que se han considerado directos con el objeto de estudio o, también relacionados con el mismo. Entre ellos, citamos su formación académica europea, y, por ende, el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán –y la política socio-cultural del protectorado español–, que han aportado mucha información al respecto⁸. Asimismo, las influencias de la música occidental –desde la estética hispana– y los métodos compositivos europeos del siglo XX, junto a su filosofía creativa, han sido pilares necesarios para que la investigación de este legado tomara unos derroteros contrastados, científicos y veraces⁹. Además de ello, la música andalusí, su cultura y los antecedentes históricos en Marruecos y al-Ándalus, se han propuesto como unos campos de indagación fundamentales para poder resolver sus posteriores vinculaciones con la obra de Aicha¹⁰.

Se ha entendido como beneficioso hacer un estudio somero de la realidad artístico-social de la ciudad de Tetuán y Marruecos, antes, durante y después de la producción de Mustafá Aicha para entender mejor la ubicación de la misma. La poesía española, francesa, árabe contemporánea, entre otras, han sido campos de necesario

⁸ Para llevar a cabo la investigación sobre el tiempo del protectorado español y sus repercusiones socio-culturales en Tetuán y el norte de Marruecos, nos hemos guiado por contribuciones como las de T. García Figueras, *España y su Protectorado en Marruecos (1912-1956)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1957; en la publicación de F. Valderrama Martínez, *Historia de la acción cultural de España en Marruecos (1912-1956)*, Tetuán, Editora Marroquí, 1956; o en los artículos de I. González González, «El ejército, actor de la política educativa española en el norte de Marruecos durante el Protectorado (1912-1956)», *Revista de historia militar. Centenario del Protectorado de Marruecos. Ministerio de Defensa*, nº extraordinario II (2012), pp. 69-100 y «La “hermandad hispano-árabe” en la política cultural del franquismo (1936-1956)», *Anales de Historia Contemporánea*, nº 23 (2007), pp. 183-197, entre otras publicaciones.

⁹ En este campo y su estudio, nos hemos basado en publicaciones como las de T. W. Adorno, *La filosofía de la nueva música*, A. Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal ediciones, 2003; A. Schönberg, *El estilo y la idea*, R. Barce (trad.), Madrid, Mundimúsica ediciones, S. L., 2008, entre otras. Además de estas ediciones, para desarrollar las diversas comparativas con la música occidental del siglo XX, ha sido de suma importancia la siguiente obra: R. P. Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, 2ª ed., P. Sojo (trad.), Akal, Madrid, 1999.

¹⁰ Para esta disciplina nos hemos guiado, fundamentalmente, desde las siguientes obras: M. Cortés García, *Pasado y presente en la música andalusí*, Huelva, Fundación El Monte, 1996; R. Fernández Manzano, *Música de al-Ándalus*, Granada, Eug, 2015, entre otras publicaciones.

estudio para ser comparados con la obra de nuestro autor, con mención especial a sus *lieder*. Además de ello, se ha realizado un examen contrastado de los rasgos de la música de Aicha Rahmani con los diversos estilos con los que él mismo los relacionó –provenientes de la música occidental y de la oriental–. Todas estas materias han sido concurridas con la intención de indagar sobre el impacto del legado que tratamos en el repertorio europeizante árabe, provocado por su singularidad compositiva y su aportación novedosa en el mismo.

1.1. Antecedentes y estado de la cuestión

No existe mucha información sobre la vida y la obra de Mustafá Aicha Rahmani. Tan solo una publicación biográfica basada en el autor realizada por Souad Anakar¹¹ y algún que otro artículo aislado¹², además de las reseñas digitales –tanto en castellano y francés como en árabe–¹³. Afortunadamente, pude contactar vía correo electrónico con Souad Anakar y, en las múltiples conversaciones que mantuvimos, me explicó que, en su estudio para la publicación de la monografía sobre la figura de Aicha, encontró poquísimas fuentes secundarias a propósito de él. De hecho, gran parte de su trabajo lo realizó conjuntamente con el maestro cuando aún vivía y con su beneplácito. Por lo que, en primera instancia, el patrimonio musical del compositor marroquí, globalmente hablando, es un campo virgen y muy poco estudiado a nivel europeo. Salvo su familia, alumnos, y una gran parte de intelectuales y músicos árabes que apoyaron y, actualmente, secundan su obra –ya que consideran el aspecto artístico más que el político social–, este legado es relativamente desconocido y la situación es propensa a enmarcarlo en el olvido.

El trabajo de Souad Anakar, ya traducido al castellano, se presenta en una introducción, veintinueve capítulos e índice. Esta monografía se basa en una catalogación

¹¹ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico que vive en la melodía*, Tetuán, Khaled ed., 2010. Traducción al castellano no publicada de M. Guillén Monje (Licenciado en Filología Semítica Árabe-Hebreo por la UGR, Promoción 1993-1995). Anakar estudió en la Facultad de Letras y Humanidades de la Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán, y en el Conservatorio Nacional de la misma ciudad. Actualmente, es profesora del Ministerio Nacional de Educación de Marruecos.

¹² Se hace alusión a nuestro compositor en algunos artículos o reseñas como los que, a continuación, se insertan: R. Alcover; M. Cortés García; R. Fernández Manzano *et al.*, «Ponencias. Seminario: La música Andalusí en el Reino de Granada», *Centro de Estudios Andaluces*, PN 04/12 (2012), pp. 60-74; J. D. Guillén Monje, «*In memoriam*, Mustafá Aicha Rahmani», *al-Nafir*, nº 4 (noviembre de 2008), pp. 18-19, entre otras.

¹³ En páginas web como: «mundoclasico.com»; «canal.ugr.com»; «africafundacion.org», entre otras, se muestran reseñas sobre nuestro autor.

básica del repertorio de Aicha, un estudio biográfico significativo y un somero análisis de algunas de sus obras. La autora alauita resalta de Mustafá Aicha la característica de que ha sido uno de los pocos músicos árabes que desarrolló un nuevo color compositivo en el patrimonio musical marroquí y, a la postre, internacional. En las entrevistas y encuentros con la familia de Aicha se descubrió que muchísimos músicos clásicos españoles y europeos en general, árabes o tetuanés, tuvieron interés en realizar una catalogación y estudio de su obra, además del Ministerio de Cultura marroquí. Pero Najiba Ikhlass, la viuda de Aicha, cumplió a ultranza la ya mencionada última voluntad de su marido con respecto a la investigación de su legado artístico.

Los primeros años de la labor científica se basaron en la reunión de datos a partir de un trabajo de campo previo que pretendía, al menos, recoger las fuentes escritas digitales en la red sobre Aicha. El idioma, desde el inicio, se presentó como un hándicap que evitaba la fluidez en el estudio de algunas fuentes. Asimismo, el hecho de contrastarlas con veracidad fue una labor que se presentó, en primera instancia, dificultosa. Sin embargo, gracias a la profesionalidad y al empleo de los traductores con los que se ha contado, y después de cotejar los datos recabados con el posterior trabajo de campo en Tetuán, se pudo continuar con la investigación dentro de la acotación del objeto de estudio, y basándonos en la fiabilidad de los propios documentos¹⁴. A esto hay que añadir que, en la propia ciudad de Tetuán –como remanente del protectorado–, aún hay muchos de sus vecinos que hablan y entienden el castellano correctamente, lo que sin duda ha ayudado considerablemente a proseguir de manera fluida con la investigación, especialmente, en las entrevistas con los familiares de Mustafá Aicha, entre otros.

La catalogación de las obras de Aicha Rahmani, como siguiente punto del estudio, sin duda, ha sido una acción precisa y fundamental para el desarrollo de nuestra pesquisa científica. En este registro se empezó a vislumbrar la disparidad de estilos que empleó y su peculiar manera de vincularlos. Este trabajo fue desarrollado y continuado con mayor integridad en el máster de la Universidad de Granada, Universidad de Oviedo y Universidad Internacional de Andalucía denominado «Patrimonio Musical», realizado en el curso 2013-2104. Para este menester se contó con la tutorización de Francisco Martínez

¹⁴ Hay que añadir que en las diversas transliteraciones de algunas palabras en árabe –desconocidas y no usuales– a nuestra lengua materna se han seguido, *grosso modo*, las normas específicas de traducción de «The International Phonetic Alphabet», con la intención de que estas sean lo más fidedignas posible.

González que, gracias a su guía, se llegó a esclarecer con mayor eficacia los rasgos estilísticos del compositor, además de los datos aportados por muchos profesores de dicho máster, como Manuela Cortés y Reynaldo Fernández, entre otros. Las herramientas que se otorgaron en este tiempo, sin duda, han sido fundamentales e indispensables para que este estudio continuara hacia buen puerto. De hecho, el primer ensayo de catalogación e investigación somera sobre la obra del autor fue el tema en el que se basó mi Trabajo de Fin de Máster, titulado *Mustafá Aicha Rahmani: aproximación analítica a la vida y obra de un compositor marroquí*.

En el primer ensayo de catalogación reglado realizado en Tetuán en el año 2013, el recuento de obras en total rondaba casi las doscientas creaciones musicales. El vasto conjunto de estas piezas, después de su realización, quedó abocado de forma aciaga al olvido en el estudio personal de Aicha Rahmani. A partir de la consulta de los documentos rescatados en el trabajo de campo se sabe que, además, nuestro compositor realizó publicaciones de crítica musical, entre otros contenidos, en diversos periódicos nacionales y revistas culturales locales y de Marruecos en general –en el anexo III se inserta una relación de dichas publicaciones–. Además de ello, a partir del estudio de la catalogación, se pudo descubrir algunas de las tendencias filosóficas de nuestro autor, que se podían localizar materializadas en sus propias obras. Junto a este aspecto, en la biblioteca personal de Aicha, en Tetuán, se encontraron libros de filósofos y pensadores en los que se inspiró para realizar parte de su producción musical.

La prensa nacional e internacional ha sido una fuente importante a la hora de recabar datos para la propia investigación. Las hemerotecas de algunos periódicos de tirada nacional en España como ABC –en la época del protectorado–, la prensa local de la Tetuán española o los Dahíres consultados del *Boletín oficial de la zona del protectorado*, han dado respuesta a algunas de las cuestiones que se han planteado, como por ejemplo, la estructuración del plan de estudios del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán¹⁵ o el interés de recoger las *nawbas* en notación occidental, entre otros aspectos.

Afortunadamente, las fuentes primarias –documentos y partituras– han estado en total disposición para su estudio, gracias a la bienaventurada voluntad y facilidad de

¹⁵ DAHÍR de 16 de agosto de 1945 creando el Conservatorio Hispano-Marroquí en Tetuán, en *Boletín Oficial de la Zona de Protectorado español en Marruecos*, núm. 30, año 33, de 21/09/1945, pp. 761-766.

acceso por parte de la familia. Se realizaron varias catalogaciones y registros de la obra en el propio domicilio y estudio personal de Aicha, siendo las últimas llevadas a cabo entre los años 2015 y 2016 –este empeño fue emprendido después de una planificación económica y temporal adecuada–. También se ha tenido la total disponibilidad y apoyo de la parentela de Aicha Rahmani para ponerse en contacto y entrevistarse con antiguos alumnos y alumnas del compositor, además de las diferentes personalidades de las artes en Marruecos que fueron contemporáneas de nuestro autor y que tuvieron contacto con él. Mediante una investigación seria, objetiva y veraz, se ha podido llegar a recabar datos que han sido contundentes y científicamente fidedignos con respecto a Mustafá Aicha y su legado. Junto a esto, mucha información personal de índole musical, fue amablemente aportada por doña Najiba Ikhlass –viuda de nuestro compositor–. Asimismo, dada la controversia que creó la decantación de Aicha por las formas y estructuras musicales europeas, se ha planteado este trabajo, desde un principio, como un prontuario de las artes vinculadas.

1.2. Hipótesis y justificación de la investigación

Como justificación de la investigación, enunciaremos las diversas hipótesis que han surgido a partir del estudio de la ecléctica producción de nuestro autor:

- Aun siendo Mustafá Aicha de origen marroquí, lo hispano y europeizante prepondera en gran parte de su patrimonio musical. Por lo que, presumiblemente, uno de los marcos teóricos en el que este se puede insertar es en el legado árabe musical con claras influencias académicas, aunque perteneciente a la vertiente occidental. Con anterioridad, en otros países árabes de la zona oriental, como Egipto, ya se desarrolló la concepción creativa europeizante.
- Es por ello que el trabajo artístico y la producción musical que nos encontramos es un patrimonio compositivo poliestilista, donde la herencia cultural árabe busca en la obra de Mustafá Aicha la confluencia artística con el legado europeo. Las posibles similitudes de las raíces y las probables convergencias entre la cultura occidental y la árabe, llegan a materializarse en las partituras del compositor alauita, uniéndose ambas orillas, pero respetándose, a su vez, la personalidad independiente de cada una de ellas. A este respecto, cabe destacar la intención estética del autor de desarrollar el «nacionalismo marroquí» al emplear en sus

piezas melodías tradicionales del norte de Marruecos o herramientas modales orientales como los *maqamat*¹⁶. Esta acepción, que proviene de la música académica occidental, refuerza, a nivel local, el concepto musical patriótico alauita y, por ende, el árabe e internacional.

- Algunas de las obras de Mustafá Aicha están basadas en las estructuras primitivas modales andalusíes –los *tab`*–, y en las formas y ritmos básicos de las *nawbas* tradicionales¹⁷. Estas características musicales, propias de la tradición cultural magrebí, las combina de nuevo con las formas y técnicas de composición europeas, como pueden ser el serialismo y las estructuras formales clásicas, entre otras. Es por ello que, también, nos formulemos la hipótesis de que parte del patrimonio de Aicha se pueda considerar como «neoandalusí», dado su carácter renovador.
- Asimismo, nuestro autor utilizó la poesía árabe moderna –además de la andalusí, española y francesa– en su música vocal. Aicha entendió la facultad de la composición basándose en las diferentes formas de expresión que conoció e investigó, pretendiendo llegar siempre a la misma meta: el regocijo del ser en la expresión artística. En este sentido, la prelación de la creación del *lied* escrito en árabe, se muestra como otra de las señas de identidad del autor.
- Los enfoques filosóficos, tanto occidentales como orientales, estructuraron gran parte de la producción de Aicha Rahmani, ya que su pensamiento artístico se basó en vertientes teóricas y científicas –afines a su entender artístico– desde las que se fundamentó. Estos razonamientos y su repercusión en la obra del maestro tetuaní serán detallados en posteriores capítulos.

1.3. Objetivos científicos que se persiguen

Después de haber delineado y esbozado el contexto histórico-musical, la relación de este con el estudio del legado de Aicha, y planteadas las bases metodológicas del trabajo –gracias, en parte, a la aportación de los estudios interdisciplinarios–, el paso sucesivo fue el de marcar el objetivo principal de la investigación. Este no es otro que el

¹⁶ Plural de *maqam*.

¹⁷ Para el estudio de estos aspectos musicales nos hemos basado, fundamentalmente, en las siguientes publicaciones: P. García Barriuso, *La música hispano musulmana en Marruecos*, Sevilla, Instituto Cervantes de Tánger-Fundación El Monte, 2001; A. Chaachoo, *La música andalusí Al-Ála, historia, conceptos y teoría musical*, Córdoba, Almuzara, 2011, entre otras.

de *difundir y estudiar el ensayo de catalogación de la obra de Mustafá Aicha*. En este sentido se ha creado una base de datos básica de la obra para, así, facilitar su consulta y su posible estudio musicológico posterior. Asimismo, esta acción propicia que la música de Aicha pueda ser interpretada mediante la difusión de su existencia ya que, como anteriormente se señaló, una parte muy amplia de este legado es inédito. En la investigación llevada a cabo se ha propuesto también poner en primer plano los siguientes objetivos específicos:

- Realizar un estudio analítico y comparado de un número suficiente de obras que se presenten como características o paradigmáticas dentro de los diferentes géneros que aporta el autor.
- Configurar, de forma paralela, un archivo digital parcial con las obras analizadas del compositor.
- Vislumbrar lo misceláneo y ecléctico del estilo, estética, conceptos filosóficos y el lenguaje que conformó la creación musical del maestro árabe.
- Ampliar el patrimonio musical con influencia hispanista en este caso tan característico, entendido dentro del orbe de los autores marroquíes con esta concepción y tendencia artística y estética.
- Calibrar la repercusión de la influencia de la música española en Aicha, especialmente, a partir de la investigación de lo que fue el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán.
- Indagar en la relación del pasado histórico cultural del antiguo protectorado español con el de nuestra propia nación y con el norte marroquí.
- Destacar de parte de la obra de Aicha la ascendencia de la música y poesía europea y, conjuntamente, la de la música andalusí y la literatura árabe contemporánea.
- Estudiar y comparar el *lied* en árabe, como aspecto característico e inédito en el legado de Aicha Rahmani, con otras composiciones con voz de autores árabes con tendencias europeizantes.
- Conocer las diferentes convergencias que, a partir de la investigación previa de la producción musical de Aicha, aparecen entre al-Ándalus y Occidente. Es decir, encontrar los puntos comunes entre la música de ambas orillas y la aportación mutua entre las dos corrientes, según la visión artística de Mustafá Aicha.

- Considerar el desarrollo y la implementación por parte del músico tetuaní de la música tradicional de Yebala y del norte de Marruecos.
- Inquirir la posible existencia de otros compositores árabes con la ya citada influencia occidental a nivel musical, contemporáneos de Mustafá Aicha Rahmani.
- Realizar una grabación con algunas de las piezas más señaladas del autor tetuaní.

1.4. Metodología y plan de trabajo

El término metodología hace referencia al modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas¹⁸. Desde este prisma y perspectiva, el primer dilema que se planteó a la hora de emprender la investigación fue la citada falta de bibliografía referida a nuestro autor. La variedad de estilos que Aicha Rahmani trató y la importancia que dio a la poesía en parte de su patrimonio compositivo, nos ha llevado a profundizar en el análisis de su obra desde un enfoque interdisciplinario. A partir de este planteamiento, se ha atendido al estudio de algunas materias como, por ejemplo: el orbe cultural árabe contemporáneo, la música histórica andalusí, la música académica europea, la profundización en las poesías tratadas por el maestro o la influencia de la filosofía en su enfoque creativo. Por ello, además de ahondar en la disciplina histórica-musical de todas las facetas en las que Mustafá Aicha se empleó, ha sido preciso hacer un examen de los textos que eligió para compararlos con el fin artístico de sus propias composiciones.

Asimismo, ha resultado beneficioso escudriñar en la filosofía y el pensamiento moderno occidental y oriental en el que se fundamentó para su propia encarnación como compositor. A partir de estos conceptos adquiridos, a los que se han llegado después de la investigación de la producción de Aicha Rahmani, se puede considerar que la citada interdisciplinariedad en la que se ha fundamentado el estudio, se resume en los siguientes campos del conocimiento: música, historia, literatura y filosofía.

Algunos de los conceptos filosóficos europeizantes en los que Aicha principalmente se basó fueron: la célebre «alienación» de Marx¹⁹, el existencialismo de

¹⁸ S. J. Taylor & R. Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos en investigación*, J. Piatigorsky (trad.), Barcelona, Paidós, 2002, p. 15.

¹⁹ K. Marx, *Manuscritos: Economía y Filosofía*, F. Rubio (trad.), Madrid, Alianza, 1968.

Sartre²⁰ o la ruptura epistemológica de Bachelard²¹, entre otros. De la filosofía árabe, cabe destacar la influencia de los cuentos surrealistas del egipcio Naguib Mahfuz²² que, entre la leyenda y la realidad, tratan de algunas controversias específicas del mundo islámico – como la intolerancia religiosa–, llegándose a la moraleja de que la importancia básica de la existencia está en el mismo ser humano, sea de la cultura que sea –precepto que evocó a Aicha a encontrar las vinculaciones ecuménicas entre las artes–. Todas estas ideas filosóficas, que nuestro autor tomó como suyas en algunas de las configuraciones de sus obras, serán aludidas a modo global y cuando se haga referencia a la pieza a la que atañe, para así evitar desviarnos de nuestra línea de investigación.

Con respecto al proceso metodológico, y fundándonos en el citado principio de interdisciplinariedad, la investigación se centrará en un enfoque y punto de vista de tipo documental o cuantitativo y, también, de tipo argumentativo o cualitativo²³. El hecho de que se califique como documental o cuantitativo responde a que los datos proporcionados y recogidos se basan en fuentes documentales –en mayor medida, haciendo referencia a las mismas partituras originales– y, también, biográficas –en menos cantidad, como la publicación de Souad Anakar, las reseñas digitales veraces, las monografías o artículos relacionados con su obra, las entrevistas con los familiares y allegados al compositor, entre otras–. La atribución a este proceso metodológico del calificativo «argumentativo» o «cualitativo» hace referencia a que tales fuentes serán contrastadas y analizadas a partir de los diversos métodos compositivos europeos históricos –haciendo hincapié en los que se difunden desde principios de siglo XX, desde el enfoque hispánico– y, también, desde los datos compositivos recogidos de la música andalusí, además de los detalles históricos y culturales en los que se basó nuestro autor. De esta manera, se corroborará que la música de Aicha Rahmani está basada en fuentes documentadas y en métodos o fórmulas de composición en las que él se formó internacionalmente.

El trabajo de campo previo a toda acción es preciso señalarlo y reseñarlo en la metodología que se expone. En él se han recogido todas las fuentes primarias desde el propio estudio personal del autor en Tetuán para, después, pasar a su estudio y análisis –

²⁰ J. P. Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, M. C. Llerena (trad.), Barcelona, Edhasa, 2007.

²¹ G. Bachelard, *La formación del espíritu científico*, J. Babini (trad.), Ciudad de México, Siglo XXI, 2007.

²² N. Mahfuz, *La taberna del gato negro*, M. L. Prieto (trad.), Barcelona, Mtz. Roca, 2003.

²³ T. D. Cook & Ch. S. Reichardt, *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*, G. Solana (trad.), Madrid, Ediciones Morata, S. L., 1986.

los documentos estaban custodiados fielmente y a buen recaudo por la familia de Mustafá Aicha—. Gracias a ello, se ha podido cotejar las partituras encontradas y vislumbrar así los estilos predominantes en el compositor. En esta labor, que se llevó a cabo en diversas visitas a la ciudad marroquí entre los años 2013 y 2016, también se recogieron cartas personales o programas de mano, entre otros documentos pertinentes para la investigación.

El citado análisis musical que se propone para con las obras más representativas será formalista y estructuralista. Al comienzo de los mismos se señalarán las leyendas y recursos gráficos que se utilizarán para identificar las series o estructuras musicales empleadas por el autor. Previamente a esta acción, se procedió con la catalogación de este legado, que ha tomado la forma fundamental que plantea el RISM²⁴ y el *New Grove*²⁵. En el registro se ha constituido una disposición o estructura de datos para cada una de las obras, donde se expone: un íncipit –literario y musical, si los hubiere–; la fecha de composición; lugar de composición y su estreno –si se hubieran llevado a cabo estos últimos ítems–; instrumentación; género; estilo; número de *opus*; y observaciones. La estructuración del inventario, asimismo, se expondrá con mayor detalle al comienzo del capítulo dedicado al mismo. De esta forma, se podrá facilitar la consulta y su posible estudio musicológico posterior. Por ello, la concepción inicial de la investigación podría considerar este trabajo como de tipo analítico, en el sentido de que se pretende hacer el citado ensayo de catalogación para llegar a un análisis básico de la obra del maestro marroquí.

De forma complementaria, que no excluyente, la metodología tendrá tendencias sociológicas en lo referente a la realidad que vivió Aicha como creador en su nación. A partir de los propios testimonios del músico tetuaní y sus allegados –además de las declaraciones que personalmente en vida me expresó–, él no fue reconocido a nivel general en su país como compositor, sino que, más bien, fue casi repudiado por causa de los métodos occidentales que implementaba en sus partituras. Razón por la cual no fue capaz de acceder a la sociedad marroquí como un fenómeno artístico ligado a la realidad

²⁴ *Répertoire International des Sources Musicales* (Repertorio Internacional de Fuentes y Recursos Musicales).

²⁵ *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., en S. Sadie & J. Tyrrell (ed.), Nueva York, Grove's Dictionaries, 2001.

social, y descifrable a través del análisis de sus determinantes históricos-sociales, como aseveró Steingress en relación al flamenco en Andalucía²⁶. Aun así, Aicha se basó conceptualmente en este aspecto histórico-social, pero la salida de Marruecos del protectorado español lo desubicó como artista en su propia tierra. Su obra y su estética, poco común en un compositor árabe, se enfrentó a un proceso contextual adverso. El perspectivismo de Ortega y Gasset explica, en cierta manera, el porqué Aicha Rahmani se decantó por la música europeizante que tantos enemigos le generaba y que, a su vez, le desgastaba anímica y emocionalmente por la escasez de facilidades para la interpretación de su obra²⁷. La asociación social y filosófica del compositor tetuaní y del pensador madrileño, la desarrollaremos en posteriores capítulos de esta tesis. Al igual que el título de una de sus partituras, *Tres caleidoscopios, op. 338* para violín y piano, el músico alauita mantuvo su punto de vista y su perspectiva a ultranza, a pesar de las negativas consecuencias sociales y artísticas.

Por otra parte, con respecto a su concepto de renovación de la música andalusí, nos basaremos en las tendencias metodológicas difusionistas que defiende con consistencia documental Fernández Manzano, las cuales provienen, en cierta manera, de la antropología social²⁸. Al igual que los andalusíes trasladaron parte del conocimiento desde Oriente a Europa, Mustafá Aicha Rahmani, en el siglo XX, devuelve esa acción, pero a la inversa: es decir, desde el conocimiento de la música occidental, Aicha pretendió restaurar y, a la vez, modernizar la ancestral música hispano-árabe.

Con respecto al marco teórico conceptual, el contexto histórico se entenderá desde diversas vertientes, tantas como aquellas en las que se inspiró Aicha y de las que tomó herramientas compositivas y conceptuales. Por un lado, el contexto histórico de su país, Marruecos: su historia y el devenir de su cultura en la que se inspiró para desarrollar parte de su legado nacionalista. Por otra parte, España, como país que sugirió a nuestro compositor decantarse por la música académica europeizante. Y como nexo de unión entre ambos flancos, el patrimonio andalusí, común históricamente a ambas naciones y del que tanto bebió Aicha Rahmani.

²⁶ G. Steingress & E. Baltanás, *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, Sevilla, Fundación Machado de la Universidad de Sevilla, 1998, p. 120.

²⁷ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 2005.

²⁸ R. Fernández Manzano, *Música de al-Ándalus...*, op. cit., p. 38.

El trabajo y la estructura de la investigación se ha elaborado en nueve capítulos y siete anexos en los que se ha pretendido organizar los datos recabados, de manera que se puedan identificar con claridad los campos sondeados y, por ende, las características e influencias más notables y particulares de Aicha Rahmani. En uno de los capítulos, trataremos la biografía del músico árabe, donde se expondrán los datos más relevantes de su vida y su formación como compositor. Además de ello, otro de los capítulos estará dedicado a la investigación del contexto histórico-social de Mustafá Aicha, ahondando en el legado cultural del protectorado español, y en el difusionismo –entendido este como una teoría social y cultural relacionada con el intercambio de recursos musicales entre orillas a través de los tiempos–. Por otro lado, y en otro apartado, se profundizará en el estudio del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, y en el análisis del legado histórico-cultural magrebí –especialmente, el andalusí–. Junto a ello, otro de los capítulos se basará en las influencias recibidas desde las diferentes disciplinas artísticas internacionales en las que nuestro compositor se inspiró. La catalogación de la obra será expuesta en un capítulo para tal fin. En los dos últimos apartados se tratará, por una parte, los rasgos estilísticos del autor, y, por otra, el análisis de las piezas elegidas para su estudio, a modo de reseñar sus principales características creativas. En el último capítulo se trazarán los resultados y conclusiones de la investigación.

Por otro lado, en los anexos se incluirán datos e ilustraciones del autor, tanto de su vida como de su obra. Especial mención tiene el primer anexo, donde se mostrará el estudio musicológico de la grabación que se aporta junto a este trabajo con música de cámara de Mustafá Aicha, además de la edición de las partituras que aparecen en el compacto y que no se han adjuntado con anterioridad a esta tesis.

Es por ello que, desde un punto de vista global, este trabajo tiene la intención de poder constituir un inicio o punto de partida para diferentes investigaciones relacionadas con la obra de Aicha Rahmani, además de distintos estudios centrados en la búsqueda de otros compositores del orbe árabe o norte africano que se hayan dedicado a la música académica europea con las reminiscencias propias de sus países de origen. Las normas de citación se regirán por el sistema cita-nota.

A modo de memoria de las acciones paralelas llevadas a cabo para realizar esta tesis hay que señalar que, en la revista *Música Oral del Sur* –con ISSN 1138-8579, depósito legal GR-487/95, y editada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía–, en su número 14 y año 2017, se publicará el siguiente artículo de mi autoría y asociado a la propia tesis: «El compositor marroquí Mustafá Aicha Rahmani (1944-2008). La música tradicional de Yebala y del Norte de Marruecos, las *nawbas* andalusíes y la poesía árabe contemporánea llevadas al formato académico clásico europeo». La citada revista, según la CIRC²⁹ de 2012, está integrada dentro del grupo B y se indexa en las siguientes bases de datos y directorios: BNE³⁰, CBUC³¹, Dialnet³², DICE³³, DOAJ³⁴, ERIH PLUS³⁵, REDIB³⁶, Europeana³⁷, Google Académico, ISOC³⁸, Latindex³⁹, REBIUN⁴⁰, RESH⁴¹, RILM⁴², y WorldCat⁴³. En el mencionado artículo se incluye parte de los resultados conseguidos en la investigación para esta tesis, especialmente, los referidos a la producción de Mustafá Aicha inspirada en el patrimonio de Yebala y en el legado andalusí.

Asimismo, se ha llevado a cabo, a modo de trabajo creativo de carácter artístico y publicación, una grabación con algunas de las piezas camerísticas representativas de nuestro autor, para así poder escuchar un esbozo de los diferentes estilos que desarrolló. Dicha grabación, titulada «Mustafá Aicha Rahmani (Tetuán, 1944-2008). Música de cámara entre orillas» (en árabe: «تطوان، 1944-2008). بين الحجرة موسيقى الرحماني عيشة مصطفى» («المتوسط البحر شطري»)), fue realizada por profesores de conservatorio con una trayectoria interpretativa aquilatada y en estudios de grabación con un bagaje profesional manifiesto. El compacto será distribuido comercialmente por un sello discográfico de gran capacidad divulgativa con el que aún se está negociando.

²⁹ Clasificación Integrada de Revistas Científicas.

³⁰ Biblioteca Nacional de España (Catálogo colectivo de publicaciones periódicas).

³¹ Consorcio de Bibliotecas Universitarias de Cataluña.

³² Portal de difusión de la producción científica hispana.

³³ Difusión y calidad editorial de las revistas españolas de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas.

³⁴ *Directory of Open Access Journals*.

³⁵ *European Reference Index for the Humanities and Social Sciences*.

³⁶ Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico.

³⁷ Biblioteca digital europea de acceso libre.

³⁸ Ciencias Sociales y Humanidades (Base de datos del CSIC).

³⁹ Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

⁴⁰ Red de bibliotecas universitarias españolas.

⁴¹ Indicadores de calidad para las revistas científicas españolas de Ciencias Sociales y Humanidades.

⁴² Repertorio Internacional de Literatura Musical.

⁴³ Catálogo de *Online Computer Library Center*.

Capítulo 2. Mustafá Aicha Rahmani

2.1. Biografía

Mustafá Mohamed Rahmani nació en la ciudad de Tetuán (Marruecos) el 28 de diciembre de 1944. Su padre fue militar, concretamente, oficial de caballería del ejército español, y su madre fue hija de terratenientes acomodados. Su abuelo materno se llamaba Mohamed Soto y murió a mediana edad, dejando un testamento donde legaba todos sus bienes a sus hijos varones, cediendo injustamente a sus dos hijas –entre ellas la madre de Aicha– tan solo, una centésima parte de la herencia⁴⁴. Desde que era niño quedó prendado de las melodías y cantos populares de las montañas de Yebala, que su madre entonaba cuando realizaba las labores diarias del hogar. Sus padres fallecieron siendo él muy joven, entre los años 1968 y 1969⁴⁵. La primera experiencia académica de Aicha con la música fue en la escuela primaria y, en el periodo de su adolescencia le entusiasmaban las bandas sonoras de las películas a las que asistía en los cines locales de Tetuán –herencia del protectorado español–⁴⁶.

Aun no existiendo antecedentes musicales entre sus ascendientes, el joven Mustafá Aicha decidió matricularse en la sección española del Conservatorio Hispano-Marroquí de su ciudad natal en el año 1956. Estudió las asignaturas de solfeo, historia y estética de la música, violonchelo, armonía, dirección, composición, fuga, contrapunto, orquestación y piano⁴⁷. Fue un alumno muy disciplinado y talentoso, «[...] siempre en silencio, abducido por su mundo interior, con un halo de misterio patente que le hacía parecer que tenía una especie de aura mágica que lo envolvía»⁴⁸, según testimonio del profesor de la Facultad de Letras de Tetuán, Mohamed Anakar. La pasión y empeño de Aicha Rahmani por la música fue acrecentándose con el paso de los años y, cuando finalizó su formación general en bachillerato, se dedicó de lleno a su instrucción musical en exclusividad. Además de esto, siempre mantuvo *motu proprio* un profundo interés y vínculo con todos los campos artísticos y humanísticos, fundamentalmente, con la

⁴⁴ Datos tomados del borrador de una carta que más tarde fue remitida a Miguel Ángel Chamorro –violinista de la Camerata Hispano-Marroquí–, sin fecha.

⁴⁵ En el anexo II se adjuntan unas imágenes del autor a lo largo de su vida (ilustraciones 332-335).

⁴⁶ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁸ Padre de la autora de la biografía: S. Anakar, *Mustafá Aicha, el músico...*, *op. cit.*, p. 6. Además, mantenía una profunda amistad con el compositor alauita. La cita fue recogida de esta publicación.

literatura y, en especial, con la poesía. Gracias a su dominio del árabe, castellano y francés estudió prosa y poética de autores andalusíes y contemporáneos árabes, además de la obra de poetas hispánicos y francófonos, entre otros. Este interés del compositor por el arte de la literatura después tomó forma en su obra, concretamente en sus numerosos *lieder*. Mustafá Aicha realizaba, voluntariamente, traducciones al árabe de los métodos y tratados de armonía y composición occidentales que trabajaba con algunos de sus maestros del conservatorio, en especial con el Padre Emilio Soto⁴⁹.

En 1972 nuestro autor se graduó, terminando todos los estudios musicales que se ofertaban en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán. Fue en ese mismo año cuando presentó su primera obra, *Tres piezas folklóricas de Yebala*⁵⁰ para piano, dedicada a su tierra, cuyo canto popular le insufló esa primigenia pasión por la música. Firmó esa partitura con el seudónimo de Mustafá Aicha Rahmani⁵¹, como tributo a sus padres. Aicha era en homenaje al nombre de su madre y Rahmani en honor a su padre, adoptando así el apellido familiar⁵².

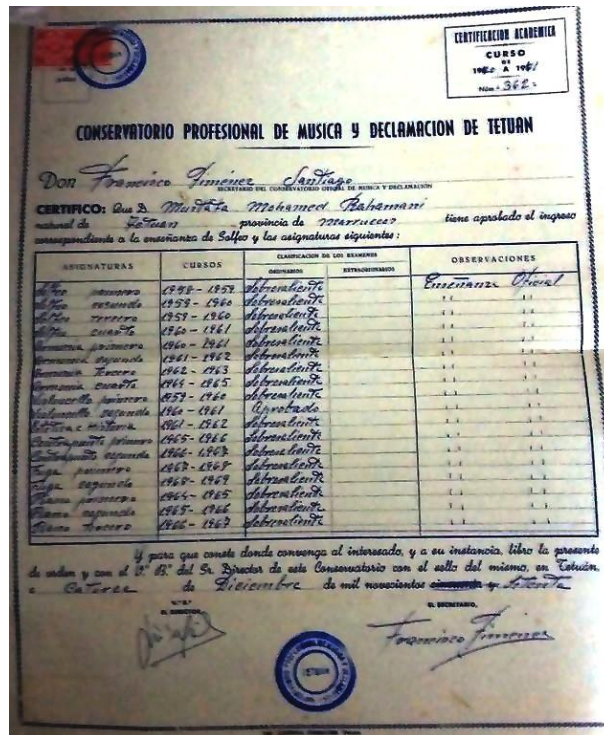


Ilustración 1. Certificación académica de Aicha del Conservatorio de Tetuán⁵³.

⁴⁹ En el anexo II se adjuntan unas ilustraciones del padre Emilio Soto (ilustraciones 336-337).

⁵⁰ M. Aicha Rahmani, *Tres piezas folklóricas de Yebala*, Tetuán, Minerva, 1972.

⁵¹ Aicha firmaba en español sus obras con la transliteración de su nombre: «Mustafa Aicha Rahmani».

⁵² S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., pp. 5-8.

⁵³ Imagen publicada con el consentimiento familiar y recogida del estudio personal de Aicha en Tetuán.

Mustafá Aicha, ya licenciado, se reunía con asiduidad con los profesores del conservatorio para seguir avanzando en su formación musical, compartiendo tertulias filosóficas, musicales y artísticas. Además de ello, el joven compositor mostraba y discutía las partituras que iba creando con algunos de estos docentes. El profesor de violonchelo del conservatorio tetuaní, José Luis de Rojas Sobrino, que conocía parte de la creación del joven Aicha, decía sobre su música y estética: «[...] este compositor nos trae de vuelta a la era romántica, a la época de Schubert»⁵⁴. Esta aseveración del músico español hacía referencia a la tendencia que el autor alauita profesaba hacia la creación de *lieder*.

Aicha continuó con la necesidad de conocer, aprender, y con la curiosidad artística inherente a todo creador, leyendo y estudiando literatura en diferentes campos. Escritores y filósofos como Ernst Fischer o el egipcio Taha Hussein (1889-1973)⁵⁵, junto a otros autores que presentaban su ideología en los años sesenta, eran muy apreciados en su biblioteca personal. Con respecto a los compositores de los que estudió su obra cabe destacar, fundamentalmente, a célebres autores europeos y rusos como Beethoven, Schubert, Mahler, Bruckner, Stravinsky, Shostakovich y Schönberg⁵⁶.

Asimismo, su inclinación hacia la música árabe –que era el contexto real que le rodeó y del que partió– estaba presente en su estudio e investigación personal. Músicos como Mustafá Alclasaat, la música tradicional de las montañas de Yebala, y la música andalusí –con su magna influencia ancestral en el norte marroquí– fueron relevantes en su formación como compositor en este sector de la música hispano-árabe. Con el profesor de filosofía Mohamed Elkchine mantuvo una cercana relación de amistad, además de artística. En sus habituales conversaciones, discurrían, con asiduidad, temas relacionados con el pensamiento y sobre la estética del canto de las mujeres de las montañas de Yebala, de sus melodías, ritmos y semántica. En el año 1973, Aicha ingresó en el cuerpo de docentes de música del Conservatorio Nacional de Tetuán, ya dependiente del gobierno de Marruecos, como profesor de Formación Musical en cursos superiores⁵⁷.

⁵⁴ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., p. 9.

⁵⁵ A. Fattah Galal, «Taha Hussein», *Unesco. The quarterly review of comparative education*, vol. XXIII, nº 3/4, 1993, pp. 687-710.

⁵⁶ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., pp. 9-12.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 10-13.

Aicha Rahmani no solo se dedicó a su correspondiente labor docente, que asumía con toda responsabilidad. La alternaba con su propia formación que continuaba sin sosiego, además de su consagración a la composición. Durante su vida como educador tuvo muy buena relación personal y artística con sus alumnos y sus colegas de claustro, especialmente con el profesor Mustafá Ahamadi y con el director del centro, Abdul Aziz Aribh⁵⁸.

Hay que destacar la convergencia que alcanzó con el guitarrista marroquí Ahmed Hbesaan⁵⁹, al que conoció de forma más cercana en el Conservatorio Nacional de Tetuán el año de 1973. Gracias a la mediación de Hbesaan con la revista francesa *Les Cahiers de la guitare* –especializada en guitarra clásica y de la que era corresponsal en Marruecos–, Aicha pudo publicar el cuarto movimiento, «Moderato»⁶⁰, de su *Suite al-Ándalus* para guitarra en dicho semanario galo⁶¹. El propio Hbesaan interpretó varias obras de la literatura escrita para guitarra sola de nuestro maestro por toda la geografía de Marruecos, España, Francia y Alemania, además de participar en la grabación *Recuerdos de al-Ándalus*, realizada en 1996⁶².

En el año 1974, Mustafá Aicha decidió continuar con sus estudios de posgrado proponiéndose obtener su doctorado. El tema que eligió para dicho posgrado fue el estudio y análisis del poema sinfónico para coro y orquesta *Terrícolas*, obra del compositor soviético Tinokhov⁶³. Presentó el proyecto al Conservatorio de Moscú, escribiendo en 1975 a la embajada y centro musical ruso sobre su inquietud, pero su petición fue desestimada. Desde ese momento, y con cierto atisbo de decepción al respecto, no le volvió a interesar abordar de nuevo ese objetivo académico⁶⁴.

El periodo de la segunda mitad de la década de los 70 en la vida de Aicha fue duro y crudo, ya que, en el año 1976, y después de la lógica desilusión por su fallido proyecto

⁵⁸ Ibid., p. 12.

⁵⁹ En otras fuentes aparece el nombre de este guitarrista como Ahmed Habsaïn o Ahmed Absaïn.

⁶⁰ *Les cahiers de la guitare* n° 32 - 4º trimestre 1988. St. Leger (París).

⁶¹ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., p. 13.

⁶² M. Aicha Rahmani. *Recuerdos de al-Ándalus*. [Grabación sonora]. Tetuán: Asociación “Asmir” de Tetuán, 1996.

⁶³ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., pp. 9-10.

⁶⁴ Ibid., p. 10.

de doctorado, falleció en Madrid por causa de un paro cardíaco su profesor, mentor y gran amigo, el padre Emilio Soto⁶⁵. Este hecho le afectó profundamente por la admiración y respeto que le profesaba. Aun así, a pesar de la lógica tristeza provocada por la pérdida de su amigo, continuó con su voraz necesidad de aprender y compartir conocimientos, además de su citada vocación compositiva. Por ello, nuestro autor mantuvo comunicación asidua con muchos músicos, poetas o personalidades del arte a nivel internacional. Podemos destacar entre ellos a su gran amigo el poeta y músico Abdul Salam⁶⁶, con el que mantenía un vínculo artístico muy cercano, además de los poetas Ricardo Barceló⁶⁷ –de origen tetuaní– y el chileno Sergio Macías⁶⁸.

Aicha también trató personalmente con Fernando de Ágreda Burillo, reconocido arabista y director del Centro Cultural Español de Fez durante los años 1974 y 1975⁶⁹. Asimismo, se carteó con el músico chileno Joaquín Zamacois (1894-1976)⁷⁰, con los compositores Carlos Cruz de Castro (1941)⁷¹, el algecireño José María Sánchez-Verdú (1968)⁷², y la navarra Teresa Catalán (1951), con los que, entre otros, intercambiaba opiniones estéticas, técnicas y artísticas en general⁷³. De entre estas cartas, destacamos la correspondencia que mantuvo con el citado Carlos Cruz de Castro, que envió a Aicha su obra *Morfología sonora* (1989) para cotejar los diferentes estilos compositivos de ambos maestros⁷⁴.

La obra de Mustafá Aicha Rahmani no disfrutó de una aceptación socio-cultural en el entorno donde se gestó. Resultaba casi un imposible que, al menos, se interpretara con regularidad alguna de sus piezas en su ciudad o su país. Por ello decidió emigrar a Iraq en el año 1978, ya que allí el movimiento músico-artístico en el que él estaba

⁶⁵ Ibid., pp. 10-11.

⁶⁶ Ibid., p. 10. En el anexo II se aporta una imagen de Aicha con Abdul Salam (ilustración 338).

⁶⁷ Destacamos de este autor la siguiente publicación: R. J. Barceló, *Medina de los sueños: (Tetuán)*, Granada, Port Royal ed., 2001.

⁶⁸ M. O. Samamé Barrera, «Poética “Neoarábigoandalusi” en el escritor chileno Sergio Macías», *Estudios filológicos de la Universidad Austral de Chile*, nº 48 (2011), pp. 103-118.

⁶⁹ De entre los textos de este escritor español podemos destacar: F. de Ágreda Burillo, *Encuesta sobre la literatura marroquí actual*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de la Cultura, 1975, entre otros.

⁷⁰ A. I. Álvarez Casado, *Repertorio bibliográfico artístico en prensa española: 1936-1948*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Artísticas, 1994, p. 145.

⁷¹ F. J. Ramos, *La música del siglo XX: Una guía completa*, Madrid, Turner Música, 2013, pp. 283-284.

⁷² Ibid., pp. 191-192.

⁷³ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., p. 10.

⁷⁴ Datos tomados de una carta que contenía la citada partitura de Cruz de Castro, fechada en Madrid, el 20 de octubre de 1989.

involucrado era mucho más activo que en Marruecos. Envío los documentos necesarios a la embajada iraquí para conseguir una plaza en uno de los conservatorios del país árabe. Su petición fue denegada a causa de que su titulación era occidental, y su reconocimiento o validez oficial no fue contemplada por el gobierno de Iraq⁷⁵. Y es que, a pesar de las relaciones internacionales con los diferentes países musulmanes que mantuvo España durante el periodo franquista para la convalidación y homologación de los títulos españoles en el mundo árabe y, por ende, las titulaciones expedidas en la zona del protectorado, para cuando Aicha precisó de dicha homologación en Iraq, desafortunadamente, esta no se le concedió. Las citadas homologaciones solo se consiguieron llevar a cabo, por parte de la gestión gubernamental española de la época, en territorios como Líbano o Egipto⁷⁶.

Durante los años setenta y ochenta, Aicha Rahmani contactó con el prestigioso poeta Abd al-Wahhab al-Bayati (1926-1999)⁷⁷. De la correspondencia con el afamado escritor árabe surgió la creación de la música *Tres Canciones a los Niños de Varsovia*⁷⁸, con texto de este poeta musulmán. Conjuntamente, con el mismo autor iraquí se configuró un nuevo proyecto artístico, donde compuso la música para las poesías «Tú y yo, nunca»; «Lluvia»; «Nana –Canción de cuna–»; «Oración por quien no volverá» y «El cantante y la luna». Este propósito artístico se encarnó en unos *lieder* para soprano y piano que se iban a publicar, junto a los textos de al-Bayati, en el libro que se titularía *Tú y yo, nunca*. Se contó con el doctor en filología semítica, el español Federico Arbós Ayuso⁷⁹, para la traducción de los textos poéticos al castellano, ya que se tenía la intención de presentar este proyecto tanto en árabe como en español.

La publicación de la obra, que ya se hallaba casi concluida, estaba prevista para el otoño del año 1982. Pero el dueño de la editorial tunecina con el que se negoció la citada publicación falleció justo antes de la misma, teniéndose que abortar el proyecto y quedando la obra sin ser difundida⁸⁰.

⁷⁵ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., p. 12.

⁷⁶ I. González González, «La “hermandad hispano-árabe” en la política cultural del franquismo (1936-1956)», *Anales de Historia Contemporánea*, nº 23 (2007), pp. 196-197.

⁷⁷ A. Abdel-Moeti Hegazi, «Puntos de referencia», *al-Ahram weekly*, nº 442 (1999), pp. 30-35.

⁷⁸ M. Aicha Rahmani, *Tres canciones a los Niños de Varsovia*, op. 118, Tetuán, I. Minerva, 1978.

⁷⁹ Premio Nacional de traducción en 1988. *Diario el País*, «Federico Arbós y Natividad Gálvez ganan el Premio Nacional de Traducción», Madrid, 7 de junio de 1988.

⁸⁰ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., p. 11.

Las situaciones de este tipo como la que se ha esbozado –que frustraban la divulgación de las composiciones de Aicha– le acompañaron durante casi toda su existencia vital y artística. Parecía que los impedimentos y vicisitudes se conjuraban para evitar que su música se conociera y fueron, por desgracia, más que usuales en muchos de los momentos donde alguna de sus obras iba a ver la luz.

Además de al-Bayati, Aicha admiraba la producción de otros escritores árabes contemporáneos y, de ellos, hizo selecciones de sus poesías para construir sus *lieder* que, de forma general, componía para soprano y piano. Como buen hispanista que fue, el compositor tetuaní leyó y estudió asimismo a muchos poetas españoles e iberoamericanos, en los que se inspiró e hizo un florilegio de algunas de sus obras para componer *lieder*.

En el año 1980 Mustafá Aicha contrajo nupcias con Najiba Ikhlass, la que sería su esposa durante toda su vida. Najiba, también de origen marroquí, no tuvo una formación musical muy desarrollada, pero ella siempre ayudó a su marido en la labor de llevar a cabo su completa dedicación a la música y le acompañó en los momentos difíciles.

El día a día de Aicha era muy metódico, según declaró su propia viuda a Souad Anakar. Él se levantaba todos los días a las 5 de la mañana, leía y hacía algún ejercicio físico, para más tarde, trasladarse al conservatorio andando por las callejuelas de la increíble Medina de la ciudad de Tetuán –nunca utilizó coche ni desplazamiento público, salvo en ocasiones excepcionales–. Al mediodía, nuestro compositor volvía a su domicilio a almorzar y, seguidamente, de nuevo retornar al conservatorio. Al finalizar su jornada laboral y volver a su domicilio, se dedicaba a leer, componer en su estudio o escuchar programas de música en la radio como *Musique Classique* o *Mezzo*. Más tarde, cenaba ligeramente e iba a descansar. En muchas ocasiones, Aicha se levantaba a media noche y apuntaba ideas musicales que se le ocurrían durante el sueño. En todo momento estaba trabajando en su obra y los paseos al conservatorio eran momentos de inspiración y diálogo consigo mismo⁸¹.

⁸¹ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., pp. 11-12.

El trabajo compositivo incesante del maestro continuaba sin reposo y, aunque tuvo reiterados problemas a la hora de publicar y editar la música escrita, como anteriormente señalamos, al menos parte de su obra se interpretó a nivel nacional e internacional. En 1988 se ejecutó en París su *Concierto al-Ándalus* para guitarra, orquesta de cámara y percusión⁸², *op. 305*. En Grecia, y en el mismo año, se presentó su obra *Momentos de amor a las orillas del Darro*⁸³. Al año siguiente, en el conservatorio de Marsella y en el ciclo musical «Rencontre des conservatorios de la Méditerranée '89», se interpretaron dos obras también firmadas por Aicha: *Estructuras* para violín y arpa, y *La pequeña nuba*⁸⁴ para violín y guitarra, *op. 291*⁸⁵.

Asimismo, en Ciudad Real y en el año 1990, se representó su obra *Sonata andalusí* para dos guitarras, de la mano de los hermanos Emilio Manuel y Miguel Ángel Rodríguez. En este mismo año (1990) y en la ciudad alemana de Colonia, el pianista Franz Peter Gobeles ejecutó el tercer movimiento de su *Suite Yebelina*, *op. 401*⁸⁶. En el año 2001, en la XI edición de «Rencontre des conservatorios de la Méditerranée» celebrado en Estambul, se interpretaron sus ciclos de *lieder* para soprano y piano *Puente de jazmín* y *Amores en los jardines de al'Ándalus*, llevados a cabo por Samira Kadiri a la voz, y por Mohsin Rhoni al piano⁸⁷.

En 1995 el maestro Aicha conoció a la ya citada cantante Samira Kadiri, y junto al pianista Abdul Aziz Aribh, formarían un trío que se dedicó fundamentalmente a interpretar los *lieder* del maestro. De esta unión nació la grabación *Sueño*⁸⁸, que fue un revulsivo en el panorama músico-cultural de Tetuán y del mundo árabe en general. Jamás antes se expusieron, en el ámbito cultural del norte marroquí, antiguos textos hispano-árabes en unas líneas melódicas y construcciones armónicas académicas europeas de la manera que lo hizo Aicha. El carácter innovador de esta cinta también se revelaba en la construcción de dichos *lieder* occidentales junto a textos de poetas árabes modernos como

⁸² Obra no publicada.

⁸³ M. Aicha Rahmani, *Momentos de amor a las orillas del Darro*, *op. 206*, Tetuán, Minerva, 1987.

⁸⁴ Según Amin Chaachoo, la denominación *nuba* no es correcta, siendo la indicada y adecuada *nawba*.

⁸⁵ Reunión de los conservatorios del Mediterráneo, en su edición del año 1989. S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁸⁷ Dato tomado de un programa de mano encontrado en el estudio del maestro.

⁸⁸ M. Aicha Rahmani. *Sueño*. [Grabación sonora]. Casablanca: estudio "Adiall", 1997.

Nizar Qabbani, Khazen Abboud⁸⁹, Jalil Fajori⁹⁰, Jalil Yubran⁹¹, o de poetas europeos, donde destacamos al francés Jacques Prévert (1900-1977)⁹² y al andaluz Federico García Lorca. Sin duda, la idea de universalidad era patente en la intención artística de Mustafá Aicha Rahmani que, a su vez, añadía una importante innovación en el legado musical árabe. El pianista Abdul Aziz Aribh fue reemplazado más adelante por la profesora española Carmen Álvarez⁹³.

Después de ello, Aicha y Samira Kadiri se dispusieron a crear una pequeña orquesta para seguir trabajando con los *lieder* del autor desde otra perspectiva instrumental. La motivación principal que hizo concebir esta nueva agrupación se basó en la idea de aumentar la interacción tímbrica y grueso sonoro, para así poder conseguir más presencia y magnitud musical en los *lieder*. Para ello crearon un conjunto instrumental de diez músicos, provenientes todos ellos del Conservatorio Nacional de Tetuán, que acompañaban a la voz de Kadiri bajo la dirección de Aicha. De ese periodo se puede señalar que el maestro estructuró tres grupos de *lieder* en diferentes ciclos: el primero se llamó *Sueño* –que tuvo su correspondiente grabación, como anteriormente se señaló–; el segundo se tituló *Amores en los jardines de al-Ándalus*; el tercero *Puente de Jazmín*⁹⁴.

En 1999, Aicha asistió al «VI Curso Internacional de Composición» celebrado en Zaragoza, concretamente en el monasterio de Nuestra Señora de Veruela. En el citado evento se encontraban profesores de la talla del norteamericano Samuel Adler (1928) –famoso por su tratado de orquestación⁹⁵–, Manfred Trojahn (1949)⁹⁶, y el argentino Carmelo Saitta (1944). En dicho curso se interpretó la obra de Aicha, *Sèrénade*, a cargo de la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza «Grupo Enigma» y bajo la dirección de Juan José Olives –fundador de esa agrupación musical–. La obra tuvo una estupenda acogida por parte del público y críticos⁹⁷.

⁸⁹ En algunas fuentes primarias, Aicha lo llama J. Abbud.

⁹⁰ Este autor es denominado en transcripción francesa como Khalil Fakhoury.

⁹¹ En transcripción francesa es conocido como Khalil Gibran. En esta tesis, siempre que ha sido adecuado, se ha empleado la transcripción española de los nombres de autores árabes.

⁹² R. Alonso, «Prévert, ni santo, ni mártir», *El arca*, nº 67, Buenos Aires, 2013, p. 46.

⁹³ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., pp. 14-15.

⁹⁴ Ibid., p. 15.

⁹⁵ S. Adler, *El estudio de la orquestación*, J. M. Fatás Cabeza & L. M. Fatás Cabeza (trad.), Barcelona, Idea Books, 2006.

⁹⁶ P. Griffiths, *Breve historia de la música occidental*, J. A. Pérez Díez (trad.), Madrid, Akal, 2009, p. 252.

⁹⁷ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., p. 16.

También, en dos ocasiones consecutivas, se consideró la obra de Mustafá Aicha dentro de las publicaciones de *Estrenos de música*⁹⁸ del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD), dependiente hoy día de la Subdirección General de Música y Danza del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España⁹⁹. Con respecto a la música notada, las obras de Aicha que aparecen en el fondo del CDMyD son:

- *Ataraxia* (Noneto).
- *Momentos de amor a las orillas del Darro*, op. 290 (9 Variaciones y Fuga sobre un tema arábigo-andalusí para guitarra).
- *Tres piezas folklóricas de Yebala*, op. 41 para guitarra.
- *Platero y yo*, op. 180 para piano.
- *Suite Andaluz [sic] Moderato, pour guitare*.
- *Platero; Mariposas blancas*, op. 180, nº 1 para piano.

Asimismo, como grabaciones sonoras, se encuentran en la misma biblioteca digital del CDMyD las siguientes piezas del autor marroquí:

- *Kaleidoscopios* para violín y piano, op. 374, nº 10, 11 y 12. (Beaux, S. L. - Ashraf Kateb, violín; Gazwan Zerikly, piano)¹⁰⁰.
- *Compositores marroquíes, la senda de la vida* (Ámbar - Dúo Manuel de Falla).

En referencia a los estrenos de música, se registran las siguientes composiciones de Aicha en el organismo al que hacemos alusión –CDMyD–. Señalamos entre guiones, al final del título y movimientos de cada pieza, la fecha de creación de la obra:

- *Amores en los jardines de al-Ándalus III*, op. 303 (1. «Intermezzo»; 2. «Coloquio I»; 3. «Coloquio II») -1997-. Plantilla: sop, vn, va, vc, fl, tpt, pf¹⁰¹. Estreno: 12-1-2002. Caja Madrid, Salón de actos (Ceuta).

⁹⁸ P. Gutiérrez Dorado & C. Marcos Patiño, *15 años de estrenos de música (1985-1999)*, Madrid, CDMyD, 2000. P. Gutiérrez; C. Marcos; M. Fernández & E. Gómez, *15 años de estrenos de música...*, op. cit.

⁹⁹ El llamado Centro Nacional de Documentación Musical se creó en 1978. En 1985 se constituye como parte integrante del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), de la Secretaría de Estado de Cultura, con el nombre de Centro de Documentación Musical. En 1996 se incorpora la Sección de Danza y el centro cambia a su actual denominación, dependiendo desde entonces de la Subdirección General de Música y Danza. Todos los datos expuestos han sido tomados de la página web del CDMyD (www.musicadanza.es) [Consultado el 03-09-2016].

¹⁰⁰ Denominada en otras fuentes como: *Tres caleidoscopios* para violín y piano.

¹⁰¹ Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha».

- *Bárbara: Balada dramática* -1996-. Plantilla: sop, pf. Estreno: 28-3-1997. Instituto Francés (Tetuán, Marruecos).
- «Intermezzo»: *Amores en los jardines de al-Ándalus*. Plantilla: orq. cámara¹⁰². Estreno: 12-1-2002. Caja Madrid, Salón de actos (Ceuta). Esta entrada se repite en los estrenos de música del CDMyD.
- «Minuetto, n° 2», *op. 305*¹⁰³: *Amores en los jardines de al-Ándalus* -1997-. Plantilla: vc, pf. Estreno: 12-1-2002. Caja Madrid, Salón de actos (Ceuta).
- *Momentos de amor a las orillas del Darro, op. 260* -1984-. Plantilla: gui. Estreno: 12-1-2005. Instituto Cervantes, Salón de actos (Tetuán, Marruecos).
- *Nauba [sic], op. 291* -1987-. Plantilla: vn, gui. Estreno: 16-12-1989. Conservatoire National (Marsella, Francia).
- *Sonata andalusí, op. 310* (1. Allegro no troppo, 2. Lento e maestoso, 3. Moderato, 4. Allegro giocoso) -1986-. Plantilla: 2 gui. Estreno: 15-11-1990. Conservatorio Profesional de Música «Marcos Redondo» (Ciudad Real).
- «Sueño» y «Serenata» -1995-. Plantilla: sop, pf. Estreno: 9-5-1997. Complejo Cultural Sidi Beliot (Casablanca, Marruecos).
- *Tres kaleidoscopios* (1. Moderato, 2. Lento con molto espressione, 3. Allegro commodo) -1995-. Plantilla: vn, pf. Estreno: 23-1-2001. *The Cairo Opera House* (El Cairo, Egipto).
- *Triptique, op. 406: Homenaje a Pierre Barbizet* -1989-. Plantilla: vn, pf, gui. Estreno: 18-12-1990. Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» (Sevilla).
- «Variaciones, n° 5»¹⁰⁴, *op. 305: Amores en los jardines de al-Ándalus* -1996-. Plantilla: tpt sib, pf. Estreno: 12-1-2002. Caja Madrid, Salón de actos (Ceuta).
- *Variaciones y fuga sobre un tema andalusí*. Plantilla: gui. Estreno: 3-2-2005. Instituto Francés (Sevilla).

A finales de la década de los 90, Mustafá Aicha conoce mediante correspondencia al musicólogo y violinista sirio-germano Ashraf Kateb, gracias a la mediación de Habib

¹⁰² Orquesta de la Ciudad Autónoma de Ceuta.

¹⁰³ Esta obra también es denominada por Aicha como «Menuetto».

¹⁰⁴ Hace referencia a la obra *Amores en los jardines del Andalucía*, variaciones para trompeta y piano, *op. 303*, Valencia, Rivera Editores, 2006.

Touma¹⁰⁵, etnomusicólogo árabe que formaba parte del Instituto Internacional de Música Tradicional de Berlín, ciudad donde ambos colegas residían¹⁰⁶. El violinista estaba trabajando en un proyecto musical que pretendía sacar a la luz partituras de compositores de todo el orbe árabe dedicados a la música clásica occidental. Ashraf envió una carta a Aicha exponiendo su proyecto y su interés por conocer su música, por si esta tuviera cabida en el mismo.

Al poco tiempo, haciendo gala de su tenacidad en el trabajo y su maestría, nuestro compositor le envió mediante correo ordinario una obra serial que confeccionó para la ocasión: *Tres caleidoscopios* para violín y piano, *op. 338*, con su típica y elegante caligrafía. Ashraf Kateb, junto a su colega pianista Ghazwan Zrcelli, se dispusieron a montar la obra que, con tanta agilidad y celeridad les llegó. Ambos músicos se quedaron asombrados ante el talento compositivo de Mustafá Aicha, que se podía percibir con claridad en la propia obra, además de fascinados cuando, más tarde, conocieron la envergadura de la dilatada producción del mismo. Esta música entró en el proyecto del violinista sirio-germano, publicándose en una grabación en el año 2002 junto a composiciones de otros autores árabes¹⁰⁷. La interpretación de la obra *Tres caleidoscopios*, y otras piezas más del catálogo de Aicha, entraron a formar parte del repertorio de concierto de Ashraf Kateb y Ghazwan Zrcelli, ejecutándose por diversos países de Europa y del Próximo Oriente¹⁰⁸.

En la misma década de los 90, Mustafá Aicha contactó con el guitarrista chileno Marcelo de la Puebla. El instrumentista latinoamericano estaba inmerso en un proyecto donde pretendía unir música judía, musulmana y cristiana, en un repertorio de concierto para guitarra, con la idea de estimular la paz entre las culturas por medio de la música¹⁰⁹. De la Puebla interpretó gran parte del catálogo para guitarra de Aicha por Europa, América, y varios países árabes¹¹⁰.

¹⁰⁵ H. Hassan Touma (1934-1998) fue un etnomusicólogo y compositor palestino, además de autor de numerosos libros y artículos sobre la música árabe, entre ellos: H. Hassan Touma, *La música de los árabes*, Madrid, Alpuerto, 1998.

¹⁰⁶ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁷ M. Aicha. *Tres caleidoscopios, op. 374*. [Grabación sonora]. San Petersburgo: Serie Beaux, 2002.

¹⁰⁸ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 18. Reseñamos algunos de los conciertos solistas de guitarra de este instrumentista con música de Aicha por diferentes Institutos Cervantes desplegados por el mundo (Río de Janeiro –26/08/2009–, Rabat –13/01/2005–, Fez –14/01/2005–, etcétera).

Más tarde, y gracias al citado contacto ocasional del maestro Aïcha Rahmani con el grupo de profesores del Conservatorio Municipal Profesional de Ceuta entre los años 1999 y 2005, se consolidó la Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha», con la que se realizaron conciertos por Marruecos y España. Los músicos que integraron dicho conjunto instrumental fueron Juan de Dios Marfil (piano), Miguel Ángel Chamorro (violín), Susana Huertas (viola), Elia Lorenzo (violonchelo), David Guillén (trompeta), Delia Peña (flauta) y Ángel Hortas (dirección), junto a la voz de Samira Kadiri. El compositor alauita instrumentó algunos de los ciclos de *lieder* de los que ya disponía para esta agrupación, además de crear algunos números *exprofeso* para la citada *camerata*. Asimismo, la Orquesta de la Ciudad Autónoma de Ceuta incorporó en su repertorio pequeñas piezas orquestales de Aïcha, interpretándose estas en la ciudad española del norte de África en algunos de sus conciertos.

A modo de dato personal, hay que apuntar que Aïcha era una persona tímida y reservada, de exacerbada modestia que le empujaba a estar huyendo siempre de la fama y el aplauso fácil. Su intención de hacer conocer su obra tenía un sentido más trascendental y evitaba la publicidad social. En una ocasión fue invitado por el doctor Mohamed Siddiq Mchaabal a la Facultad de Artes de Tetuán, a un simposio que trataba sobre las posibles causas de la no proliferación de la música clásica europea en el mundo árabe¹¹¹. Sin duda, Mustafá Aïcha era la figura ideal para este debate que se iba a celebrar y del que se hizo la propaganda correspondiente. Llegado el momento de la conferencia, nuestro compositor se echó atrás y tuvo que ser persuadido por su amigo Mohamed Anakar para que asistiera al evento. Así fue y resultó una más que fructífera y gratificante reunión¹¹².

Otro acontecimiento de importancia ocurrió en 2004, donde desde el más alto estamento cultural del gobierno de Marruecos se otorgó a Aïcha la Orden Nacional al Mérito¹¹³. Es un galardón muy importante en la nación marroquí, con un prestigio más que insigne a nivel social y cultural, aunque el propio Aïcha no le prestó mucha atención. Nuestro compositor agradeció el premio y las consideraciones que este conllevaba, pero

¹¹¹ Ibid., pp. 13-14.

¹¹² Ibid., p. 14.

¹¹³ Ibid., p. 18.

sus motivaciones no se encontraban relacionadas con movimientos políticos que lo llevaran a pretender una fama histriónica o que le distrajeran de su fin como compositor.

En el año 2007, gracias a la intermediación de Carlos Cherbuy –técnico de la Fundación Provincial de Cultura de Cádiz–, se planteó un proyecto de colaboración entre la Diputación de Cádiz y el Conservatorio de Tetuán, amparado por el proyecto «Interrá», para configurar una orquesta conformada por músicos del sur andaluz y tetuaníes –desde la ciudad alauita, se aportaba a diez músicos–, y que interpretaría, entre otras obras, música de Aicha Rahmani. Desafortunadamente, este proyecto no se llevó a cabo, aunque años después del fenecimiento de nuestro compositor, se pretendió retomar nuevamente.

También, años antes de su desaparición, su alumna Souad Anakar le propuso realizar una monografía sobre su figura y obra, invitación a la que Aicha accedió con gusto, pero se adelantó la muerte a la publicación de esta. El día 3 de febrero de 2008 Mustafá Aicha Rahmani fallecía en la ciudad que lo vio nacer, Tetuán¹¹⁴.

2.2. Formación académica

Mustafá Aicha se instruyó académicamente en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán. Asimismo, tuvo una constante formación autodidacta siempre al hilo de la evolución de la música clásica que estaba en boga durante su tiempo, especialmente la concerniente a Europa, además de la poesía. Todas estas realidades, unidas al conocimiento intrínseco y profundo que poseía sobre la música tradicional de Marruecos y su historia, propuso en su propia producción una mezcla de ideales culturales que se constituyeron, firmemente, en su forma de componer. Estas características *a priori*, muestran su estilo como ecléctico, historicista y, en definitiva, con una presentación muy original con respecto a la anterior música académica europea y árabe.

2.2.1. Instrucción de Aicha desde la música académica europea como remanente de la acción cultural del protectorado español

El Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán resultó, cuando nuestro compositor estudió en la institución (1956), un legado educativo de la acción cultural del

¹¹⁴ Ibid., pp. 19-20.

protectorado español. Es por ello que, en este apartado, señalaremos los datos más significativos con respecto a su instrucción en la música culta occidental en este centro.

Cuando Aicha Rahmani estudió en el conservatorio de su ciudad, el director de la vertiente española en esa época era el pianista José María Garrido, que, a su vez, fue presidente de la Sociedad Amigos de la Música de Tetuán¹¹⁵. Los profesores con los que Mustafá Aicha se formó fueron: Antonio de Rivas, en la disciplina de solfeo en 1961; Francisco Jiménez con el que estudió historia y estética de la música en 1962; Emilio Soto, con el que consiguió el diploma de capacidad de armonía en 1967, y el de contrapunto, fuga, composición y orquestación en 1972; José Luis de Rojas, con el que estudió hasta quinto de violonchelo; y Rafael Prieto Soler, bajo cuya tutela obtuvo el diploma de piano en 1972¹¹⁶.

Aicha sentía gran admiración y mantuvo un vínculo artístico muy cercano con el profesor Prieto, al que esporádicamente le mostraba parte de sus composiciones, de entre las que destacamos: *Preludio, op. 3; Rima, op. 6 y Balada, op. 21*¹¹⁷.

Sin embargo, de todos los docentes de los que se nutrió, merece mención especial su gran maestro y amigo, el reverendo Emilio Soto. Este mismo, también fue director de la Coral Polifónica de Tetuán, de la que Mustafá Aicha formó parte¹¹⁸. La relación entre alumno y maestro no quedó solo en la instrucción y estudio del conocimiento y el consiguiente reconocimiento bilateral lógico. Entre ambos músicos se estructuró un vínculo de amistad muy importante basado en el aprecio y respeto mutuo. Aicha mostró su gratitud sempiterna al maestro español por su implicación en su formación y su generosidad a la hora de transmitir su conocimiento. Además de ello, admiraba la consideración que profesaba Soto, en muchas de sus obras, hacia el patrimonio musical andalusí-magrebí, y la noble intención del músico franciscano por desarrollar la composición de esta música en formato europeo.

¹¹⁵ Asociación musical tetuaní que promulgaba y organizaba conciertos de gran calidad en la ciudad. F. Valderrama Martínez, *Historia de la acción cultural de España en Marruecos (1912-1956)*, Tetuán, Editora Marroquí, 1956, p. 20.

¹¹⁶ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., pp. 6-8.

¹¹⁷ Ibid., pp. 8.

¹¹⁸ Ibid., pp. 7-9.

De Emilio Soto, de origen gallego, existe un legado importante de música escrita, –además del que dejó como docente en sus alumnos–. De entre su patrimonio señalamos su obra *Rapsodia –lieder* basados en diferentes poemas del folclore alauita–; *Suite marroquí* para piano –que utiliza un tema basado en una danza marroquí con un juego de variaciones posterior–; *Cantares de Amanecer* (folklore marroquí); *Misa de Réquiem (Ego Sum.)* a tres voces mixtas; *Misa Festiva (Cum Jubilo)*; *Cantate Domino*; y las *Cantigas Galaicas*. Sin duda, Soto fue un acicate musical y un precedente artístico para su alumno, Mustafá Aicha, el cual disfrutó y estudió la obra de su maestro. Inclusive, el propio Aicha realizó arreglos de obras de su profesor, como es el caso de la pieza *Alborada*, original de Soto y transcrita para guitarra por su discípulo y amigo. Seguramente, el germen del tratamiento de los *lieder*, la estética nacionalista y el sincretismo entre música andalusí y europea de Aicha Rahmani le vino, en parte, gracias a la doctrina educacional y a la obra de su mentor. El padre Emilio Soto fue muy considerado por todos sus alumnos y, de entre ellos, podemos destacar al laudista contemporáneo tetuaní Suhail Serghini que, también, tomó clases con Aicha. Curiosamente y en la actualidad, Serghini, al igual que sus dos maestros, promulga la música como medio de fraternidad entre diferentes culturas¹¹⁹. En la publicación de Souad Anakar, la sensación y experiencia de Mustafá Aicha con respecto a Soto era la siguiente:

El padre Emilio Soto fue profesor de composición de Mustafá Aicha y el amor que promulgaba por la música fue transmitido con pasión a su alumno. Aicha no solo recibió las correspondientes clases de música del Padre en el conservatorio, sino también, en la iglesia –donde el sacerdote dirigió el coro–, y en algunos cafés de Tetuán –en las comunes tertulias de eruditos de esta índole–. Además de esto, Soto transmitió al joven Mustafá el gusto y devoción por la poesía, por la historia de la música y por autores como Rosalía de Castro, figura muy valorada y estudiada por el sacerdote. Mustafá Aicha ayudaba a su maestro a traducir libros de teoría al árabe y a escribir música en general. Pasó mucho tiempo con él, aleccionándose así en muchas facetas del arte y de la historia. Además, Aicha aprendió con Soto técnicas de dirección coral¹²⁰.

El fallecimiento de Soto fue un duro golpe emocional para Mustafá Aicha, ya que el cariño que le tenía a su mentor y maestro era muy grande. En las celebraciones fúnebres que tuvieron lugar en la iglesia católica de Tetuán, en recuerdo al padre Soto, Aicha

¹¹⁹ M. Martín Jiménez, «Entrevista a Suhail Serghini», *Andalucía y Marruecos. Las industrias culturales. El legado musical de las dos orillas. Culturmil*, nº 2 (2013), pp. 26-28.

¹²⁰ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*, pp. 7-8.

interpretó en el armonio composiciones del maestro español. Asimismo, cantó junto al coro que dirigió en vida su profesor, mostrando de esta forma su pesar y respeto por la pérdida¹²¹. En el prefacio de su obra *Invitación a los sueños. 10 lieder Nazikía* (1980), Aicha Rahmani dedicó unas entrañables palabras escritas en árabe a su profesor y amigo. En ellas, expresó una profunda gratitud a su mentor por su implicación a la hora de instruirle, señalándolo como uno de los pilares fundamentales en su desarrollo artístico y personal. En la catalogación de la obra de Aicha, de esta misma tesis, se señala la traducción de las palabras de gratitud brindadas a Soto.

Actualmente, el conservatorio de la ciudad de Tetuán, donde el maestro Aicha se formó y, más tarde fue profesor, se denomina Conservatorio Nacional de Música de Tetuán, funcionando como institución educativa de forma regular hoy día.

2.2.2. El desarrollo autodidacta y ecléctico de Mustafá Aicha

La música tradicional de las montañas de Yebala, que Mustafá Aicha conoció en su infancia gracias a su madre, fue un recurso de importancia en el patrimonio del maestro. Nuestro compositor introdujo ritmos, melodías, estéticas y características folclóricas musicales de esa zona del Magreb en algunas de sus obras¹²². Estas singularidades regionales, a nivel musical, no se encuentran recogidas metódicamente en ninguna de las fuentes consultadas. Es por ello que su implementación en las partituras en las que Aicha las utilizó fue con base en la propia tradición oral.

Las canciones de las montañas de Yebala poseen características rituales, al igual que ocurre en otras zonas de Marruecos como el Atlas. Como ejemplo, una particularidad digna de resaltar es que en ambas regiones los hombres y mujeres se adecúan al ritmo de vida que marca la naturaleza, manteniendo con esta un vínculo divino –casi mágico– en el día a día. Estos habitantes de las montañas, cuando cultivan las tierras y recogen los cereales ya maduros, celebran una serie de ceremonias en agradecimiento a la generosidad de la propia tierra¹²³. Estos actos se acompañan por las canciones de las montañas, estando esta música y letra relacionadas e inspiradas en su propia filosofía de vida, donde la

¹²¹ Ibid., p. 10.

¹²² Ibid., p. 5.

¹²³ M. Rovsing Olsen, *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)*, I. Alonso Araguás (trad.), Madrid, Akal, 1999, pp. 18-19.

aceptación lleva al bienestar y a la belleza. Aicha no solo se inspiró en las melodías populares o recursos musicales de su tierra, sino también en esta forma de entender la existencia, donde el respeto hacia la naturaleza –de herencia sufí–, y la búsqueda de la belleza –como fin en sí misma– son características tangibles en su creación.

Es por ello que parte de su producción haga referencia a Tetuán y a su comarca, a la tierra que le vio nacer y que, sin duda, es merecedora de ser así homenajeadas por toda la riqueza artística, natural y de costumbres que rezuma. De ahí que una de las componentes del catálogo a nivel compositivo de la ecléctica y variada música de Aicha, por su contenido, se sugiera como «posnacionalista marroquí».

Las distintas ideologías religiosas y culturales no provocaron ningún cisma en la obra del compositor árabe. Él tomaba, de las culturas y de las civilizaciones que conoció, extractos que consideraba beneficiosos para el ser y para su propio progreso hacia la cúspide artística, obviando las citadas diferencias y razones políticas o religiosas. El autor propuso en su producción alusiones al orbe árabe, pero, de igual manera, se inspiró en el legado cultural sefardí y, también, en el europeo. El hispanismo, que en parte de Marruecos se relaciona con lo invasor –recordemos las batallas y contiendas que acontecieron en época del protectorado español en el norte marroquí: la Guerra de África o la Guerra del Rif–, Mustafá Aicha no lo entendió de esa manera. Él se quedó con la poesía de Lorca, Juan Ramón, Alberti, y sus ideales que tomaban el camino hacia la libertad del alma.

De igual manera, el recuerdo de al-Ándalus movió al músico alauita a la exploración en el tuétano artístico de entre orillas, y por ello desestimó el rencor por las guerras acontecidas, las diferencias religiosas o étnicas, evitando así la senda de la repulsa o la ley del ojo por ojo. La pluralidad cultural y poblacional que existió en los mejores años andalusíes, donde no se hacía distinción ni se destruía al artista por su confesión religiosa o por su procedencia, Aicha Rahmani la tomó como suya. Asimismo, adoptó criterios y contenidos de otras culturas en sus *lieder*, como las poesías de autores franceses como Prévert que, igualmente, podían simbolizar la invasión gala de la parte sur marroquí con su protectorado. El compositor se dejó seducir por las artes y no por los conflictos o los rencores de otros tiempos. Él buscó la similitud artística en la expresión humana, fuera del país o cultura que fuera y, además, al modo andalusí.

A partir de las apreciaciones citadas, podemos entender el porqué del eclecticismo de Mustafá Aicha. Aunque su legado esté plagado de diferentes formas compositivas o de inspiraciones contradictorias y políticamente “incorrectas”, su fin concreto buscaba la concomitancia del alma múltiple y plural del creador. Sus *lieder* seriales, con fuerte inspiración en las canciones andalusíes, dan paso igualmente a creer en esa búsqueda incesante de lo más emotivo del corazón artístico, que puede presentarse de muchas maneras, pero su fin siempre es el mismo: el llegar a la belleza absoluta o al concepto de belleza subjetivo que se hace universal. Aicha sabía que este noble fin no solo se podía conseguir con buenas intenciones. Además de ello, se basó en la preparación, el estudio y el seguimiento de la producción de otros maestros, como vía precisa para llegar a su concepto de belleza.

Es preciso señalar que Aicha Rahmani salió poco de Tetuán durante toda su vida. También es necesario recordar que no conoció Internet, y no disfrutó la universalidad, rapidez y facilidad de llegar a las fuentes concretas que ofrece esta herramienta en la actualidad. *Motu proprio*, el compositor se hacía de libros de diversas temáticas –tanto musicales, como históricas o filosóficas– y partituras de diferentes maestros de las que bebía. Más tarde sintetizaba y hacía suyos los datos recibidos desde su propia perspectiva.

En este sentido, es meritorio señalar la ayuda e instrucción que recibió de su ya citado mentor, el padre Emilio Soto. El sacerdote español siempre tuvo la intención de conocer las nuevas vertientes artísticas que se daban en Europa y las trasladaba generosamente a su discípulo. Las mencionadas correspondencias con músicos de todo el mundo, insuflaron también en Mustafá Aicha conocimientos que cimentaron su saber. Es por ello que su formación, en cierta forma, fue autodidacta, aunque respetando los preceptos que él mismo quería investigar para, más tarde, desarrollarlos. A la vez, su hambre por el conocimiento global, además de proporcionarle aspectos técnicos de la música, le aportaba la posibilidad de descubrir el hilo conductor de las artes que permitía que todas estuvieran vinculadas. Pero sin duda, uno de los aspectos más característicos y paradigmáticos de la figura como compositor de Mustafá Aicha Rahmani fue su búsqueda de la simbiosis entre la música académica europea y la primitiva música hispano-árabe.

Aicha se fundamentó en la citada vinculación entre tipos de música, propia del trasfondo andalusí, que buscaba la correspondencia entre lo técnico y lo espiritual en la disciplina. El conocimiento, entendido desde su perspectiva más plausible, se funda en dogmas, reglas y taxonomías con las que se organiza la disciplina a tratar, para así poder interiorizarla mejor. Además de ello, el análisis y estudio del saber desarrolla la estructuración de las formas y maneras desde las que, paulatinamente, este ha ido surgiendo y, a su vez, se somete a métodos empíricos y científicos para así comprobar su veracidad. En la música ocurrió de igual manera. Las estéticas, las estructuras creadas, la organización y ordenación del temperamento, la rítmica, la teoría simbólica con la que de alguna forma se puede traducir y explicar su lectura y su fondo, la aparición de la armonía, la organología y su desarrollo, entre otra multitud de datos en referencia a nuestro arte, han aportado una serie de explicaciones y teorías que encasillan y califican la música dentro de las diferentes corrientes históricas por las que ha pasado, además de con sus correspondientes características propias.

Pero si también hacemos el ejercicio de no soslayar la traducción de naturalidad que la música nos ha querido regalar generosamente desde sus orígenes –que se aproxima más al corazón o al espíritu–, posiblemente se podría llegar con mayor facilidad al beneficio de encontrar la relación del ser con la espontaneidad de la propia música. Este aspecto orgánico, Aicha Rahmani lo tenía presente en su obra, aunándola con los contenidos técnicos, estéticos e históricos. Él entendía que la música precisaba del conjunto de todas las materias señaladas, teniendo la propia música, así, la capacidad de trascender y fusionarse con el ser humano en el sentido más íntimo. Y es que, a veces, la propia catalogación impone amagos de control –dependiendo del punto de vista desde el que se mire–, transformándose la música por ello en un resultado consumista y que está a nuestro servicio, tal y como deseamos, a modo de utilización y no de disfrute. Esta manipulación del arte con fines lucrativos dista de la concepción musical de los habitantes de las montañas de Yebala, donde la aceptación de lo que acontecía se acompañaba de nuestro arte, relacionándose así la belleza con lo mágico.

La música andalusí tuvo muy presente la emocionalidad musical y, sin duda, Mustafá Aicha así lo comprendió. Asimismo, él concibió una diversidad de formas de expresión que se englobaban en una única manera, cuyo factor vinculante, en gran parte, era lo espiritual. Por ello, optó también por la música serial dentro de su eclecticismo

compositivo. Con los mismos materiales –los doce sonidos–, se crean series que pueden chocar con el oído en sus primeras audiciones, pero que forman estructuras elaboradas, ideas imaginarias artísticas y, sobre todo, continúa con diferentes puntos de vista unidos por la capacidad de la emoción.

Según palabras de Najiba Ikhlass, Mustafá Aicha construía algunas de sus series dodecafónicas durante el sueño. Él preparaba su conocimiento para, de alguna forma, relacionarlo con su inconsciente, ya que creía que ahí estaba el tesoro expreso y preciso con la información final para la creación de la serie en la que estuviera trabajando, no tratándose esta, pues, de una organización aleatoria. De alguna manera, Aicha quería dar cabida a lo que su otro yo guardaba y que, en el momento onírico, solía mostrarse. Todo ello después de semanas de trabajo destinados a encontrar la serie concreta que se anhelaba. Según palabras de su viuda, en muchas ocasiones y a media noche, su marido se levantaba rápido y, como si hubiera encontrado el Santo Grial, corría hacia su estudio para apuntar el ansiado resultado: la serie que estaba organizando para su siguiente obra y que después de una labor intelectual y emotiva, se consolidaba. Parecía que las series llegaban a Aicha para cada obra, después de filtrar sus propias experiencias, imaginaciones y creación. La música serial, además de ser para nuestro autor un recurso compositivo comparado, presentaba esa posibilidad de adquirir los aspectos más profundos del alma y del subconsciente del propio compositor, y expresarlos en música con diferentes puntos de vista que convergían en la realidad del mismo creador.

Desafortunadamente, el entorno social en el que Aicha Rahmani vivió no benefició ni entendió su necesidad de expresión. Con sus composiciones intentaba mostrar su camino hacia la belleza, desde su prisma, basándose en los conocimientos a los que pudo acceder. Él poseía la suficiente instrucción y, asimismo, tenía el sobrado talento para dedicarse a la música tradicional y popular marroquí en sus diferentes vertientes. Si hubiera optado por una actitud mercantil, esta le hubiera dado fama, consideración, fortuna y comodidad en todos los sentidos. Entonces, ¿por qué Mustafá Aicha se dedicó a realizar obras complejas con armonías contemporáneas europeas o *lieder* seriales en vez de melodías adulteradas con influencias andalusíes o canciones fáciles de vender? ¿Por qué necesitó llegar a la trascendencia de la música en vez de seguir una vía que le hubiera supuesto más beneficios? ¿Es posible que esa necesidad vital y artística fuera tan fuerte –e injusta a la vez– que la opción por lo evidente y, desde

ello, la consecución de rentabilidad aceptable hacia él mismo, ni siquiera fuera considerada por Aicha?

Las respuestas a todas estas preguntas se pueden resumir en una. La sed de un creador con tendencia al conocimiento y al entendimiento del arte como un todo y, a partir de ahí, trascender sobre el mismo arte, hicieron que Mustafá Aicha se dedicara a la forma de composición ecléctica que llevó a cabo, porque su traducción de la propia música, con todas las connotaciones con las que fue sensible, era esa. Evitar lo fácil y no usar la música como un lucro, desde el punto de vista de un compositor, es lo que diferencia a un músico de paso de otro que deja un legado. La verdad del propio artista, aunque no promulgue los resultados deseados, son imperativos en referencia a otro tipo de comportamientos. Aicha Rahmani vivió por y para su punto de vista del arte, con esa idea final de llegar a la belleza, uniendo las estéticas y formas compositivas en una. Esas estéticas y formas creativas, a su vez, le dirigían a ese desenlace que tan cercano se presentaba a lo profundo de su alma. Su decisión de optar por la música que compuso le llevó a una especie de suicidio artístico, ya que, aun no considerándose su música en el ambiente donde se creó, sí que le hizo libre y le evitó la alienación creativa.

Mustafá Aicha tuvo una vida dedicada fundamentalmente a la creación musical. Bien es cierto que su labor como docente consumía parte de su quehacer diario, pero siempre tenía en mente la composición como motor principal en su existencia. Como se ha señalado anteriormente, el autor no publicó muchas obras a lo largo de su carrera como creador. La fortuna en ese sentido no le acompañó y siempre fue un hecho quimérico que alguna de sus piezas viera la luz en ediciones contrastadas. Tan solo se pudo editar 6 de sus 188 obras –algo más de un 3 por ciento de las mismas–, además de 5 grabaciones con música firmada por él. Sin embargo, sí que tuvo una algo más prolífera actividad de publicación en relación con artículos y notas de opinión en diversas ediciones y diarios tetuanés y marroquíes en general, junto a la traducción de diversos escritos europeos al árabe. A continuación, se señalan sus obras musicales publicadas:

- *Tres Piezas Folklóricas de Yebala* para piano, Tetuán, Imprenta Minerva, octubre de 1972.
- *I. Platero - II. Mariposas blancas* para piano, *op. 180*, nº 1, Tetuán, Minerva, 1976.

- *Tres canciones a los niños de Varsovia* para voz y piano, *op. 188*, Tetuán, Imprenta Minerva, 1978.
- *Momentos de amor a las orillas del Darro*. Variaciones y Fuga sobre un tema arábigo-andalusí para guitarra, *op. 240*, Tetuán, Imprenta Minerva, octubre de 1987.
- *Moderato de la Suite Andalouse* para guitarra, Les cahiers de la guitare n° 32, París, 4º trimestre de 1988.
- *Amores en los jardines del Andalucía*, variaciones para trompeta y piano, *op. 303*, Valencia, Rivera Editores, 2006.

El resto del catálogo es inédito. En un porcentaje no tan alto se interpretaron algunas piezas en diversos conciertos por todo el mundo, aunque tampoco con la asiduidad y constancia que se hubiera deseado. Las grabaciones que incluyeron música de Aicha, se señalan y detallan a continuación:

- Aicha Rahmani, Mustafá. *Recuerdos de al-Ándalus*. [Grabación sonora]. Tetuán: Asociación “Asmir” de Tetuán, 1996¹²⁴ –en algunas fuentes se señala que la grabación se realizó en Casablanca–. Obras para guitarra sola, incluyéndose las siguientes composiciones:
 - *Momentos de amor a las orillas del Darro*, 9 Variaciones y Fuga sobre un tema arábigo-andalusí, *op. 260*.
 - *Tetuán Suite*, *op. 277*.
 - *Tres arabescas*, *op. 210*.
 - *Suite Andalusí*, *op. 301*.
- Aicha Rahmani, Mustafá. *Sueño*. [Grabación sonora]. Casablanca: estudio “Adiall”, 1997. *Lieder* para voz y piano. Incluye las siguientes obras:
 - «Impulsión», con poesía del poeta sirio Nizar Qabbani.
 - «Adolescente», con poesía del escritor libanés Abu al-Qasim al-Shabby.
 - «Labios», con poesía de Jalil Fajori.
 - «El petirrojo», con poesía del autor libanés Jalil Yubran.
 - «Un poema de amor», poesía de Jalil Fajori.
 - «Dejeuner du matin» (Desayuno de la mañana), texto de Jacques Prévert.

¹²⁴ También conocida como *al-Ándalus “Recuerdos”*.

- «Sueño», poesía de Federico García Lorca, *op. 311*, nº 1.
- «Serenata», poesía de Lorca, *op. 311*, nº 2.
- Aicha Rahmani, Mustafá. *Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha»: Música de Mustafa Aïcha*. [Grabación sonora]. Jerez de la Frontera: “Calle del Muro” producciones, 2001. El compacto contiene las siguientes composiciones de Mustafá Aicha basadas en poemas andalusíes:
 - «Nocturno» para *camerata* instrumental y voz.
 - «Bella mujer» para *camerata* instrumental y voz.
 - «Estrellas» para *camerata* instrumental y voz.
 - «Inchád» para violonchelo y voz.

La grabación fue realizada por: Samira Kadiri (voz), Miguel Ángel Chamorro (violín), Susana Huertas (viola), Elia Lorenzo (violonchelo), David Guillén (trompeta) y Juan de Dios Marfil (piano).

- Aicha Rahmani, Mustafá. *Tres caleidoscopios, op. 374*. [Grabación sonora]. San Petersburgo: Serie Beaux, 2002. Obra camerística para piano y violín, dentro de una grabación dedicada a compositores árabes de música clásica y en formato CD. La grabación se encuentra registrada dentro del catálogo de la biblioteca virtual del CDMyD, siendo su signatura topográfica: CD -1190 (1) - (depósito 2). Según esta fuente, se indica que el CD tiene un libreto en alemán, francés e inglés, siendo todos los textos de Ashfar Kateb. Incluido en el CD *Geste Gesture: Window to the Orient: music of modern Arabian composers*, grabado en «Melodía Studio» en San Petersburgo. Sus intérpretes fueron Ashraf Kateb, violín¹²⁵ y Gazwan Zerikly, piano¹²⁶. En la publicación de Souad Anakar aparece con el *opus 338*. En esta última grabación reseñada, además de la música de Aicha, aparecen obras de diferentes autores árabes:
 - Zayed Jabri (Siria) y su obra *Gesture*.
 - Dia Succari (Siria) y sus obras *Sultane de damas, Improvisation et Danse* (homenaje a Rimsky-Korsakov) y *Au palais du temps*.
 - Walid al-Hajjar (Siria) y su obra *Danse Crepusculaire*.

¹²⁵ En los datos del CDMyD se le señala como pianista, pero realmente este músico es violinista.

¹²⁶ Datos tomados del catálogo de la biblioteca virtual de la web del CDMyD (www.musicadanza.es) [Consultado el 03-09-2016].

- Gamal Abdel-Rahim (Egipto) y su *Sonata para violín y piano* (Allegro Moderato-Lento-Allegro Baladi).
 - Aziz al-Shawān (Egipto) y su pieza *Meditation*.
 - Boghos Gelalian (Siria) y su obra *Poeme*.
- Aicha Rahmani, Mustafá. *La senda de la Vida: Compositores marroquíes*. [Grabación sonora]. Granada: “Ámbar” producciones, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), dúo “Manuel de Falla”, 2008. La grabación contiene las siguientes composiciones de Mustafá Aicha:
 - *Trío por el IIM (In memoriam)*, op. 680 para clarinete, chelo y piano.
 - *Sonata* (4º movimiento), op. 670.
 - *Tres andalucianas*, op. 299 para violín y piano.
 - *Cuatro Sefardianas*, op. 307 para violín y piano.
 - «Su senda» para voz y piano¹²⁷.
 - «Impulsión» para voz y piano.
 - «La pasión de al’Muta’mid» para voz y piano.
 - «Canción árabe» para voz y piano.
 - «Sueño» para voz y piano.
 - «Serenata» para voz y piano.
 - «Oración» para voz y piano.
 - «Adolescente» para voz y piano.
 - «Bella ofrenda» para voz y piano.

La grabación se encuentra registrada dentro del catálogo de la biblioteca virtual del CDMyD y su signatura topográfica es: CD-899 y CDMC CD-122. Es una edición patrocinada por el AECID y posee un folleto con información sobre las obras. Aparecen piezas de otros dos compositores marroquíes como Nabil Benabdeljalil¹²⁸ y Maurice Ohana¹²⁹. En el reperto aparecen los siguientes músicos como intérpretes de la grabación: Carlos Gil (clarinete), David del Río Robles (violín), Laura Gaudron (viola), Lorena Ubis

¹²⁷ También titulada como *Senda*.

¹²⁸ Nabil Benabdeljalil es doctor en Musicología por la Universidad de Estrasburgo y, actualmente, docente en la Universidad Hassan II de Casablanca.

¹²⁹ Maurice Ohana (1913-1992) fue un compositor y pianista franco-marroquí de origen sefardí. C. Rae, *The Music of Maurice Ohana*, Londres, Ashgate, 2000.

(violín), Susana Ferro (canto), Samira Kadiri (canto), Dimitar Furnadjiev (chelo), Luis Mariscal (piano) y el Dúo Manuel de Falla¹³⁰.

Con respecto a sus artículos en prensa, ensayos en revistas y libros traducidos al árabe, todos ellos se adjuntan en el anexo III.

¹³⁰ Datos tomados del catálogo de la biblioteca virtual de la web del Centro de Documentación de Música y Danza (www.musicadanza.es) [Consultado el 03-09-2016].

Capítulo 3. Contexto histórico, social y artístico del compositor

Por lo general, el entorno y ambiente donde el artista habita suele nutrirle de alguna manera, y, en el caso de nuestro compositor, el contexto histórico y social en el que vivió, sin duda, influyó sustancialmente en su patrimonio musical. Como puede ocurrir desde cualquier tipo de ámbito, estas determinadas situaciones pueden ser aportadoras o, también, pueden restar. Quizás, Tetuán no era la ciudad adecuada para que un artista del estilo de Aicha residiera y se desarrollara compositivamente. Un alto porcentaje de sus habitantes, posiblemente y a nivel global, no poseía un interés expreso en la audición de *lieder* seriales con poesías contemporáneas árabes o de *lieder* encarnados en esbozos de las *nawbas* andalusíes. Pero igualmente, como espacio, la localidad alauita es una ciudad que rezuma esa multiplicidad histórica dada por el devenir de los tiempos, y que es poética e ilustrativamente evocadora para la creación de música de corte andalusí. Tetuán exterioriza una mezcla artística patente y un legado cultural abrumador en sus calles, el cual, a su vez, es bienaventuradamente marroquí.

El contexto social —especialmente, Tetuán— provocó en Aicha un estado híbrido de aversión y admiración. Esta sensación de rechazo y tristeza de nuestro compositor, fundamentalmente, era provocada por la indiferencia que en su tierra se tuvo a su obra, mientras que su citada admiración se basaba en la riqueza histórica de su región que tan ensimismado le tenía. Quizás estas dos sensaciones se convirtieron en el motor principal de su propia creación, presentándose esta dualidad tan lírica como bendito carburante de su eclecticismo y, al mismo tiempo, como alevosa compañera.

El protectorado español también tuvo esa acción dúplice en Marruecos. Por un lado, la encubierta intención española de obtener sus propios intereses —a costa del pueblo marroquí— y, por otra parte, permitiéndose la creación del Conservatorio Hispano-Marroquí en Tetuán y, por ende, la posibilidad de que Aicha conociera al padre Emilio Soto y se curtiera académica y artísticamente. Por lo que el espacio donde el maestro alauita vivió y residió fue el mejor que pudiera ofrecerse para que su música se presentara tal y como hoy la conocemos, a pesar de que el importe a pagar fuera el de la indiferencia y la repulsión a su legado. En ocasiones, después de la ignominia y la apatía —con su resultante destrucción artística—, nace la vida y la creación.

3.1. Legado histórico y cultural del Protectorado español en Marruecos

Tetuán, «La paloma blanca», como se la conoce popularmente, fue la localidad de origen y escenario, en gran parte, de la vida de Mustafá Aicha. Una preciosa ciudad del norte de Marruecos que mantiene, majestuosamente, los rasgos andalusíes con una identidad apabullante. Con un simple paseo por su Medina antigua, el visitante se impregna de toda la herencia histórica que albergan sus paredes, sus sinuosas travesías y su increíble arquitectura ancestral hispano-árabe¹³¹. Para una personalidad tan sensible como la de nuestro compositor –además de las costumbres lógicas de su procedencia–, no podía pasar desapercibido este halo histórico-artístico dado por el vasto patrimonio andalusí tetuaní y que, de manera tan fascinante, transpiran las arterias de su zoco.

La región de Yebala, situada al norte alauita, y a la que pertenece Tetuán, igualmente, es una zona rica en tradiciones y naturaleza. De hecho, Marruecos es una nación que presenta una duplicidad de aspectos aportados por su situación geográfica, su clima y su cultura. A modo de apunte, y haciendo referencia a la idiosincrasia de este increíble país, recogemos las impresiones de Díaz-Pines en la era del protectorado: «De Marruecos se ha dicho “que es a la vez atlántico y mediterráneo, marítimo y continental, sahariano y templado, o sea verdaderamente el país de la paradoja”»¹³². Un estado con esa riqueza y esa mencionada dualidad que se transforma, en muchas ocasiones, en una realidad poética y artística, sin duda, influyó en la conformación de la estética compositiva de Aicha Rahmani.

Hay que destacar que, en gran parte, el contexto histórico y social adverso que vivió Mustafá Aicha se gestó desde la aparición de los europeos en territorios magrebíes. Es por ello que procedemos a exponer una breve crónica del porqué la obra de Aicha, con obvios tintes occidentales, fue desechada y criticada por gran parte de la sociedad en la que le tocó vivir.

Históricamente hablando, el siglo XIX fue nefasto para la nación marroquí, ya que la asolaron diversas epidemias y graves problemas sociales, económicos e institucionales.

¹³¹ Declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1997.

¹³² O. Díaz-Pines Fernández Pacheco, «Marruecos: el Protectorado Español», *Temas Españoles. Publicaciones españolas*, nº 25 (1953), p. 4.

Los enfrentamientos con España desembocaron en la firma de los Tratados de 1860 y 1861, donde los marroquíes no salieron económicamente bien parados¹³³. Anterior a estos tratados, el país alauita se veía ahogado y castigado por los excesivos impuestos europeos, además de los problemas internos que no le permitieron el progreso de forma autosuficiente. Es por ello que por esta presión internacional, Marruecos, aun perdiendo parte de su independencia –especialmente comercial–, se vio obligado a acogerse ineludiblemente a las primeras protecciones promulgadas por las instituciones europeas¹³⁴. Las desavenencias de los alauitas con los españoles, por causa de la defensa de las fronteras de Ceuta y Melilla y por intereses mercantiles, dio como resultado la Guerra de África (1859-1860), de la que España salió victoriosa¹³⁵.

La zona territorial que comprendió el protectorado, años antes de su existencia, se presentaba con muchas carencias organizativas en todos los estamentos y con casi ningún tipo de institución administrativa ni planes de urbanización siquiera: «[...] se carecía completamente de comunicaciones, en sentido moderno; no había una sola carretera, los caminos estaban, en ocasiones, intransitables por las lluvias o falta de seguridad [...]»¹³⁶.

A nivel político y social, la figura del Sultán era la instancia de mayor poder e importancia en Marruecos, siendo la red de regulación y la estructuración organizativa como estado casi inexistente. Salvo la imagen del almotacén, que era una especie de inspector que regulaba el comercio o tráfico mercantil básico del territorio, no existía una organización gubernamental que gestionara al país firmemente. Años antes del protectorado, la difusión cultural en esa época pre-hispana, por parte del gobierno marroquí, fue relativamente laxa y, musicalmente hablando, solo aparecían las representaciones artísticas de carácter tradicional, inherentes al propio pueblo¹³⁷. Los pocos espacios culturales, que en ese período se podían encontrar, eran algunas instalaciones que los españoles proporcionaron, a partir del tratado de 1860, en determinadas ciudades del norte de Marruecos. Como ejemplo, en Tetuán se construyó, en ese tiempo de entre 1860 y 1862, el primer teatro de la ciudad que se llamó Isabel II.

¹³³ M. D. Granja Paredes; R. Vélez Olásolo; R. Carratalá Ballester *et al.*, *Historia de Marruecos*, Madrid, Subdirección de Cooperación Internacional de la Consejería de Educación y Ciencia, 1996, pp. 140-146.

¹³⁴ Conferencia Internacional de Madrid, 1880. *Ibid.*, pp. 155-156.

¹³⁵ M. D. Granja Paredes *et al.*, *Historia de Marruecos...*, *op. cit.*, pp. 161-163.

¹³⁶ O. Díaz-Pines Fernández Pacheco, «Marruecos: el Protectorado Español» ..., *op. cit.*, p. 15.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 16-20.

También se creó la prensa, *El eco de Tetuán*, además de la introducción de instrumentos musicales europeos e ideales artísticos hispanos¹³⁸.

Nuevamente, a comienzos del siglo XX, acontecieron en el país árabe diversas crisis y su gobierno, por la falta de cohesión interna que presentaba, fue incapaz de superarlas. Tras una serie de contratiempos internacionales con Europa y varias sublevaciones internas, en 1909, se produjo la Segunda Guerra de Marruecos, también conocida como la Guerra del Rif. Los marroquíes salieron derrotados de esta contienda contra España (y Francia)¹³⁹. Fue en 1912 cuando se proclamó el Protectorado Español en Marruecos aunque, realmente, fue una cesión de Francia a España –a modo de sub-protectorado– de parte del territorio norte del país, que se concretó en el Tratado Hispano-Francés de 27 de noviembre de 1912¹⁴⁰.

En el Decreto y Real Orden del 27 de abril de 1913, España presentó una propuesta política para su zona del protectorado, mostrando la intención de auxiliar en la organización estatal y regulación institucional social al pueblo marroquí. De esa forma, se pretendía llegar a conseguir en Marruecos una futura sociedad moderna con una estructura férrea de nación que le proporcionara el estado de bienestar, siempre de forma independiente y con sus características autóctonas¹⁴¹. Obviamente, en toda esta trama existían intereses económicos, comerciales y de prestigio por parte hispana. España, una vez dentro de la gestión del protectorado, comenzó a distribuir por las poblaciones más importantes de la zona las primeras estructuras municipales donde, entre otras localidades, se consideró principalmente a Tetuán por su rango de capitalidad, y por su importancia demográfica y artística¹⁴².

La parte norte de Marruecos que se concedió a España para su protección constaba de las regiones de Yebala, Locus, Xauen, Rif y Kert, además de Tarfaya en el sur. Destacamos de entre las primeras acciones a nivel cultural por parte española en la zona,

¹³⁸ E. Arias Anglés, «Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura española, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956)», *La historia trascendida: El protectorado español en Marruecos*, vol. II (2013), pp. 47-48.

¹³⁹ M. D. Granja Paredes *et al.*, *Historia de Marruecos...*, *op. cit.*, pp. 179-200.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 182-205.

¹⁴¹ T. García Figueras, *España y su Protectorado en Marruecos...*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴² J. M. Cordero Torres, *Organización del Protectorado español en Marruecos* (Tomo primero), Madrid, Instituto de Estudios Políticos (Editora Nacional), 1942, pp. 209-210.

la construcción del segundo teatro tetuaní en 1917, que se llamó Reina Victoria¹⁴³. El protectorado duró desde 1912 hasta 1956 y, en sus primeros quince años, abundaron los actos bélicos y las guerrillas entre españoles y marroquíes. Estos enfrentamientos fueron protagonizados, especialmente, por tribus rifeñas rebeldes que, por motivos religiosos y nacionalistas, defendían y luchaban a favor de su independencia total. En el legado de Mustafá Aicha nos encontramos con una obertura orquestal denominada *Annual*. La pieza está basada en la sangrienta batalla de los españoles contra los rifeños –de la que estos salieron victoriosos– en julio de 1921, en la ciudad de Annual y sus cercanías¹⁴⁴. La posterior respuesta militar franco-española a esta gran derrota fue contundente, quedando los rifeños subyugados a la política del protectorado. Por lo que la tranquilidad y la paz en Marruecos no llegó hasta el año 1927, durando el tiempo de bonanza hasta el final del citado protectorado¹⁴⁵.

Desde el comienzo del periodo del protectorado, el gobierno español promovió una serie de empréstitos a Marruecos para su organización previa. En la primera época, estas subvenciones tenían fundamentalmente destino militar, hasta que se llegó al citado estado de paz en 1927. Antes de esta fecha fueron pocas las intervenciones culturales en territorio marroquí, de la que podemos destacar la construcción del Teatro Español de Tetuán en 1924 –que, actualmente, sigue en uso como sala polivalente de la ciudad–¹⁴⁶. Los empréstitos iban aumentando paulatinamente hasta que, en 1946, se organizaron estos presupuestos quinquenalmente, siendo el 15 por ciento destinado a cultura en el primer plan, y casi el 30 por ciento en el segundo plan de 1951¹⁴⁷.

Después de una serie de inversiones en infraestructuras básicas para la construcción de una sociedad viable, la educación fue exponente y objetivo de máxima importancia en el Marruecos español, como dan fe las estadísticas de estos citados presupuestos. En ese sentido fueron esos empréstitos los que posibilitaron el aumento de la dotación al norte del país de espacios culturales con sus respectivos recursos. Entre

¹⁴³ J. Ll. Mateo Dieste, «El teatro nacionalista marroquí: escenario de luchas políticas y cambios sociales», *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*, vol. II (2013), p. 107. Después de la Guerra Civil Española la institución cambió su nombre a Teatro Nacional.

¹⁴⁴ G. D. Olmo, «La derrota más amarga del ejército español». *ABC de Madrid*, (19/07/2011), p. 20.

¹⁴⁵ T. García Figueras, *España y su Protectorado en Marruecos...*, *op. cit.*, pp. 6-16.

¹⁴⁶ J. Ll. Mateo Dieste, «El teatro nacionalista marroquí...», *op. cit.*, pp. 107-109.

¹⁴⁷ T. García Figueras, *España y su Protectorado en Marruecos...*, *op. cit.*, pp. 16-19.

estos lugares de cultura destacamos al Conservatorio Hispano-Marroquí, donde Aicha estudió y realizó su labor docente con posterioridad¹⁴⁸.

Fundamentalmente, a nivel cultural, la sociedad del protectorado español se vio beneficiada de una educación dual –tanto española como marroquí–, que fue regulada a través de la Ley Orgánica de noviembre de 1941¹⁴⁹ y llevada a cabo por la Delegación de Educación y Cultura que, a su vez, fue proyectada y dirigida por el militar jerezano Tomás García Figueras¹⁵⁰. La mencionada delegación entendió como importante la enseñanza de las Bellas Artes en el protectorado. Asimismo, se favoreció la difusión de la prensa y la creación de bibliotecas y museos en la colonia –especialmente en Tetuán–, que tanto aportaron culturalmente a su población y, por ende, a Mustafá Aicha¹⁵¹. La apuesta cultural del gobierno del protectorado estaba avalada por los residentes españoles de Tetuán que, aun no conformando el grueso de habitantes más numeroso de la ciudad –constituían casi el 30 por ciento–, tenía un peso social muy importante en la región. La población más nutrida, evidentemente, era la formada por los ciudadanos autóctonos árabes y la que menos, la de los hebreos¹⁵².

El Patronato de Investigación y Alta Cultura nació desde la nombrada Delegación de Educación y Cultura en 1941, junto a la Sociedad de la Flor de la Literatura Marroquí, fundada años más tarde, concretamente en 1943¹⁵³. La creación de ambas instituciones vino determinada por los pocos resultados reales que presentaban los centros de investigación e instituciones culturales creadas con anterioridad, entre los años 1936 y 1940 –en cierta manera, por causa de la Guerra Civil española–. El fin de dicho patronato, básicamente, era el de conservar el patrimonio artístico cultural marroquí y difundirlo. Es digno de señalar que la ya citada sociedad nació por iniciativa de un grupo de jóvenes marroquíes y contaba con el periódico *al-Huda* como medio de expresión¹⁵⁴. No obstante, la vida de esta institución fue muy corta y laxa, ya que el Patronato de Investigación fue

¹⁴⁸ Ibid., pp. 20-23.

¹⁴⁹ Ibid., p. 24.

¹⁵⁰ I. González González, «El ejército, actor de la política educativa española en el norte de Marruecos durante el Protectorado (1912-1956)», *Revista de historia militar. Centenario del Protectorado de Marruecos. Ministerio de Defensa*, nº extraordinario II (2012), p. 70.

¹⁵¹ Ibid., p. 30.

¹⁵² J. L. Malagón Pareja, «Larache en el sistema migratorio del oeste euromediterráneo», en F. J. García Castaño & N. Kressova (coord.), *Actas del I Congreso Internacional sobre migraciones en Andalucía*, Granada, Instituto de Migraciones (2011), pp. 533-536.

¹⁵³ I. González González, «La “hermandad hispano-árabe”...», *op. cit.*, p. 189.

¹⁵⁴ Ibid., p. 189.

el que acaparó la gran mayoría de competencias culturales y patrimoniales de la zona, abocando a la sociedad que hacemos mención a su inevitable desaparición¹⁵⁵.

Según Irene González, «[...] la Administración española defendió la tesis de la educación como un actor de la colonización cuya instrumentación o utilización desembocaría en el control de la población»¹⁵⁶. A pesar de que el lucro español con esta acción era ostensible, la apuesta por la educación propició, de manera importante, la posibilidad de que Aicha Rahmani se formara en la música occidental. El maestro tetuaní eligió el estudio de la música europea dentro de la diversidad de los conocimientos que se presentaron por parte de las instituciones. Asimismo, por propia voluntad, acrecentó su saber mediante lecturas de muchas y diversas publicaciones internacionales, experimentando la autonomía personal que realmente proporciona la educación y el anhelo de querer saber. Él entendió la música como una realidad universal que trascendía, y quizás esa voluntad gubernamental española de manipulación o invasión pacífica – utilizando como medio la educación– no tuvo nada que ver con la decisión del compositor tetuaní, que sin duda era artística y no política.

Pero, por otra parte, era evidente que el gobierno español esperaba el rédito correspondiente a partir de su inversión en la organización educativa del protectorado. Aunque se expusiera por parte del régimen franquista, cuando este imperaba en España, que la intención del gobierno era la de ayudar a Marruecos –y, realmente, así se hizo de alguna manera–, con respecto a la cultura, todo el entramado e infraestructura logística que se creó para el desarrollo de esta en la zona del protectorado fue una política de intereses que, a la postre, también beneficiaba otros aspectos comerciales y económicos de los españoles.

El cine, en la época de protectorado, fue uno de los componentes que se empleó como acción cultural¹⁵⁷. Como señalaba Souad Anakar, Aicha Rahmani, en su juventud, disfrutó y aprendió con las bandas sonoras de las películas a las que acudía en los cines de su ciudad¹⁵⁸. En esa época, los medios para indagar en fuentes musicales occidentales

¹⁵⁵ Ibid., pp. 189-190.

¹⁵⁶ I. González González, «El ejército, actor de la política educativa española...», *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁷ I. González González, «La “hermandad hispano-árabe...», *op. cit.*, p. 194.

¹⁵⁸ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*, p. 6.

en Marruecos eran escasos, pero gracias a las «maniobras culturales españolas», nuestro compositor pudo nutrirse de géneros que, *a priori*, por la realidad social de su país, le hubiera sido casi imposible acceder y conocer, –inclusive con la censura española que existía en esas manifestaciones–. Este movimiento cultural –con la prensa como gran aliada–, estaba dirigido a intelectuales y clase media, a la población con poder de decisión dentro del estado social que se creó en el protectorado. Manifestaciones culturales como las exposiciones de pintores españoles de prestigio y los recitales musicales fueron las herramientas, con ese trasfondo político, más empleadas por parte del gobierno español¹⁵⁹.

El movimiento de recitales y conciertos del régimen franquista comenzó, fundamentalmente, en los años cuarenta, pero fue a partir de 1954 cuando hubo más tráfico de audiciones con obras de compositores españoles e instrumentistas hispanos, no solo en el protectorado, sino en todas las embajadas o centros hispano-árabes de cultura repartidos por los diferentes países árabes del mundo –especialmente, en Egipto y Líbano–¹⁶⁰. Obviamente, Aicha Rahmani se benefició de ello y tuvo la oportunidad de conocer y escuchar parte del repertorio hispano y a músicos de la época como Rosa Sabater¹⁶¹, Leopoldo Querol¹⁶², Abel Mus¹⁶³ o Regino Sainz de la Maza¹⁶⁴, entre otros¹⁶⁵. Anteriores a estos recitales, hay que señalar que en Tetuán se celebraban conciertos de forma más autónoma e independiente, promovidos por aficionados residentes en la capital, donde también se contemplaba la inclusión de la música tradicional marroquí¹⁶⁶.

En la publicación del citado García Figueras, a propósito del protectorado, se expone unos cuadrantes con los detalles del movimiento musical –«emisiones», como el propio autor indica–, que en la zona tuvo lugar en el año 1954¹⁶⁷. Si observamos la cantidad de representaciones en los diferentes estilos que recogió el militar jerezano en sus anales, se puede considerar que la música fue un factor importante para el gobierno español en el norte marroquí. Por la cantidad de producciones y la importancia de algunos

¹⁵⁹ I. González González, «La “hermandad hispano-árabe...», *op. cit.*, pp. 196-197.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 196-197.

¹⁶¹ J. Piñero García, *Músicos españoles de todos los tiempos*, Madrid, Editorial Tres, 1984, p. 167.

¹⁶² *Ibid.*, p. 353.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 280.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 423.

¹⁶⁵ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁶ I. González González, «La “hermandad hispano-árabe...», *op. cit.*, pp. 195-197.

¹⁶⁷ T. García Figueras, *España y su Protectorado en Marruecos...*, *op. cit.*, p. 247.

de sus formatos, Tetuán se consideraba como una notable capital cultural española, con un surtido considerable en número de representaciones y actos socio-culturales significativos en la época. Desde óperas –en las que con mucha seguridad se computaban las zarzuelas–, pasando por música sinfónica, música de cámara, bailes y diferentes recitales. A continuación, se exponen estos datos:

EMISIONES	TOTAL		SECCION ESPAÑOLA		SECCION ARABE	
	Núm.	Horas	Núm.	Horas	Núm.	Horas
Musicales:						
Cámara	52	26	52	26	—	—
Sinfónica	223	95	156	65	67	30
Opera	104	52	104	52	—	—
Variada	10.576	2.796	5.836	1.621	4.740	1.185
Baile	260	218	260	218	—	—
Recitales	70	37	70	37	—	—
Retransmisiones:						
Musicales	18	23	18	23	—	—
Teatrales	13	31	13	31	—	—

Tabla 1. Relación de emisiones musicales en el protectorado durante 1954¹⁶⁸.

La República Francesa abandonó su protectorado el 2 de marzo de 1956, reconociéndose así la independencia de Marruecos. Los españoles también tuvieron que hacerlo, concretamente el 7 de abril de 1956 –salvo el Sahara, que se entregó en 1958–¹⁶⁹. Tras este hecho, la sucesión de estados –a nivel de países– era inminente después de la descolonización franco-española. Marruecos era ahora el organizador y gestor de su propio territorio. Paulatinamente, los españoles iban abandonando los cargos que ocupaban en los diferentes estamentos y, lógicamente, fueron reemplazados por los propios marroquíes. La herencia hispana a nivel cultural fue patente y en el caso de Mustafá Aicha fue un precedente que conformó al compositor tal y como se mostró en su obra. Los españoles que fueron quedando en la zona del protectorado, después de 1956, eran considerados por los marroquíes como súbditos no nacionales, y sus tierras o propiedades, posesiones españolas. Quedaron muchos flecos jurídicos que, poco a poco, fueron regularizándose¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Ibid., p. 247. Solo se muestran los datos referidos a actos musicales y culturales en el protectorado.

¹⁶⁹ J. I. Salafranca Álvarez, «Los oficiales moros», *Revista de historia militar. Centenario del Protectorado de Marruecos. Ministerio de Defensa*, nº extraordinario II (2012), pp. 262-264.

¹⁷⁰ J. L. Argudo & J. J. Pérez Milla, «Vinculación nacional y nacionalidad de los habitantes de los territorios descolonizados del África española», *Acciones e investigaciones sociales*, nº 1 (1991), pp. 153-163.

Una vez desguarnecido el protectorado, y como intervención de colaboración entre naciones, la parte hispana del conservatorio se mantuvo a cuenta del gobierno español hasta su extinción paulatina en 1972, fecha en la que los marroquíes se encargaron de su total organización.

De forma anexa, el 7 de febrero de 1964 se inauguró la Biblioteca Española de Tetuán, de la que Dora Bacaicoa Arnaiz fue directora hasta 1970. En la gestión de esta institución se incluyeron muchas veladas poéticas, la edición de los *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuán*¹⁷¹, exposiciones y recitales musicales que, también, influyeron en Mustafá Aicha, ya que su interés en este sentido era más que notorio, como se ha señalado anteriormente¹⁷².

3.2. Realidad artística y social del compositor en Tetuán y Marruecos

La obra de Aicha Rahmani no fue bien recibida ni acogida por gran parte del pueblo marroquí. Una de las causas, entre otras, fue su ideología hispanista que chocaba con el pensamiento de una amplia fracción de la sociedad alauita. Aunque había un relativo nutrido grupo de intelectuales y aficionados marroquíes que apreciaban el arte de Aicha –algunos de ellos también hispanistas–, otros de sus compatriotas entendían que esta tendencia era una manera de reverencia hacia los relativamente recientes invasores. Lo relacionado con lo español se consideraba como caduco en el norte de Marruecos, además de expoliador. Este sentir era consecuencia lógica de la citada ocupación española y por efecto de los enfrentamientos bélicos de principios del siglo XX.

Por ello, y desafortunadamente, la repulsa hacia el compositor y su obra fue patente y real, en parte, por causa de su contenido y forma. No obstante, la propensión de Aicha no era la de hacer ningún tipo de devoción ni manifiesto hacia lo español como símbolo de sumisión al usurpador y conquistador, trascendiendo en referencia a ese tipo de animadversión histórica. El compositor se deleitaba con la poesía de Lorca o la de Alberti, al igual que lo hacía con la de Nizar Qabbani o Jalil Yubran.

¹⁷¹ Estos cuadernos fueron reeditados por la Consejería de Educación y Cultura de Ceuta y Melilla en 2003.

¹⁷² M. Abrighach, «Posguerra, independencia y actualidad. Cultura en años de paz. Dora Bacaicoa Arnaiz», *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*, vol. II (2013), pp. 284-285.

Mustafá Aicha llevó a cabo su sereno sentir gracias a su temperamento tranquilo, conciliador y, sobre todo, por mor de su amor hacia el arte. Pero, ¿por qué, si Mustafá Aicha era tetuaní, no compuso exclusivamente música árabe en su total extensión? Posiblemente, esa pregunta no podía ni puede responderla nadie, quizás ni siquiera el propio Aicha. El artista, por sus experiencias vitales, conocimientos y, también, por sus tendencias, elige de forma natural la manera de expresión que, de alguna forma, lo conforma como tal. Aicha escogió una manera de escribir sincrética, donde la música occidental y oriental desembocaban en una misma fuente. Pero la opción compositiva elegida por el maestro –o quizás, fue la misma opción la que le escogió a él– no fue comprendida ni secundada, por causa de la mala interpretación social basada en rencores históricos.

Por otro lado, lo francés, aunque mostraba cierta reticencia en el pueblo marroquí, no adquiriría, ni de lejos, el mismo nivel de desprecio que lo español. Hasta incluso, hoy por hoy, algunos de los artistas alauitas que buscan modernidad en sus piezas tomando como referencia a Europa, eligen lo francés como una vía de expresión relativamente adecuada. De hecho, además del árabe, sus derivados y las lenguas bereberes, el siguiente idioma más hablado en Marruecos es el francés –también es cierto que el protectorado galo fue más extenso e influyente que su homónimo español–.

Mustafá Aicha no reprobó ni lo hispano ni lo francés. De ambas culturas destiló lo que a él le pareció cercano y afín al arte, según su pensamiento, sin meditar en lo que se pudiera pensar por ello, y llevando a cabo estos aspectos interculturales en su obra. Es evidente que la amalgama que presentaba nuestro autor en sus creaciones estaban fundadas en una base docta, construidas a partir del estudio profundo de las fuentes históricas, estéticas y técnicas. Sin embargo, el concepto de lo culto y el conocimiento, que nuestro compositor quiso compartir con su entorno más cercano, no fructificó, y su demanda por la escucha inteligente y racional del propio público no tuvo lugar. Obviamente, dentro de los intereses de la audiencia no se contemplaba esta estética, ya que la tendencia genérica del pueblo se dirigía hacia una música más lúdica y autóctona, en vez de intelectual¹⁷³.

¹⁷³ A. Charles, *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia, Rivera ed., 2005, p. 57.

Al igual que, de forma global, Marruecos no contempló la música del maestro tetuaní, Europa no acogió ni atendió sus composiciones con el interés que se habría podido esperar. Aicha, a pesar de tener contacto con compositores europeos –con los que intercambiaba conocimientos y opiniones–, no logró que su legado traspasara la frontera entre orillas consistentemente. Por toda la aportación cultural que propuso su obra, al menos debió ser considerada con más empleo en Occidente. En España no se tuvo tampoco el miramiento que el maestro reclamaba, ya que se le podía haber estimado como el paradigma de la implementación compositiva dual –oriental y occidental–, y la cohesión cultural promulgada desde el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán. Sin embargo, nuestro compositor, al que concretamente España y Europa debió mimar y tener más en cuenta, también fue abandonado y desdeñado por ellas, a pesar de las características tan novedosas que presentaba su música.

El interés fundamental de Aicha era la transmisión de la belleza y de la cultura desde la música y su particular sincretismo. La no consecución de este fin le llenaba de una sensación frustrante que, a la postre, era como una especie de motor que le ratificaba en su menester y en su trabajo incesante. Una sensación agrídulce la de nuestro autor, cuya meta era llegar a su verdad. La realidad vital a la que hacemos referencia se puede fundamentar filosóficamente dentro del perspectivismo de Ortega y Gasset. Como sabemos, la idea del «circunstancialismo» del pensador español, no solo se queda en el hecho de que, a aparte del yo, hay que tener en cuenta las circunstancias que rodean al individuo. Además de ello, Ortega propone que el propio sujeto ha de actuar para dar un sentido vital a sus circunstancias personales, históricas o sociales. A partir de las cosas más cercanas, bajo esta perspectiva anteriormente expuesta, se alcanzan las más lejanas, jerarquizándose así las propias circunstancias –que pueden ser cambiantes e innumerables–. Por ello, para Ortega, la verdad aparece siempre desde las propias circunstancias del yo, propuestas por la realidad vital del mismo sujeto. El perspectivismo del filósofo madrileño pretende, como uno de sus principales fines, poder resolver el conflicto de la variedad de las verdades. Esa multiplicidad puede llegar a estar unificada a partir de algún principio rector o de la propia complementariedad de las mismas perspectivas¹⁷⁴.

¹⁷⁴ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote...*, op. cit., 2005.

Es por ello que, aunque la verdad al ser progresiva, según Ortega y Gasset, no se pueda explicar en muchas ocasiones, o localizar cuál es de entre todas las existentes, la de Aicha buscaba desde sus inicios hasta su muerte, la belleza suprema en el arte y el significado vinculante de la música como medio de expresión universal, cuyo fin era el bien y el regocijo humano. Más aún, el progreso de la verdad de Aicha Rahmani fue en aumento, a pesar del rechazo que recibía en su propio país que, lógicamente, le invadió de momentos de zozobra.

También se puede fundamentar la creación de un compositor con las características de Mustafá Aicha en las ideas de Adorno: «El arte debería obedecer a la propia experiencia de manera tan íntegra e incorruptible que logre quebrantar el complejo de ofuscación montado por el mundo “dirigido”: el extrañamiento es la única respuesta a la alienación»¹⁷⁵. Mustafá Aicha mostró su realidad, su verdad, su experiencia y su concepto del arte. La indiferencia a su música o hasta incluso, el repudio que recibió, fundamentaba su fin creativo. A pesar de que su idea estaba argumentada en la concomitancia de diferentes estéticas y pensamientos con el concepto de lo natural en la música, desafortunadamente, a lo largo de su vida no logró encarnar este mensaje en una realidad pública, por lo que no pudo contrarrestar esa limitación externa que tanto le restó. De hecho, tampoco logró construir una conciencia estética colectiva en su entorno a partir de su experiencia individual con la música¹⁷⁶.

Por ello, la obra de Aicha, a nivel general y tal como se hizo referencia más arriba, se encontraba marginada en relación a su difusión, salvo algunos conciertos y grabaciones con sus partituras. Esta circunstancia empujó al maestro en ocasiones a la ansiedad, ya que, en cierta forma, era la respuesta lógica por experimentar esa sensación. En cartas personales que enviaba a su gran amigo Abdul Salam, tildaba de cruel la situación artística por la que pasaba, ya que la gran mayoría de sus obras no eran siquiera interpretadas. A pesar de que su compromiso con su estética musical era férreo y continuaba trabajando arduamente en su propósito, por causa de tantas dificultades, Aicha estaba muy descontento y desolado con respecto a la lábil difusión de su producción y la

¹⁷⁵ T. W. Adorno, *La filosofía de la nueva música*, A. Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal, 2003, p. 101.

¹⁷⁶ A. Salazar, *La música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930, p. 63.

incomprensión habitual del mensaje real que quería transmitir, compartiendo su sensación y pesar con su entorno más íntimo.

Quizás, una de las razones por la que no se interpretaban sus composiciones en su entorno fuera la dificultad de que su música, a la hora de ser ejecutada por los propios músicos tradicionales marroquíes, provocaba que estos no llegaran a traducirla con plenitud. O tal vez, el propio público no poseía un conocimiento más amplio de las diversas expresiones artísticas o no tenía la sensibilidad desarrollada para apreciar sus composiciones. Todo esto dificultaba la aprehensión de la música de Aicha a nivel social, además de los problemas socio-políticos ya mencionados.

En otras correspondencias con el violinista de la Camerata Hispano-Marroquí, Miguel Ángel Chamorro, el maestro le mostraba su desesperación por la falta de difusión de su música con frases como estas: «[...] en mi país sólo apoyan a francófonos. A mí, me consideran un español indeseable. Europa aún no me brindó ninguna ocasión que pudiera considerarse crucial en mi carrera de compositor, por lo tanto, soy un creador en tierra de nadie [...]»¹⁷⁷. En el propio estudio de Aicha, en el trabajo de campo que se llevó a cabo, se encontraron muchos apuntes de su puño y letra, donde recogía experiencias vitales de compositores de prestigio –y de los bebió a nivel estético– que, de alguna manera, empatizaban con su situación existencial. Como ejemplo, un extracto de una carta de Anton Webern a Alban Berg donde el célebre compositor le manifestaba: «[...] me encuentro rodeado por gentes que sólo se preocupan por músicas absurdas. ¡Me ahogo!»¹⁷⁸.

De otra de las cartas escritas por Aicha, en esta ocasión destinada a la Fundación SEEMSA¹⁷⁹, y a la que el maestro rogaba el apoyo para la difusión de su obra, recogemos estas palabras textuales a propósito de su inquietud:

[...] En mi entorno sociocultural se rechaza la música culta (o sabia) [*sic*] considerándola arte occidental! Nuestro público consume hasta el colmo Cancioncillas de diversión (populares, folclóricas o de Oriente Medio). La misma capa intelectual se contenta con escuchar canciones tradicionales árabe-marroquíes, un poco de pop, roc [*sic*] y jaz [*sic*]. Ese ambiente musicalmente

¹⁷⁷ Correspondencia personal de Aicha con Miguel Ángel Chamorro, fechada el 22 de enero de 2003.

¹⁷⁸ Referencia tomada literalmente de escritos de Aicha.

¹⁷⁹ Sociedad Española de Ediciones Musicales, S. A.

infracultural [*sic*] influye negativamente en un compositor sinfónico y perjudica su carrera de creador. En tales circunstancias me siento marginado como artista y oprimido como persona. En mi tierra no soy ningún profeta, en la otra orilla aún estoy abriéndome camino –tarea difícil– para tomar posición al lado de mis colegas, lo que quiere decir que me encuentro vagando en tierra de nadie¹⁸⁰.

La desesperación del autor, provocada por evitar la alienación compositiva y por abrazar la independencia artística, también se puede comprobar en una de las cartas que envió al reconocido arabista Fernando de Ágreda, donde se incluía este poema:

Tempestad en furia y marea espumosa
arrastran un velero verde –sin estrella ni brújula–
hacia macabra isla que surge de tiempos en luto,
donde los habitantes/momias trazan sin cesar círculos de magia.

Recitan elegías escritas con sangre infantil
En resto de sudarios queman inciensos
–olor de cadáver en descomposición–
Para un dios vetusto de fuego y espada.

En papiros amarillentos y lápidas de tumbas se lee:
“Aceptar, no razonar.
No profanar el círculo sagrado.
Renacer es pecado.
Muera para siempre en paz”¹⁸¹.

Además de esta poesía compartida con Ágreda, en la misma carta, Aicha escribe su sentir con respecto a la situación de su obra en su ambiente socio-cultural:

Así es, amigo Fernando, aún estoy buscando una brecha en ese círculo mágico para liberarme de un espacio que cada vez se estrecha más y salir hacia lejanos horizontes y espaciosos entornos socioculturales donde el “yo” y el “otro” son amigos que se ayudan mutuamente para forjar un mundo de paz, belleza, amor y amistad¹⁸².

¹⁸⁰ Carta escrita para la fundación «SEEMSA» –que fue sugerida por la SGAE a Aicha (nuestro autor era miembro de la propia SGAE)–, fechada el 8 de abril de 2001. La SEEMSA respondió al maestro informándole que no podían colaborar con su petición en una carta fechada en Madrid, el 15 de octubre de 2002.

¹⁸¹ Carta fechada en Tetuán en el mes de diciembre de 2003.

¹⁸² Cita tomada de la anterior carta a la que se ha hecho alusión.

Fernando de Ágreda se convirtió en uno de sus cómplices artísticos, compartiendo con él muchos de sus anhelos y sensaciones. A continuación, mostramos otro poema titulado «Otro color verde», que el músico de Tetuán envió a Ágreda y donde se puede vislumbrar su agonía artística. Para este escrito, Aicha se basó en la famosa poesía lorquiana «Verde que te quiero verde» del *Romancero sonámbulo*¹⁸³. Haciendo un paralelismo con su vivencia artística, expresa la otra cara del verde metafórico de Lorca, más cruel e impío y que, desgraciadamente, tuvo que experimentar:

Ese verde no es el verde que impulsa la savia,
en las fibras de un olivo erguido frente al sol.

No es el verde que esparce su esplendor de cristal
en los versos de un poeta andalusí.

No es el verde que entona serenatas de transparencia
al sol en cuna, a la luna en traje de novia,
con flautas de brisa y guitarras de fuentes.

No es el verde que proyecta su danza
a un vivo ritmo que marcan [*sic*]
rayos de oro y sombras vegetales de campos y praderas.

No es el verde que se expande
en un amplio abanico de frutos y fragancias.
¡No, no lo es!

Ese verde abraza –macabramente– a sarcófagos
y ciñe ataúdes en densa y cenagosa oscuridad.

Ese verde enfunda espadas y puñales
disuelve sangre coagulada –que derramaron heridas aún abiertas–
con saliva de murciélagos.
Después traza, con letras cabalísticas, un terror sin faz ni latido.

Ese verde anida buitres e hienas alberga.

Ese verde no es el verde que derrama lluvias

¹⁸³ F. García Lorca, *Romancero gitano*, Madrid, Edaf, 1999.

de esmeraldas sobre baladas que, bajo la sombra alegre de un granado,
recita el cantor de Andalucía.

Ese verde extiende su manto, que apesta a putreficación [*sic*]
sobre tumbas profanadas donde aún se escuchan
gemidos de tortura y lamentos de agonía.

No es el verde que hace de su esencia
globos de cariño y esperanza
y juega con los niños en parques y guarderías.

No es el verde que llora junto a una tumba
sin flores ni ramas de arrayán
donde yace una inocente víctima de homicidio.

¡No, no lo es!¹⁸⁴

En otra correspondencia con la actriz y cantante Teresa de la Torre –formada en el Conservatorio Superior de Barcelona, en la Escola d’Òpera de la misma ciudad y en Varsovia con Jerzy Artysz–¹⁸⁵, el maestro marroquí le expresaba su sentir y, a la postre, le pedía su colaboración para interpretar su música:

[...] En mis creaciones siempre pretendo transmitir mensajes de tolerancia, amistad, amor y paz. Desgraciadamente en mi entorno musical no hay intérpretes profesionales con quienes poder colaborar a propósito de difundir dichos mensajes entre un público más o menos amplio. [...] En mi país no hay sopranos –o mezzos– profesionales capaces de interpretar creaciones líricas. Por tanto, solicito tu colaboración y te sugiero estrenar e interpretar algunas de mis creaciones, que son muchas. [...] Espero tu respuesta, que será una mano amiga tendida a un compositor que vive extranjero en su misma casa¹⁸⁶.

Sin duda, todas estas duras palabras expresan la amarga situación por la que tuvo que pasar Aicha Rahmani y, por ende, su creación. Desgraciadamente, una realidad mal afortunada que le acompañó hasta su muerte, como anteriormente se aseveró. La música entre las dos orillas, entre Occidente y Oriente, entre el Magreb y Europa, quizás por su

¹⁸⁴ Poema enviado a Fernando de Ágreda a finales de 2007, recogido de la publicación de S. Anakar.

¹⁸⁵ N. Eскур, «Teresa de la Torre: “No hace falta un helicóptero en escena para emocionar». *La Vanguardia de Barcelona* (18/01/2015), p. 20.

¹⁸⁶ Carta de Aicha a Teresa de la Torre fechada en Tetuán, en diciembre de 2003.

multiplicidad, no tenía cabida en ningún espacio. De alguna manera, esta forma de expresión fronteriza, dual y versátil, pudo servir como llave maestra entre estilos tan diferentes en relación a la forma y, a su vez, tan similares en la meta artística, pero, desafortunadamente, no se entendió ni consideró así.

3.3. El difusionismo en la obra de Mustafá Aicha

El difusionismo en música se entiende como la transmisión de datos de conocimiento, recogidos por los andalusíes, desde Oriente a Europa. Es por lo que la metodología difusionista plantea el estudio previo de los orígenes de la música árabe, sus fuentes primordiales y sus características taxonómicas. A partir de ellas –donde destacan las influencias egipcias, mesopotámicas, persas y griegas–, se estudia la citada exportación de este legado a la música europea¹⁸⁷. Los árabes, al conquistar al-Ándalus y gracias al esplendor cultural que esta tierra mantuvo, transmitieron estos datos y conocimientos a los andalusíes. A su vez, los hispano-árabes fueron grandes protagonistas en el traspaso de este saber y erudición a Occidente.

La doctrina difusionista, entendida como hipótesis explicativa de la multiplicidad de culturas a nivel global, convivió con la teoría del evolucionismo, que se difundió con mayor impacto que la anterior¹⁸⁸. La corriente evolucionista presentó una serie de facetas diversas y, entre ellas, las que se pueden relacionar directamente con la música son las de la evolución cultural y social. La mayoría de sus ideólogos no enlazaron estrictamente las teorías de Darwin con los procesos históricos de las modificaciones culturales, más bien, las vincularon con hipótesis de filósofos y pensadores, más que con las de los biólogos¹⁸⁹. El evolucionismo cultural, como una de las bases de la antropología científica, comenzó a fomentarse en Europa a mediados del siglo XIX¹⁹⁰. Sus teóricos, huyendo de los significados esotéricos y religiosos relacionados con los aspectos socio-culturales a través de los tiempos, desarrollaron este conocimiento a partir del naturalismo y del progreso espontáneo, es decir, desde lo simple a lo complejo. Además de ello, estos pensadores cotejaron las diversas civilizaciones entre ellas y, asimismo, las clasificaron. Años más

¹⁸⁷ R. Fernández Manzano, «Transculturizaciones científicas: La investigación de la música árabe y de al-Ándalus. Análisis bibliográfico», *Música oral del Sur*, nº 5 (2002), p. 83.

¹⁸⁸ R. Fernández Manzano, *Música de al-Ándalus...*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁹ L. White, «El concepto de la evolución en la antropología cultural», *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico*, nº 1, vol. 5 (marzo de 1961), pp. 61-63.

¹⁹⁰ J. Báez y Pérez de Tudela, *Investigación cualitativa*, 2ª ed., Madrid, ESIC, 2009, p. 307.

tarde, a mediados del siglo XX, se fraguó la teoría del «neoevolucionismo», donde sus ideólogos explicaban el desarrollo cultural de los pueblos a partir de los adelantos técnicos que sus propios individuos poseían¹⁹¹.

Sin embargo, el difusionismo –que nació en Europa, a caballo entre los siglos XIX y XX– difiere del evolucionismo y de todas sus vertientes. Especialmente, por la hipótesis de que las culturas no evolucionan aisladamente, sino que, entre ellas, se provoca un intercambio que, precisamente, es lo que permite la propia evolución cultural individual. Según los difusionistas, las culturas toman e intercambian entre ellas aspectos adaptables o características afines y, una vez asimiladas, comienza el proceso del desarrollo de cada expresión¹⁹².

El difusionismo en la música árabe, según los estudios de Fernández Manzano, se desenvuelve en las siguientes circunstancias:

- La música árabe fue el vehículo de transmisión a la tosca y ruda Europa Medieval de las culturas orientales y de la filosofía griega¹⁹³.
- En territorio andalusí «[...] se mezcla la ideología con el difusionismo y la ciencia»¹⁹⁴. Gracias a la labor de los mozárabes¹⁹⁵, en nuestro territorio, se crearon formas musicales propias como la moaxaja¹⁹⁶ o el zéjel e, igualmente, la música andalusí recibió influjos del canto llano¹⁹⁷.
- De manera similar, la música árabe en sí fue transmitida a Europa, siendo motivo y referente de importancia en el desarrollo de la misma en este continente¹⁹⁸.

Estas aseveraciones pueden dar a entender que el difusionismo se amplía como concepto en la música andalusí, no quedando solo abocado a la transmisión de culturas influyentes y a la vez ajenas, sino que, también, actúa como agente de transferencia de

¹⁹¹ Ibid., pp. 307-308.

¹⁹² Ibid., p. 308.

¹⁹³ R. Fernández Manzano, *Música de al-Ándalus...*, op. cit., p. 37.

¹⁹⁴ Ibid., p. 37.

¹⁹⁵ Los mozárabes fueron cristianos que mantuvieron su religión, en convivencia con los islámicos en la España musulmana (DRAE, 23ª ed. de 2014).

¹⁹⁶ También denominada *muwaššah*, *muwashaha* o *muwassaha*.

¹⁹⁷ R. Fernández Manzano, *Música de al-Ándalus...*, op. cit., p. 37.

¹⁹⁸ Ibid., p. 38.

las propias cualidades culturales y artísticas de la civilización árabe y, en particular, de la hispano-árabe. De hecho, las mencionadas moaxajas o los zéjeles se exponen como configuraciones paradigmáticas de la acción del propio difusionismo en la península. El hecho de que en la España musulmana se reunieran características artísticas orientales mezclándose con maneras musicales de la liturgia gregoriana, provocó la aparición de las citadas formas autóctonas que se construyeron mediante el intercambio cultural.

La afirmación difusionista testimonia la idiosincrasia de parte del patrimonio de Mustafá Aicha, que bebió de la sincrética filosofía andalusí. El propio autor «tomó prestado» aspectos de diferentes expresiones artísticas europeas para, más tarde, configurar la visión de su renovada música hispano-árabe. A pesar de que, a primera vista, un *lied* serial esté muy alejado a nivel musical y estructural de una moaxaja andalusí, nuestro compositor buscó la concomitancia entre ambas expresiones artísticas. Él realizó un proceso de captura y adecuación de las herramientas de la expresión germana en la andalusí y, así, adaptó esta primitiva forma a la modernidad europea compositiva.

Además, a modo de remembranza histórica con respecto al legado de la antigua Grecia y Roma, cuya difusión en Europa fue llevada a cabo en una parte considerable por los árabes, Aicha propuso alusiones grecorromanas en algunas de sus obras. Cabe destacar *Chronos* para *casiotone*, dos guitarras, juego de timbres diatónicos, *tebilat* –o dos cajas pequeñas y media–, y tres metrónomos, donde hace una clara referencia al dios del tiempo de la mitología griega. Asimismo, en su pieza *Thanatos*, *op. 398* para orquesta sinfónica, inserta un lema: «Música por amistad y tolerancia» que, a su vez, se relaciona con la personificación griega de la muerte en calma y sin violencia¹⁹⁹.

Es posible aventurarse a afirmar que el difusionismo que propone Aicha en su música –además de los aspectos que a nivel histórico se han detallado–, se podría considerar como «de vuelta». Es decir, la tarea histórica del difusionismo árabe para con la Europa Medieval, Aicha Rahmani la renovó en su propia época, pero a la inversa. Con ese gesto de difundir los conocimientos modernos europeos con la música andalusí, muestra el maestro su intención de volver a expandirlos en Marruecos, tal y como antaño hicieron los andalusíes con el conocimiento y la filosofía griega en Occidente. El

¹⁹⁹ Se adjunta una muestra de la pieza en el anexo IV, en la ilustración 339.

intercambio cultural, bajo su punto de vista, toma como centro emisor de influencia para la música árabe la música clásica europea, siendo esta el origen de la renovación y la nueva evolución de la música hispano-árabe: la música «neoandalusí».

3.4. Localización de la obra de Aicha Rahmani en las tendencias históricas de la música académica occidental en el siglo XX

Mustafá Aicha fue un compositor ecléctico y tomó conceptos y elementos compositivos tanto de la música occidental, como de la oriental. Sin embargo, el resultado final de sus composiciones, por sus características instrumentales y artísticas, se engloban dentro del patrimonio académico clásico, concretamente, en la vertiente occidental de los compositores árabes con características europeizantes. Es por ello que exponemos una localización de la música de Aicha Rahmani dentro de las tendencias artísticas y estéticas de la música clásica occidental en el siglo XX.

A colación del estudio de la historia de la música occidental en la segunda mitad del siglo XX de Robert P. Morgan, este autor expone lo siguiente:

[...] 1960 puede verse como una década caracterizada por la alienación musical, [...] la de 1970 representa un período de extensa reconciliación. En lugar de buscar nuevas posibilidades, los compositores comenzaron a interesarse por encontrar nuevas formas de incorporar lo que existía ya en un lenguaje musical más consistente y directamente comunicativo²⁰⁰.

Las realidades artísticas que muestran muchas de las obras de Aicha, presentan aspectos del lenguaje musical ya existente. Nuestro autor mezcló muchas de las anteriores herramientas compositivas entre ellas mismas y, además, con el aspecto original de la unión de músicas de diferentes culturas –como la oriental y occidental–, pudiéndose calificar a Aicha Rahmani además de un compositor ecléctico, como un creador poliestilista.

La década de los 70, a la que se hace referencia en el extracto del texto de Morgan que se ha adjuntado antes, fue cuando Aicha Rahmani se dedicó más activamente a la composición –aunque, con anterioridad, ya se había empleado en dicho arte–. Además,

²⁰⁰ R. P. Morgan, *La música del siglo XX...*, op. cit, p. 506.

coincidiendo con lo expuesto, en ese citado decenio fue cuando empezó a publicar y a dar a conocer sus primeras partituras basadas en canciones tradicionales de Yebala.

Asimismo, la década conformada entre los 70 y 80 se presentó, históricamente y en la música académica occidental, de manera más convencional que la anterior. Los compositores de dicho período se decantaron por la vuelta a la tonalidad y a la expresividad²⁰¹. En esos años Aicha Rahmani, salvo en algunas obras aisladas, siempre tuvo en cuenta la tonalidad en su método compositivo, entendida como una herramienta creativa con resultado múltiple, es decir, que basó el gran grueso de su producción en la música con diversos centros tonales. De hecho, y como podremos observar en los análisis del capítulo 8, hasta su música modal «neoandalusí» y «posnacionalista marroquí» flirteaba –en casi todas las partituras compuestas bajo este enfoque– con centros tonales expresos, no siendo por ello un compositor radical en lo que a la música modal se refiere. Inclusive, el propio serialismo que se advierte en su obra, nos hace percibir que no desarrolló este método de manera convencional. Mezclaba, experimentaba y creaba nuevos enfoques compositivos basados en las pautas y normas seriales, pero de forma flexible.

A pesar de que el serialismo y los aspectos musicales anteriormente reseñados tienen su foco en la tradición austro-alemana, fue España el país que se configuró en el punto de partida artístico de Aicha, y el hispanismo marroquí fue una manera adecuada de expresión para algunos de sus fines creativos. El Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán fue el centro de formación de nuestro autor, y compositores como Falla o poetas como Lorca o Alberti fueron figuras en las que Aicha Rahmani se basó para desarrollar una parte importante de su patrimonio. Es por ello que hagamos un paralelismo histórico de la música española –en especial la que se decantó por el nacionalismo– con la obra de Mustafá Aicha. De hecho, aunque el patrimonio de Mustafá Aicha es de procedencia marroquí, por sus características y su inspiración, podría ser considerado como extensión del patrimonio musical clásico español.

Es preciso recordar que el movimiento artístico académico y europeizante marroquí de Aicha estaba retrasado en el tiempo con respecto al de España. Esta situación

²⁰¹ Ibid., p. 506.

era consecuencia lógica de que su propio país, Marruecos, no tenía casi ningún antecedente compositivo en el formato clásico occidental. Pero, a modo de concretar las relaciones entre la historia de la música española con los giros creativos que vivió nuestro autor, podemos señalar que el hecho de que Aicha Rahmani evitara la decantación obvia por la modalidad –coqueteando, por ende, con la tonalidad, entre otras acciones–, puede basarse en los estudios de Pedrell con respecto al rescate de melodías tradicionales, donde se lidiaba, compositivamente hablando, con la convivencia de lo popular y lo culto, como asevera Celsa Alonso²⁰². Como sabemos, el músico catalán fue el primero en nuestro país en denominar *lieder* a las canciones cultas –desde 1871–, y en su elaboración y noción sobre ellos, evitaba el mal gusto que afluía en la música burguesa de salón española, y que se relacionaba, en muchos casos, con el recurrente y obvio «andalucismo» musical²⁰³. Es por ello que Pedrell era muy consciente de la necesidad del desarrollo del «[...] repertorio de canción culta acompañada, absorbiendo e interiorizando la esencia de las canciones populares, al igual que lo habían hecho los liederistas alemanes»²⁰⁴.

Aicha Rahmani tuvo en consideración este concepto e idea de ascendencia germánica que el propio Pedrell consideró de suma importancia a la hora de elaborar melodías tradicionales en la música académica –en forma de *lied* en muchos casos–. Esta noción llevó a Mustafá Aicha a no ser evidente en las modalidades expuestas por los *tab`* o los *maqamat* propios de las melodías yebelinas o las canciones andaluzes que él mismo empleaba, sino que en sus composiciones de este corte, pretendía llegar a un fin más elaborado y menos mercantilista. Es decir, Aicha no quiso desarrollar las características musicales propias de su tierra de forma obvia, sino que las utilizó como materiales compositivos que conformaban una actualización vanguardista del patrimonio histórico del norte de Marruecos.

Además de ello, Manuel de Falla fue un referente compositivo para el autor de Tetuán. Para Aicha, Falla fue un modelo a seguir con respecto a su estética y su intención renovadora de la música folclórica y, asimismo, el compositor alauita retomó y empleó algunos mecanismos y recursos compositivos del músico español. A modo de ejemplo, podemos observar en algunas partituras del compositor de Cádiz, que este evitaba muchas

²⁰² C. Alonso, «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España ...», *op. cit.*, p. 305.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 305-307.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 309.

veces la tercera en los acordes que conformaban muchas de sus obras –basadas en aspectos folclóricos españoles–, presentando junto a ello un juego artístico de suma belleza entre modalidad y atisbos tonales, como se puede ver en su obra *El corregidor y la molinera*. Falla tomó materiales compositivos tradicionales y los empleó con finura, trabajo, talento y técnica. Este, también fue el fin compositivo de Aicha con respecto a las melodías recogidas de los patrimonios folclóricos y culturales yebelinos que trató. Mustafá Aicha instauró en el patrimonio europeizante marroquí el concepto vanguardista que Falla propuso España. Aicha Rahmani, a pesar de presentar unas hondas raíces en la tradición cultural de su tierra, tenía el deseo y la irreprimible atracción de buscar nuevas sendas creativas para sus composiciones, sin eludir su conocimiento y su propia cultura, entendiendo la vanguardia a la que se hace alusión, como la fórmula propicia de materializar la renovación de la música folclórica de Yebala o la andalusí²⁰⁵.

La obra de Mustafá Aicha, a pesar de las notables singularidades y particularidades novedosas que aporta al repertorio internacional, se mantiene dentro de la estética musical occidental de la última mitad del siglo XX, donde «[...] la existencia simultánea de acercamientos compositivos muy diversos quizá sea el rasgo más característico de la vida musical contemporánea»²⁰⁶. Por ello, este tiempo posmoderno en Europa y América fue un período pluralista donde coexistieron, simultáneamente, una gran variedad de estilos y estéticas. Desde Tetuán, Aicha formó parte de él²⁰⁷.

El pluralismo posmoderno, que en cierta manera surgió como una crítica al modernismo desde los años 50 aproximadamente, fue mutando en diferentes corrientes que pretendían renovar lo moderno y la música ya existente²⁰⁸. Aicha tomó muchos de los conceptos de este movimiento posmoderno, donde el eclecticismo y el aspecto globalista en sus composiciones, hizo que su producción se mostrara múltiple en recursos e intenciones creativas.

Con respecto a la cultura del pluralismo musical académico en la segunda mitad del siglo XX, nuevamente Morgan expone su consideración que, en cierta manera, esboza

²⁰⁵ S. Zapke, *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Mungía, Ediciones Reichenberger, S. L., 1999, p. 7.

²⁰⁶ R. P. Morgan, *La música del siglo XX...*, op. cit., p. 507.

²⁰⁷ Ibid., pp. 507-508.

²⁰⁸ E. Díaz, *Posmodernidad*, 3ª ed., Buenos Aires, Biblos, 2005, p. 32.

lo que Aicha Rahmani pretendió llevar a cabo con la disparidad de estilos unificados en sus obras:

El extremo pluralismo de la música actual parece sugerir que el presente período no tiene realmente una cultura musical propia, al menos no en el sentido convencional de un conjunto de creencias y actitudes conectadas entre sí que, mientras que posiblemente diversas e incluso opuestas en algún sentido, están suficientemente enraizadas en una base común como para asegurar un grado significativo de cohesión general y de entendimiento²⁰⁹.

Según lo expuesto, la música de Mustafá Aicha también se podría contemplar dentro del pluralismo no extremo de la música de finales siglo XX, ya que como ya se reseñó, uno de sus fines compositivos era el de llegar a una base común, a pesar de que las propias expresiones fueran muy dispares. Aicha fue capaz de dilucidar y adivinar los nexos colectivos entre diferentes formas de expresión musical, materializando lo que él entendía como conceptos vinculantes. A modo de ejemplo, podemos resaltar la concomitancia que expresó en sus ciclos de *lieder* con base en las *nawbas* andalusíes. Aicha, de manera muy peculiar, compatibiliza musicalmente los ciclos de *lieder* austro-alemanes con los números vocales de las *nawbas*.

Además de ello, es preciso recordar que ha existido una ingente cantidad de subculturas independientes que han convivido en el orbe compositivo de Occidente desde finales del siglo XX hasta la actualidad²¹⁰. La subcultura independiente artística de Aicha Rahmani, dentro de este mar de tendencias plurales, fue muy genuina y atrevida. Como sabemos, su producción se desarrolló aisladamente y en una sufrida soledad, con un vacío existencial expreso que impedía que su música pudiera ubicarse en algún contexto propicio. Más aún, en Tetuán, nuestro autor no tuvo la fortuna de que su obra coexistiera con la música folclórica mercantilizada del norte marroquí, ya que era totalmente opuesta en muchos sentidos –estéticos, históricos, ideológicos, etcétera–.

Si a nivel filosófico y musicológico consideramos las tendencias «absolutistas» y las «referencialistas», podemos llegar a una serie de conclusiones a colación de Aicha Rahmani. La primera vertiente, en la que destacan autores como Hanslick o Stravinsky,

²⁰⁹ R. P. Morgan, *La música del siglo XX...*, op. cit, p. 508.

²¹⁰ Ibid., p. 508.

se decanta por la idea de que la música se basa, de forma exclusiva, en el contexto de la propia música, siendo por ello el principio perceptivo su propia estructura²¹¹. Es decir, la tendencia «absolutista», entre otros aspectos, consideraba que «[...] el significado de la obra musical descansaba únicamente en las relaciones desplegadas en la propia obra de arte»²¹². La segunda tendencia, la «referencialista», estima que la música, además de los significados abstractos e intelectuales, era capaz de comunicar aspectos que hacían referencia a lo extramusical de los conceptos y emociones²¹³. Aicha Rahmani mantuvo una postura dual en lo referente a las dos acepciones expuestas.

En su patrimonio e intención creativa se puede vislumbrar su noción de los fundamentos de composición como un lenguaje científico y matemático, siendo así la música una ciencia de la combinatoria, donde la temporalidad es una de las dimensiones más influyentes²¹⁴. La idea compositiva «absolutista» de Aicha Rahmani, que busca la racionalidad absoluta de la música despojada de otros efectos o adjuntos que no tengan nada que ver directamente con la propia música, aparece en parte de su producción, aunque no es la más abundante. Podríamos calificar a Aicha con una mayor propensión hacia el «expresionismo», dentro de la vertiente «absolutista», ya que, como sabemos, nuestro compositor consideró las emociones ligadas al acto musical, basándose en el concepto creativo de que estas eran la respuesta de las relaciones entre los sonidos, es decir, que la misma música era la que suscitaba dichas emociones –desde el propio «expresionismo» se consideraban estas como secundarias y, en algunos casos, no deseables–²¹⁵.

Pero la vertiente «referencialista» también fue desarrollada en parte de la producción de Mustafá Aicha. La imitación de las pasiones humanas y el concepto de entender la composición con base en una percepción sensible fue empleada por nuestro autor en algunas de sus piezas²¹⁶. Además de ello, el referencialismo que encontramos en Aicha, evita caer en el hedonismo y el universalismo –aspectos con los que se ha

²¹¹ F. González Aguado, «El significado musical y la emoción en la música», *Átopos*, nº 2 (diciembre de 2003), p. 13.

²¹² E. Torres Clemente, «Lo que la música esconde: estrategias narrativas en la obra de Manuel de Falla», en P. Espín, P. de Vega & M. Lagos (ed.), *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, Uned (2016), pp. 80-81.

²¹³ F. González Aguado, «El significado musical...», *op. cit.*, p. 13.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

relacionado a esta citada vertiente referencialista en algunas ocasiones²¹⁷. Es por ello, que Aicha podría encuadrarse dentro de un «existencialismo» moderado y, asimismo, en un «referencialismo» intelectual y racional.

En su música serial podemos entender parte de la tendencia «absolutista» de Aicha donde, a nivel compositivo, se basó firmemente en la música en sí, evitando de esa manera una inspiración en otros aspectos extramusicales. Pero, de la misma forma, estas obras seriales eran ligadas por parte del compositor tetuaní a realidades emocionales y no relacionadas directamente con la música. El propio Aicha Rahmani unificaba ambos aspectos, como se puede observar en su *Trío por el IIM*. Este concepto estético de enlazar música absoluta con aspectos emocionales por parte de Aicha, en parte, se debe a la herencia filosófica de los andalusíes, que tan patente tenían la relación música-sentimiento. Es por ello que hayamos señalado anteriormente la estética de Aicha como dual, en referencia a las tendencias «absolutista» y «referencialista».

Por otro lado, el eclecticismo compositivo llevado a cabo por muchos de los autores internacionales de este período de finales de siglo XX, se mostró como una forma provisional y con la capacidad de permitir el desarrollo personal de cada creador²¹⁸. Más aún, la idea de «música total», provocada por la pluralidad de expresión y el citado eclecticismo, permitió incluir en el empleo de la composición academicista a músicos de variados grupos étnicos minoritarios, apareciendo esta circunstancia múltiple como elemento inclusivo para dichos compositores²¹⁹. Según esta aseveración, Mustafá Aicha tuvo la posibilidad de crear su patrimonio gracias a la pluralidad musical, es decir a la posibilidad creativa que permitía el trasvase intercultural entre formas de expresión. De esta manera, se provocaba una transculturación entre la música folclórica yebelina y la música clásica europea, dándose como resultado algunos de los aspectos novedosos y también exóticos que se muestran en su legado.

Asimismo, la incipiente posibilidad de acceder al amplio conocimiento del pasado musical por parte de los compositores modernos –aspecto de gran impacto y novedad durante el siglo XX–, ha permitido que estos puedan escoger material dispar de entre

²¹⁷ Ibid., p. 13.

²¹⁸ R. P. Morgan, *La música del siglo XX...*, op. cit., p. 509.

²¹⁹ Ibid., pp. 509-510.

todas las técnicas musicales que han acontecido a lo largo de la historia²²⁰. Es por ello que se ha destacado e insistido en la predilección de Aicha por los elementos que eligió para desarrollar su producción compositiva, ya que estos aspectos pudieron ser recolectados gracias a la posibilidad de poder conocerlos y acceder a ellos.

A todo esto, hay que añadir que, a nivel estético, la gran mayoría de artistas o compositores basan sus obras en sus propias intenciones o ideales que, más tarde, se traducen en sus particulares tendencias artísticas. Estas propensiones, en algunos casos, surgen por una serie de circunstancias vitales personales que provocan que cada creador proponga su forma de expresión que, a su vez, también traduce su interés artístico como medio de comunicación. Hasta inclusive, existen componentes en el subconsciente del artista que, de alguna manera, siempre están presentes de forma implícita, sin que el propio creador sea consciente del desarrollo de los mismos.

En otro orden de cosas, es preciso destacar que, en sus últimas acciones de cooperación con instituciones culturales españolas, Mustafá Aicha tenía un proyecto de colaboración con el Instituto Internacional de Música Ibérica (IIMI), con el que iba a editar dos de sus partituras para guitarra. Sin embargo y desafortunadamente, la muerte apareció antes de que estas publicaciones se materializaran. La realidad de infortunio siempre le persiguió en vida. En un artículo escrito en referencia a la muerte de Mustafá Aicha Rahmani en la revista de música digital «Mundoclásico.com» –en el que se le considera como uno de los más importantes compositores al sur de Europa– se expresa, en cierta manera, la soledad que vivió como creador. También se atisba la desafortunada realidad de la no existencia de herederos compositivos marroquíes directos a partir de su estética. En dicho artículo se describía a nuestro autor con las siguientes palabras:

Su música [de Aicha], exenta del colorido local más vistoso y mercantilizante, bebe de las raíces de la música culta europea más moderna, en las formas, sin por ello dejar atrás el enraizamiento en el ámbito hispánico y norteafricano, al que pertenece. El magisterio de Rahmani no deja unos claros sucesores, siendo un cometa veloz y solitario en el cielo de la música árabe moderna, pero sí pequeñas dosis de enseñanza en su actividad como profesor del Conservatorio de Tetuán²²¹.

²²⁰ Ibid., pp. 510-512.

²²¹ Cita tomada de la siguiente web: <https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/11185/Fallece-compositor-marroqui-Mustafa-Aicha-Rahmani> [Consultado el 21-10-2017].

Capítulo 4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha: el Conservatorio Hispano-Marroquí y el legado histórico-cultural andalusí y árabe

Por lo significativo que resultó el Conservatorio Hispano-Marroquí en la formación de Aicha y por la importancia cultural que propuso este organismo desde la acción del gobierno español en la zona del protectorado de Marruecos, procederemos a insertar una sucinta crónica de los hechos más representativos que promovieron el cómo se fundó esta institución educativa y, por ende, cómo ello permitió que, en 1956, Aicha pudiera estudiar en el centro musical y conociera a los profesores españoles que tanto le aportaron.

Asimismo, proponemos un prontuario global sobre algunas reseñas históricas del legado cultural andalusí y árabe, especialmente focalizándonos en Marruecos. De esta forma se pretende llegar a las concomitancias históricas de este patrimonio musical con la obra europeizante de Aicha basada en esta temática.

4.1. La creación del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán

En la acción cultural concerniente a centros y planes de educación que se propuso desde el protectorado español en el norte de Marruecos y en sus seis provincias (1913-1956), se contempló y consideró a la música dentro de ellos, concretamente desde el primer cuarto del siglo XX. En la ciudad de Tetuán como capital del protectorado, entre los años 1921 y 1924, se construyeron e idearon los primeros cimientos de lo que más tarde sería el propio Conservatorio Hispano-Marroquí²²². Gracias al anhelo y dedicación de un grupo de personas de origen español, se promovió el sueño de la creación de un conservatorio que, con el paso del tiempo y después de un fructífero trabajo común, se hizo realidad.

Como consecuencia lógica de la pobre organización educativa general que, a nivel estatal, era evidente en el Marruecos de los siglos XIX y XX, las entidades de enseñanza

²²² M. Cortés García, «Fernando Valderrama Martínez: Vinculación con Tetuán a través de la Música. Homenaje a Fernando Valderrama Martínez (Melilla, 12-11-1912/Madrid, 25-9-2004)», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº 2 (2006), p. 263.

musical no se encontraban institucionalizadas. Pero curiosamente, y a nivel histórico, al-Ándalus fue un precedente con respecto a los primeros movimientos de centros de impartición musical. El célebre músico Ziryab²²³, en el siglo IX y en la ciudad andalusí de Córdoba, fundó una academia de música y canto en la que aportó conocimientos de la escuela de Mosul —con influencias indostánicas y persas—²²⁴. Es por ello que uno de los primarios esbozos de lo que podría ser un conservatorio como centro de difusión e investigación del conocimiento musical, en el sentido que lo entendemos, se gestaron de forma embrionaria en la sociedad andalusí, tan ligada al Magreb en general y a Marruecos en particular²²⁵.

En esa escuela, el citado músico musulmán especificó el estudio del ritmo, melodía, e interpretación, como elementos de la disciplina que eran preciso conocer: «Ziryab instauro un método original de enseñanza que se apoya en el principio de un aprendizaje progresivo para el perfeccionamiento de la voz y de la música»²²⁶. Sin embargo, el transcurrir del tiempo y las ya citadas diferentes crisis que sufrió el Magreb hasta el siglo XX hicieron que los españoles, y su política de institucionalización estatal de la educación en el protectorado, fueran los que de nuevo reconstruyeran la idea de conservatorio como ente de enseñanza pública y como firme estamento difusor del saber científico de la disciplina, la práctica y el estudio musical en el norte de Marruecos.

La preocupación cultural de recoger la música tradicional marroquí por parte del gobierno español en el tiempo del protectorado fue patente. Esta música, de transmisión oral y patrimonio autóctono andalusí, fue también una de las causas por la que se fundó el conservatorio de Tetuán²²⁷. Las *nawbas* hispano-árabes tenían que albergarse y notarse para evitar su desaparición y así conservar este maravilloso patrimonio musical que, afortunadamente, se cobijó en la música oral tradicional marroquí y en algunos métodos²²⁸. De hecho, el conservatorio dispuso de dos vertientes: la andalusí —que se basó

²²³ A. Martín Moreno, *Historia de la música andaluza*, 1ª ed., Sevilla, Editoriales Andaluzas, 1985, p. 41.

²²⁴ R. Fernández Manzano, «Pinceladas sobre la historia de la música de al-Ándalus en los siglos VIII-XIV», *Ritmo*, vol. 50, nº 503 (1980), p. 18.

²²⁵ A. Alaoui, «El canto andalusí: Aproximación histórica y geográfica a la herencia andalusí», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº 2 (2006), p. 298.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 298-299.

²²⁷ M. Cortés García, «Fernando Valderrama Martínez: Vinculación... *op. cit.*, pp. 262-274.

²²⁸ El conocimiento de las *nawbas* fue vía tradición oral ya que, desafortunadamente, no existía una amplia documentación escrita al respecto, salvo los cancioneros de los siglos XVIII-XIX. L. Delgado, «Breve introducción a la música andalusí-sefardí», *Tulaytula*, nº 7 (2001), p. 78.

especialmente en las citadas *nawbas* y en la música tradicional marroquí—, y la española —que continuaba con los cánones musicales hispanos y europeos—²²⁹.

Los inicios del conservatorio de Tetuán fueron en el año 1921 a partir del anhelo e interés de cinco personas residentes en la ciudad y amantes de la música. Estos empezaron a reunirse y a esbozarlo en las instalaciones denominadas «Escuelas Españolas», para comenzar en ellas con las primeras clases de enseñanza musical²³⁰. La idea principal en la que se sustentaron fue la de inaugurar un espacio musical para cuidar, desarrollar y conservar la música tradicional marroquí, además de la enseñanza tanto a españoles como a alaitas de la música clásica hispana y europea²³¹. Este fue el inicio del conservatorio de la ciudad, donde se creó una organización básica que permitió dar los primeros pasos del centro, tanto a nivel directivo, administrativo —matrículas, profesorado y mantenimiento, entre otras—, como logístico²³².

En sus comienzos, no se dispuso de local propio, oficialidad o ayuda económica; solamente de fe y entusiasmo, como señaló Valderrama Martínez en su publicación *Historia de la acción cultural de España en Marruecos*, corroborado por Cortés García en su artículo dedicado al mencionado autor²³³. Entre las personalidades que apostaron y abogaron con gran entusiasmo por la creación del conservatorio en esos años, cabe destacar a Enrique Arqués²³⁴ que fue un africanista muy reconocido dentro de la sociedad tetuaní.

El primer centro de educación musical no oficial de Tetuán se inauguró el 18 de mayo de 1921, teniendo como emplazamiento eventual las citadas «Escuelas Españolas», y como profesorado a Rafael Martínez (declamación), Eduardo Blanco (violín), José Mena (piano), y Antonio Gatón Ramírez (contrabajo). Se ofertó, además, la creación de una banda civil y un orfeón de acceso gratuito. Otros músicos, como Fernanda Arias y

²²⁹ F. Valderrama Martínez, «La acción cultural de España en Marruecos», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, nº 41 (2005), p. 17.

²³⁰ F. Valderrama Martínez, *Historia de la acción cultural de España...*, *op. cit.*, pp. 384-385.

²³¹ *Ibid.*, p. 385.

²³² *Ibid.*, p. 385.

²³³ M. Cortés García, «Fernando Valderrama Martínez: Vinculación...», *op. cit.*, pp. 262-264.

²³⁴ Enrique Arqués (1885-1970) fue un periodista, historiador y africanista español que propuso muchos movimientos culturales en el protectorado. De entre ellos destacamos la creación de la hemeroteca y archivo fotográfico de la prensa del protectorado. Además dirigió el periódico *al-Ishla* y la revista *al-itthiad*. De sus publicaciones destacamos: E. Arqués, *El momento de España en Marruecos*, Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid, 1942.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

Antonio Bustelo –Músico Mayor del Regimiento de Cazadores de Madrid, nº 2 de guarnición en Tetuán–, apoyaron la iniciativa mediante su participación docente en la institución²³⁵. Además, Bustelo se implicó activamente en la notación musical de las *nawbas* en 1928 para así promover su conservación, siendo asesorado en este menester por músicos tetuanéses conocedores de dicho patrimonio andalusí, como Abdeslam Bennuna²³⁶. En el año 1925 había un censo de 52 alumnos inscritos en el centro, algunos de ellos con matrícula gratuita²³⁷. No sería hasta el 25 de febrero de 1926, cuando la Real Academia e Instituto Provincial de Música y Declamación de Santa Cecilia de Cádiz acogiera al centro marroquí como una extensión, por lo que de esa forma comenzaba el proceso de formalización de la asociación musical tetuaní.

De ese mismo año se puede consultar en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España y en la revista *Marruecos Gráfico*²³⁸, con fecha de 29 de agosto de 1926, un breve reportaje que se sugiere al menos interesante. En su página 20, aparece un artículo dedicado al conservatorio donde, concretamente, se habla del talento de una joven educanda del centro musical: «Mary Benarroch, de 9 años, alumna de sexto año de la clase del Director del Conservatorio, señor Gatón»²³⁹. Asimismo, además de una fotografía de la adolescente discípula, se inserta el siguiente texto:

Es una muñequita que, según decía el señor Sañudo en una crónica, “hace música como pudiera jugar la comba”. Es sorprendente la agilidad de dedos de esta criatura, y más sorprendente aún el dominio que tiene de sí misma. Y lo más consolador del caso, es que no se trata de una manifestación de precocidad, pues esta nena, a pesar de su corta edad, es toda una mujercita y toda una artista, siendo una promesa para el arte. Orgulloso debe estar de su discípula el señor Gatón, a quien enviamos nuestra felicitación, así como a su familia²⁴⁰.

En esta nota de la revista se puede entrever la buena aceptación que tuvo el conservatorio en la sociedad tetuaní y, asimismo, la posibilidad que daba a los habitantes de la capital del protectorado y sus alrededores de disfrutar una vida más culta, además

²³⁵ M. Cortés García, «Fernando Valderrama Martínez: Vinculación...», *op. cit.*, p. 264.

²³⁶ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, *op. cit.*, p. 96.

²³⁷ F. Valderrama Martínez, *Historia de la acción cultural de España...*, *op. cit.*, pp. 40-48.

²³⁸ *Marruecos Gráfico* fue una revista ilustrada que se publicó semanalmente en Tetuán, en el año 1926. Además de artículos relacionados con el arte y cultura en general, la publicación también editaba temas de actualidad en la ciudad y del protectorado en general. Fuente: Hemeroteca Digital de la BNE.

²³⁹ *Marruecos Gráfico*, 29 de agosto de 1926, página 20. Fuente: Hemeroteca Digital de la BNE.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

de instructiva. En otros números de *Marruecos Gráfico*, como los fechados el 19 y el 26 de septiembre de 1926, de nuevo salió a relucir el conservatorio de la ciudad, ofertándose la matriculación en el propio organismo educativo²⁴¹.

En 1929, el conservatorio recibió sus primeras dotaciones económicas anuales por parte de la Administración y de la Junta de Servicios Municipales, conformándose aún más su consistencia como centro, ya que el incremento, tanto de alumnado como de profesorado era creciente en el transcurrir de la vida de la institución. El 5 de noviembre del mismo año, la estructura administrativa y directiva se modificó con idea de ordenar de forma más seria y oficial al centro, incluyéndose al Cónsul de España en Tetuán como presidente del conservatorio. Asimismo, se integró en la estructura organizativa al estimado músico tetuaní Sidi Mohamed al-Mudden y al sefardí Moisés Benarroch. Con ello, se implementaba esa idea inicial de carácter cosmopolita del centro, donde las diferentes culturas se unían en una misma institución, y cuyo fin era el de difundir la música con las características tan genuinas y dispares que se presentaban en la zona del protectorado español. Fue el 26 de mayo de 1930, cuando se firmó el primer reglamento interno que se llevaría a cabo en el conservatorio, considerándose, *a priori*, tanto la música española o europea como la tradicional marroquí²⁴².

Hubo una serie de problemas durante los siguientes años, ya que el conservatorio no recibía las subvenciones municipales de las que anteriormente disfrutó. A esto se unió el fallecimiento del que fue director del centro, Antonio Gatón, en 1930, que dio paso a la gestión de Basilio Laliena, quien, en 1934 se trasladó a Zaragoza dejando de nuevo vacante la gerencia principal de la entidad. El conservatorio pasó en esas fechas momentos muy críticos que hicieron peligrar su existencia. Fue entonces nombrada como directora, en ese mismo año de 1934, Fernanda Arias que reanudó el funcionamiento de la institución con tan solo 30 alumnos²⁴³.

En el artículo de Cortés García dedicado a Fernando Valderrama, aparece una reseña clara a lo que ocurrió con el caso de Mustafá Aicha en referencia con el

²⁴¹ Marruecos Gráfico, 19 de septiembre de 1926, página 48. Marruecos Gráfico, 26 de septiembre de 1926, página 48. Fuente: Hemeroteca Digital de la BNE.

²⁴² M. Cortés García, «Fernando Valderrama Martínez...», *op. cit.*, pp. 264-265.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 264-265.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

conservatorio tetuaní: un músico árabe con su singularidad cultural autóctona, pero de formación clásica hispana. La idea de fomentar a jóvenes autores del norte de Marruecos en el lenguaje occidental fue uno de los primigenios objetivos que se promulgó y se consideró como importante a la hora de la creación del conservatorio:

Esta primera iniciativa española de crear el Conservatorio de Tetuán, dirigida a alumnos españoles y tetuanés, sería la punta de lanza hacia el aprendizaje de la música española y europea, lo que generaría, a posteriori, el proceso formativo de la primera generación de nuevos profesores españoles y profesores marroquíes y, también, el conocimiento y desarrollo de la educación musical, los instrumentos, el solfeo y la notación musical y, con ella, la partitura. Además, este primer germen de conocimientos y formación musical permitiría, décadas después, el nacimiento de nuevos compositores marroquíes quienes, inspirándose en los clásicos, crearían nuevas composiciones que acercarían a ambas orillas²⁴⁴.

Es obvio que este movimiento cultural, que después se manifestó en la realidad del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, fue pieza clave para que la figura de Mustafá Aicha naciera con las características tan sintéticas y originales que presentó.

Retomando la historia del centro musical tetuaní, señalamos que el concepto de Conservatorio Hispano-Marroquí, entendido como medio de difusión, educación y conservación de la música española, por una parte, y de la andalusí, por otra, no se organizó más detalladamente como tal hasta más tarde.

Es singular resaltar que, después de tantos siglos de ocupaciones, y teniendo en cuenta las diferentes culturas que han pisado territorio alauita, una de las manifestaciones populares de su pueblo en el siglo XX –especialmente en el norte– sea la música andalusí, con sus variantes ocasionadas por el devenir del tiempo y la transculturación lógica que ello conllevó. Entre los años 1917 y 1940 existió una actividad social notable con respecto a la consideración de la música tradicional andalusí y la toma de conciencia de la necesidad de salvaguardarla y desarrollarla, especialmente por parte de la sociedad tetuaní –hay que tener en cuenta que el periodo de la guerra civil en España y el consecutivo tiempo de posguerra, amilnaron este interés por la música y la implantación del conservatorio en la localidad–²⁴⁵. De hecho, según consta en el diario ABC de Madrid,

²⁴⁴ Ibid., p. 265.

²⁴⁵ F. Valderrama Martínez, *Historia de la acción cultural de España ...*, op. cit., pp. 396-408.

con fecha de 1 de diciembre de 1959, Ricardo Ruiz Orssati²⁴⁶, en su estudio sobre «La enseñanza en Marruecos» de 1917²⁴⁷, consideraba la conservación de la música hispano-árabe como uno de los objetivos fundamentales en la acción cultural española en el protectorado²⁴⁸.

Después del citado tiempo álgido de la guerra civil española y la posguerra, ya en el año 1940, de nuevo se reinició el anhelo de incentivar la estructura dual de conservatorio en Tetuán. Una de las ideas principales que se cotejaron fue la de crear el Conservatorio *El Hasaní* de música marroquí y, desde esta institución, preservar el ya citado legado musical hispano-árabe²⁴⁹. Se realizaron las negociaciones pertinentes, pero no fue hasta el año 1945 –aunque ya fue considerado con atisbos de oficialidad municipal en tiempo de posguerra, desde 1941–, cuando el centro educativo de Tetuán se conformó definitivamente con solidez estatal y pública, además, con ambas vertientes –la española y la marroquí, distribuidas en dos respectivas sedes en sus comienzos–²⁵⁰.

La Delegación de Educación y Cultura, promovida por Tomás García Figueras (1941), incluiría en su organigrama de enseñanza al Conservatorio Hispano-Marroquí, que sería regulado por el Patronato de Investigación y Alta Cultura. Aunque la normativa y organización del régimen franquista en referencia a los conservatorios del país se desarrolló en el Decreto de 15 de junio de 1942²⁵¹, la oficialidad del centro musical tetuaní, a nivel nacional, no fue definitiva hasta 1945²⁵², publicándose su correspondiente Dahir en el *Boletín Oficial de la Zona de protectorado español en Marruecos*, donde se exponía la creación del propio conservatorio y su reglamento²⁵³. Todo ello, con el beneplácito diplomático de S. A. I., el Jalifa Mulai al-Hassan Ben al-Mehdi Ben Ismail²⁵⁴,

²⁴⁶ Ricardo Ruiz fue un periodista, maestro e inspector de enseñanza español (1871-1946). Es preciso destacar su publicación: R. Ruiz, *Relaciones hispano marroquíes*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944.

²⁴⁷ R. Ruiz Orssati, *La enseñanza en Marruecos*, Tetuán, La Papelera Africana, 1918.

²⁴⁸ Diario ABC, Madrid, 1 de diciembre de 1959, página 48, «Música hispano-árabe».

²⁴⁹ M. Cortés García, «Fernando Valderrama Martínez: Vinculación...», *op. cit.*, p. 270.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 270-271.

²⁵¹ DECRETO de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación, en *BOE*, núm. 185, de 4/07/1942, pp. 4838-4840.

²⁵² R. Cámara Martínez, *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: Organización de la institución y desarrollo del currículo (1912-1952)*. Licenciatura. Granada, Universidad de Granada, 2011, p. 240.

²⁵³ DAHÍR de 16 de agosto de 1945 creando el Conservatorio Hispano-Marroquí ..., *op. cit.*, pp. 761-766.

²⁵⁴ Haciendo referencia a su alteza imperial el jalifa Muley Hassán El Mehdi (1915-1984), que era la máxima autoridad marroquí en el protectorado español de esa época. M. Adila & M. Benaboud, *El jalifa Muley Hasán Ben El Mehdi. Fotografías históricas*, Tetuán, Asociación Smir, 2014.

y bajo la supervisión del Alto Comisario de España en Marruecos, José Enrique Varela. El *dahír* al que se ha hecho mención comenzaba con las siguientes palabras literales:

VISTO que para contribuir a los fines del resurgimiento de la Cultura y el Arte Hispano-Marroquí, así como a la educación de la sensibilidad pública, se hace preciso abordar de una vez y a fondo el problema de la educación musical al que hasta ahora no se le ha dedicado la debida atención, creando a tal objeto un Conservatorio Oficial que se dedique de un modo eficaz y bien determinado a la enseñanza de la Música, siguiendo un plan orgánico y verdaderamente pedagógico²⁵⁵.

Como se puede traducir del anterior texto, finalmente, el gobierno español tomó las riendas y oficializó el centro educativo que, con tanto fervor y entusiasmo, se intentó poner en pie entre los años 1917 y 1921. En el decreto gubernamental se especificó el régimen de funcionamiento del conservatorio, encuadrándose dentro de la mencionada Delegación de Educación y Cultura del Estado. En él se tuvo en cuenta, oficialmente, tanto la música académica europea –especialmente española– como la música tradicional de Marruecos. Se dotó al centro de las figuras de director, subdirector y secretario para desarrollar la gestión del conservatorio y avalar su funcionamiento. Junto a esto, se contemplaría la música hispano-árabe dentro del academicismo que presentaba su homónima occidental. Asimismo, el *dahír* consideró el llevar a cabo conciertos y audiciones –con el apoyo logístico en consecuencia de la Delegación–, además de la creación de orquestas y corales, tanto españolas, como marroquíes, formadas por el propio alumnado y profesorado.

La citada mezcolanza del academicismo occidental con la música árabe tradicional llevada a cabo durante la creación del centro, fue un impulso para la idea estilística y contextual de componer de Aicha Rahmani. Un dato curioso, que se refleja en el decreto que tratamos, y en su capítulo VI, es el referente al proyecto de creación del Museo de Música Tradicional Marroquí. Junto a un laboratorio anexo a este, se pretendía preservar y rescatar la música tradicional ligada a Marruecos, además de la hispano-árabe en toda su extensión posible²⁵⁶. Ambos proyectos no se llevaron a cabo con los resultados esperados, fundamentalmente, por problemas económicos.

²⁵⁵ DAHÍR de 16 de agosto de 1945 creando el Conservatorio Hispano-Marroquí..., *op. cit.*, p. 761.

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 761-762.

En el capítulo II del dahír, se determinaron las enseñanzas que se impartirían en ambas vertientes educativas del conservatorio. En la sección española, se podían estudiar tres años académicos de solfeo, ocho cursos de piano, enseñanzas complementarias de piano, ocho cursos de violín, enseñanzas complementarias de violín, viola, violonchelo y contrabajo –con sus asignaturas complementarias–, instrumentos de viento, canto y declamación.

En la sección marroquí, se podían cursar las siguientes asignaturas: *derbuga*, *kamanya*, *lau*, pandero, *rebab*, laúd, *tar*, *canun*, *yuak*, canto, y declamación²⁵⁷. La amalgama de instrumentos históricos árabes que ofrecía el conservatorio –especialmente de cuerda y percusión, además del canto– y que, fundamentalmente, se interpretaban en la música clásica tradicional marroquí de la época, se presentó al menos interesante y novedosa, tanto para la España de casi mediados del siglo XX, como para el propio Marruecos.

La estructuración por niveles de la enseñanza que ofertó el conservatorio de Tetuán desde 1945 fueron dos: elemental y superior. En las disciplinas de piano y violín, el grado elemental se encuadraría entre el primer y quinto curso, mientras que el superior desde sexto a octavo. Asimismo, los alumnos de superior debían cursar las asignaturas de acompañamiento y música de cámara –realizando con anterioridad al acceso a dicho grado superior, la asignatura de armonía–. Además de ello, los alumnos de la vertiente marroquí podrían cursar asignaturas de la sección española²⁵⁸.

Con respecto al profesorado, los que conformaban las enseñanzas hispanas o académicas europeas eran titulados españoles que llegaban a esa plaza mediante concurso-oposición pública nacional. Los docentes de la sección marroquí ocupaban su plaza por acceso libre, siendo estos, profesionales cualificados de la música tradicional árabe y, en ocasiones, debían superar una prueba de aptitud para tal efecto.

El acceso al conservatorio, por parte del alumnado, no exigía límite de edad determinado, aunque sí se requería el certificado de estudios primarios para el ingreso en el mismo. Los alumnos de la sección española, después de haber cursado las asignaturas

²⁵⁷ Ibid., pp. 762-763.

²⁵⁸ Ibid., p. 763.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

correspondientes, debían superar dos tribunales para conseguir la titulación. Uno que concernía al fin de grado, y otro al de fin de carrera²⁵⁹. Mustafá Aicha cursó las asignaturas pertinentes en ambos niveles –en su biografía se hace referencia a ellas–, además de presentarse y conseguir superar los ya citados tribunales.

En los empréstitos de España a Marruecos de 1946 y 1951 hubo partidas para cultura que posibilitaron la continuación del conservatorio en su nueva concepción. Las titulaciones dadas en el centro se incluyeron dentro de la Enseñanza Técnica y Especial del Gobierno español. En el año 1946, el conservatorio de Tetuán participaría con sendos conciertos en la Exposición Hispano-Marroquí que se celebró en Córdoba. En dicho evento, alumnos y profesores del centro tetuaní, en sus dos vertientes, ofrecieron cuatro recitales que, de alguna forma, también daba más fuerza social y referencia al conservatorio a nivel estatal. Además de ello, se nombró académicos como «correspondientes» en Tetuán de la Real Academia de Córdoba, el 26 de enero del mismo año, al director del Conservatorio Hispano-Marroquí tetuaní y al profesor del mismo centro, Manuel Bustos Rodríguez²⁶⁰.

Las audiciones y conciertos que se celebraban en el centro eran relativamente asiduos y, en ocasiones, se interpretaban obras de compositores locales o residentes en la ciudad, como el ya citado padre Emilio Soto²⁶¹.

En el BOE de mayo de 1948, se anunció un concurso para cuatro plazas de profesorado para la sección española del centro musical. Concretamente, se ofertaron dos de violín, una de viola y otra de violonchelo²⁶². En la misma publicación estatal –y también en el mes de noviembre del mismo año–, se notificó otro anuncio de concurso-oposición para proveer dos plazas de profesores de violín en la misma sección²⁶³.

²⁵⁹ Ibid., pp. 764-765.

²⁶⁰ J. M. Recio Espejo, «La exposición hispano marroquí y el poblado moro de la Avenida de la Victoria de Córdoba de 1946», *al-Mulk. Anuario de estudios arabistas*, nº 6 (2006), pp. 196-200.

²⁶¹ En el anexo V se incluyen algunas muestras de programas de mano de estas audiciones (ilustraciones 359-361).

²⁶² Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Anunciando concurso para proveer cuatro plazas de Profesores de la Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, en *BOE*, núm. 138, de 17/05/1948, página 1961.

²⁶³ Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Anunciando concurso-oposición para proveer dos plazas de Profesores de Violín en la Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Música de Tetuán, en *BOE*, núm. 306, de 1/11/1948, página 5035.

A los pocos años, se divulgaría otra notificación con fecha de noviembre de 1950, donde se ofrecía una plaza de profesor de violín²⁶⁴. Más adelante, en el mes de abril de 1951, se ofertaría una plaza de profesor de piano para la misma sección del conservatorio²⁶⁵. Todas estas plazas, anteriormente señaladas, ya dependían de la Delegación de Educación y Cultura de la Alta Comisaría del régimen franquista. En el BOE de julio del mismo año, se publicó un decreto por el que se otorgó validez oficial a los estudios de la sección española del conservatorio tetuaní, aunque este derecho estaba condicionado al establecimiento del futuro plan mínimo de enseñanzas de grado profesional²⁶⁶. Además, en dicho decreto se dispuso que el centro educativo tetuaní dependería económicamente del presupuesto del protectorado. Sin embargo, los profesores de la sección española se sujetarían al régimen común docente de los conservatorios oficiales del estado y a la inspección central de los mismos²⁶⁷.

En la edición a propósito del protectorado de García Figueras, y a colación del conservatorio de Tetuán, se inserta una estadística sobre el profesorado y alumnado del centro musical –a modo de resumen– del curso 1952-1953²⁶⁸:

CENTROS	PROFESORADO						
	Total			Españoles		Musulmanes	
	Total	Varones	Mujeres	Varones	Mujeres	Varones	Mujeres
TOTAL	187	154	33	85	23	69	10
Centro de Estudios marroquíes.....	16	13	3	11	3	2	—
Escuela Politécnica para marroquíes..	34	31	3	27	3	4	—
Enseñanzas especiales para adultos...	18	16	2	14	2	2	—
Escuela de Magisterio marroquí para musulmanes	19	19	—	7	—	12	—
Escuela de Magisterio marroquí para musulmanas.....	23	5	18	—	12	5	6
Conservatorio Hispano-marroquí de Música	22	20	2	9	2	11	—
Escuela preparatoria de Bellas Artes...	5	4	1	4	1	—	—
Escuela de Artes indígenas de Tetuán.	32	30	2	1	—	29	2
Escuela de Artes indígenas de Chauen	3	1	2	—	—	1	2
Escuela Elemental de Trabajo, Tetuán	7	7	—	5	—	2	—
Escuela Elemental de Trabajo, Larache	5	5	—	4	—	1	—
Escuela Elemental de Trabajo, Villa Nador	3	3	—	3	—	—	—

Tabla 2. Estadística de profesores/as en el Conservatorio de Tetuán (1952-1953)²⁶⁹.

²⁶⁴ Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Delegación de Educación y Cultura, Anunciando concurso para proveer una plaza de Profesor de Violín en la Sección Española en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Música de Tetuán, en *BOE*, núm. 316, de 12/11/1950, página 5263.

²⁶⁵ Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Anunciando concurso para proveer una plaza de Profesor de Piano de la Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Música de Tetuán, en *BOE*, núm. 316, de 12/11/1950, página 5263.

²⁶⁶ R. Cámara Martínez (2011). *El Real Conservatorio de Música y Declamación ...*, op. cit., p. 285.

²⁶⁷ DECRETO de 12 de abril de 1951 por el que se concede validez oficial a los estudios de la Sección española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, en *BOE*, núm. 201, de 20/07/1951, página 3453.

²⁶⁸ T. García Figueras, *España y su Protectorado en Marruecos*, op. cit., p. 236.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 236.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

En el primer cuadrante, relativo a los profesores y referido al curso 1952-1953, la plantilla de docentes estaba conformada por un total de 22 personas: 11 de ellas en la sección española, y otras 11 en la sección marroquí –donde, desafortunadamente, no se computaba ninguna profesora–.

En la siguiente gráfica que se expone, aparece el censo de estudiantado matriculado en el mismo curso académico, y que llegaba a la cifra de 462 alumnos y alumnas –un número considerable para la ciudad de Tetuán en esa época–, siendo el grupo de estudiantes españoles el más numeroso, seguido correlativamente por musulmanes y hebreos. Resulta llamativo que el alumnado español estaba formado casi en su mayoría por mujeres, al igual que el hebreo –señalado como israelita en el cuadro de García Figueras–, mientras que en los estudiantes musulmanes era muchísimo más numeroso el alumnado masculino:

CENTROS	ALUMNOS MATRICULADOS									
	Total		Españoles		Musulmanes		Hebreos			
	Total	Var.	Muj.	Var.	Muj.	Var.	Muj.	Var.	Muj.	
TOTAL	1.865	1.049	816	510	451	499	241	40	124	
Centro de estudios marroquíes	152	139	13	127	13	11	—	1	—	
Escuela Politécnica para marroquíes...	113	82	31	—	—	76	31	6	—	
Enseñanzas especiales para adultos...	665	409	256	281	233	108	—	20	23	
Escuela de Magisterio marroquí para musulmanes	31	31	—	—	—	31	—	—	—	
Escuela de Magisterio marroquí para musulmanas	99	—	99	—	—	—	—	—	—	
Conservatorio Hispano-Marroquí de Música	462	146	316	36	182	100	34	10	100	
Escuela preparatoria de Bellas Artes	39	15	24	7	23	8	—	—	1	
Escuela de Artes indígenas de Tetuán	131	98	33	—	—	98	33	—	—	
Escuela de Artes indígenas de Chauén	53	—	53	—	—	—	53	—	—	
Escuela Elemental de Trabajo, Tetuán	48	—	—	16	—	30	—	2	—	
Escuela Elemental de Trabajo, Larache	38	38	—	15	—	23	—	—	—	
Escuela Elemental de Trabajo, Villa Nador	43	43	—	28	—	14	—	1	—	

Tabla 3. Estadística de alumnos/as en el Conservatorio de Tetuán (1952-1953)²⁷⁰.

Años más tarde, en el BOE de enero de 1956, se anunció un concurso para proveer en propiedad cuatro plazas de profesores –dos de solfeo, una de armonía, y otra de estética e historia de la música– en la sección española del Conservatorio Hispano-Marroquí. Los requisitos mínimos para acceder eran el ser español y poseer el título para la especialidad que se ofertaba, entre otros, siendo el sueldo de 7.200 pesetas anuales²⁷¹. Como sabemos,

²⁷⁰ Ibid., p. 236.

²⁷¹ Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Anunciando concurso para proveer en propiedad cuatro plazas en la Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Música y Declamación de Tetuán, en *BOE*, núm. 5, de 5/01/1956, pp. 4-5.

Aicha se matriculó como alumno en el conservatorio en 1956, justo el año en que se disolvió el protectorado. Los profesores españoles que formaban parte de la sección hispana se mantuvieron un tiempo más en el centro musical marroquí, dependiendo estos del Gobierno de España. Según el BOE de abril de 1958, y en cumplimiento de la Ley de 27 de diciembre de 1956, algunos de los profesores funcionarios destinados a dicho centro, y con la consideración «a extinguir», fueron: Rafael Prieto Soler, José María Garrido Bonachera, José Luis de Rojas Sobrino, Enrique Báez Centella²⁷², Antonio García del Olmo, Clara Eugenia Sabarecy Vigne, todos ellos con el sueldo anual de 21.480 pesetas.

Además de estos docentes, en la misma Orden y conservatorio, se consideró con la condición de profesores auxiliares –con la misma estimación «a extinguir»– a los siguientes educadores: Emilio Soto Fernández, Francisco Jiménez Santiago, Antonio de Rivas Manzón (solfeo) y Margarita Pérez Sánchez (solfeo), con el sueldo anual de 13.320 pesetas²⁷³. Algunos de estos docentes españoles estuvieron desarrollando su tarea educativa hasta principios de los años 70, dentro de los restos de lazos de colaboración internacional cultural que quedaban entre España y Marruecos –ya independiente–. Paulatinamente, el conservatorio tetuaní fue absorbido por la organización educativa del Reino de Marruecos y sus docentes, por ende, fueron marroquíes, como lógicamente debió ocurrir.

Siguiendo el orden cronológico, es digno señalar un artículo de prensa que se publicó en el diario ABC de Madrid el 13 de abril de 1960. En él se citaba la recomendación de la Unesco sobre la atención especial que debía prestarse a la música árabe, como nexo de unión entre Occidente y Oriente, para así evitar las tensiones políticas y religiosas en el mundo. El diario expresaba que esa realidad ya se llevaba a cabo en el protectorado, especialmente en el Conservatorio Hispano-Marroquí. La publicación del periódico español esbozó el trabajo de recuperación que se realizó en el centro educativo de Tetuán de las *nawbas* andalusíes –cuando era organizado por el

²⁷² Enrique Báez (1924-2003) fue un violinista, natural de Córdoba que, en 1948, consiguió por oposición la plaza de Catedrático de violín en el Conservatorio de Tetuán. M. Salcedo Hierro, «Enrique Báez Centella». *Diario Córdoba* (23/02/2003), p. 19.

²⁷³ ORDEN de 25 de marzo de 1958 por la que se nombran Profesores numerarios y Profesores auxiliares del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán a los señores que se citan, en *BOE*, núm. 99, de 25/04/1958, página 3590.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

gobierno franquista—. Asimismo, se mencionaba la reciente defunción del que fue director de la sección árabe del conservatorio, Sidi Abdeslam al-Alami²⁷⁴.

Continuando con las publicaciones del BOE, en la Orden de 13 de noviembre de 1970, se puede consultar que los profesores titulares de plazas no «escalafonadas», con dotación en los presupuestos generales del Estado español y que impartían enseñanzas en el conservatorio de Tetuán, tenían de plazo un mes para solicitar destino dentro de la red de conservatorios estatales mediante un concurso de méritos²⁷⁵. De esa manera, comenzó la salida de los docentes españoles del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán hacia los centros peninsulares.

Según datos de publicaciones del BOE del año 1971, gran parte de estos profesores españoles, que aún estaban en el Conservatorio de Tetuán, fueron destinados a otros centros estatales, llevando a cabo la ya citada Orden de 13 de noviembre de 1970. José Luis de Rojas Sobrino (profesor de violonchelo), Rafael Prieto Soler (profesor de piano), y Enrique Báez Centella (profesor de violín) fueron reincorporados en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. José María Garrido Bonachera (profesor de piano) fue destinado al Conservatorio Superior de Música de Valencia. Antonio García del Olmo (profesor de viola y lutier) fue desplazado al Conservatorio Profesional de Música de Córdoba. Clara Eugenia Sabarecy Vigne (profesora de danza) se trasladó a la Escuela de Arte Dramático de Málaga. Francisco Jiménez Santiago (profesor auxiliar de estética e historia de la música) y Emilio Soto Fernández (profesor auxiliar de armonía) fueron destinados al Conservatorio Profesional de Música de Málaga²⁷⁶.

No obstante, los profesores Francisco Jiménez Santiago, Clara Eugenia Sabarecy Vigne, Antonio García del Olmo y Emilio Soto Fernández, se quedaron dando clases en Tetuán hasta 1972, por voluntad propia, gracias a una prórroga amparada por el gobierno

²⁷⁴ Diario ABC, Madrid, 13 de abril de 1960, página 28, «Oriente y Occidente». No se presenta el nombre del autor en la fuente.

²⁷⁵ ORDEN de 13 de noviembre de 1970 por la que se resuelve se reincorporen al servicio de la Administración española los Profesores que impartían enseñanzas en el Conservatorio de Música de Tetuán, en *BOE*, núm. 298, de 14/12/1970, página 20241.

²⁷⁶ Resolución de la Dirección General de Bellas Artes por la que se adscribe a diversos Conservatorios de Música y Escuelas de Arte Dramático estatales al personal docente a extinguir de la antigua Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, en *BOE*, núm. 67, de 19/03/1971, página 4540.

español²⁷⁷. Hay que destacar que, en el BOE de 18 de agosto de 1971, se aceptó la definitiva validez académica oficial de los títulos conseguidos por los alumnos en la sección española del Conservatorio de Tetuán, convalidándose con el grado profesional y pudiéndose, por ello, continuar con los estudios de música en centros superiores de España²⁷⁸. Aicha Rahmani solicitó y se le concedió esta validez desde el Consulado General de España en Tetuán, en cumplimiento del Decreto 2009/1971 de 23 de julio de 1971 del Ministerio de Educación y Ciencia –BOE núm. 197, pág. 13513 de 18 de agosto–, mediante un visado firmado (P. O.) por el vicecónsul Juan Antonio Ramos Serrano en Tetuán, el 21 de diciembre de 1972²⁷⁹.

4.2. Reseñas sobre el patrimonio tradicional árabe y andalusí

La flexibilidad creativa y sincretismo de Mustafá Aicha son características que se ven expresadas en su patrimonio. Nuestro autor se basó en diversos estilos y formas compositivas de su cultura que, a su vez, hoy en día exponen un abanico de obras que engloban múltiples facetas y puntos de vistas estéticos que el maestro concebía como un todo. Dado que el legado histórico-cultural magrebí, la música árabe y la andalusí, son áreas extensas en contenido, procederemos a estructurar los diversos campos que están relacionados con parte de la obra de Aicha Rahmani en diferentes apartados, para así acotar el espacio de acción.

Por un lado, realizaremos una aproximación histórica, social y cultural de la constitución de al-Ándalus, como punto base, para relacionar los conceptos andalusíes que Mustafá Aicha recogió en algunas de sus partituras. Asimismo, haremos una reseña sobre la historia de la música árabe anterior a la de al-Ándalus para así, poder disponer de algunos de los recursos musicales que adoptó de este campo. Al ser la música hispano-árabe un crisol de diversas culturas –de las que nuestro autor bebió para la elaboración de algunas de sus obras–, presentaremos una síntesis de la música andalusí en su propio país,

²⁷⁷ ORDEN de 5 de febrero de 1972 por la que se deja sin efectos las Órdenes ministeriales de 13 de noviembre de 1970 y 23 de junio de 1971 y se dispone que continúen prestando servicios en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán hasta el final del presente curso académico los Profesores que lo han solicitado, en *BOE*, núm. 70, de 22/03/1972, página 5035.

²⁷⁸ DECRETO 2009, 1971, de 23 de julio, sobre validez académica oficial de los estudios cursados en la Sección Española del Conservatorio Profesional de Música de Tetuán, en *BOE*, núm. 197, de 18/08/1971, página 13512.

²⁷⁹ Este documento se encontró en el estudio personal de Aicha.

Marruecos, y la incidencia histórica de esta en el compositor. Por otro lado, expondremos los datos más relevantes de la propia música hispano-árabe, ahondando en las *nawbas* – por el interés de Mustafá Aicha con respecto al desarrollo de esta forma en su propia producción–. Además de ello, trataremos la relación inherente de esta primitiva música de origen peninsular con lo telúrico y con lo celeste, junto a algunos aspectos técnicos y filosóficos de esta representación artística histórica que, tanto influyó en el músico que tratamos, a la hora de llevar a cabo una parte de consideración de su patrimonio.

4.2.1. Crónica histórica de la música en al-Ándalus

La música andalusí se gestó dentro del periodo histórico de al-Ándalus (711-1492). En sus comienzos, y en esa época, la Península Ibérica constituyó la provincia más occidental del gigantesco territorio de *Dar al-islam*²⁸⁰. Precedentemente a ello, los cantos de los poetas proclamaban en favor a Hispania: «[...] ni la abrasa el sol violento de África ni la azotan los vientos de las Galias»²⁸¹. Antes que los visigodos, fueron los vándalos los que tomaron territorio ibérico, siendo la antigua España denominada por ello *La isla de los vándalos*, y su traducción y transliteración al árabe, «al-Ándalus»²⁸².

La sociedad en tiempos de al-Ándalus fue muy diversa en relación con las creencias religiosas. Casi la totalidad de la antigua Hispania sucumbió con el tiempo al islam, pero, aun así, existía una considerable población judía y mozárabe cristiana. Es por ello que, a pesar de que la ocupación árabe peninsular estuvo teñida poderosamente de los fines del credo musulmán, igualmente se permitió la libertad religiosa en territorio andalusí y por ello, a su vez, se facilitó la mezcla de culturas que daría como resultado, en el campo al que estamos dedicados, la idiosincrática música hispano-árabe. En este sentido y a modo de similitud, Aicha Rahmani en vida nunca hizo apología de su creencia religiosa cuando nos reuníamos para ensayar con la Camerata Hispano-Marroquí, ni siquiera algún tipo de atisbo al respecto. Jamás empleó los dogmas o las doctrinas como motivo recurrente para mostrar asperezas entre diferentes culturas, actitud tolerante muy relacionada con el sincrético *statu quo* andalusí.

²⁸⁰ *Dar al-islam* significa «Tierra del Islam», en árabe: دار الإسلام

²⁸¹ A. Martos Rubio, *Breve historia de al-Ándalus*, Madrid, Nowtilus, 2013, p. 23.

²⁸² *Ibid.*, p. 26.

En el tiempo del Emirato de Córdoba (756-929), se propuso a esta misma ciudad como la capital de la cultura de los países bajo dominio musulmán en Occidente²⁸³. Diferentes músicos, literatos y artistas de muchas partes del mundo se reunieron en la ciudad andaluza y, gracias a la relativa estabilidad política y social, pudieron realizar su cometido con cierta libertad de inventiva²⁸⁴. Si observamos el catálogo de Aicha, está cargado de poesía variada –francesa, española, árabe, entre otras– y con diferentes formas de expresión musical, a modo de recuerdo de la realidad artística que aconteció en el emirato cordobés.

Dentro de los movimientos culturales del citado emirato, es meritorio señalar la labor que, en este sentido, desarrolló el emir Abderramán II, entre los años 822 y 850, haciendo venir a variadas personalidades doctas de la cultura y ciencia desde Oriente a al-Ándalus²⁸⁵. Entre ellos, destacamos a las esclavas arábigas Fadl y Alam, grandes cantoras que formaron parte académica en la creación de la *Casa de las medinenses* cordobesa, donde se reunían para residir y formar en su arte²⁸⁶. Esta escuela se basó, inicialmente, en los conocimientos comprendidos desde el compendio artístico con base en Oriente –con influencias sirias, helenas, y, por supuesto, árabes–²⁸⁷. Más adelante, se tratará la vinculación artística que Aicha Rahmani realizó, en algunas de sus partituras y a modo de evocación, con estas cantoras y, también, con las *qainas*. El emirato, por su prosperidad económica, social, cultural y política, se convirtió en el año 929 en el Califato de Córdoba, siendo de esta manera un territorio independiente. En esta época los andalusíes retomaron y estudiaron los preceptos e ideas de los antiguos filósofos griegos, trasladando estos conocimientos a Europa, gracias al ya mencionado difusionismo²⁸⁸.

El Califato de Córdoba se desintegró por discrepancias internas y contiendas políticas en el año 1031, dando paso a los primeros 39 reinos independientes de taifas²⁸⁹. Asimismo, el aumento de la libertad de expresión artística que propició la autodeterminación de estos reinos, permitió que la literatura andalusí llegara a sus

²⁸³ Ibid., p. 42.

²⁸⁴ Ibid., pp. 42-44.

²⁸⁵ R. Fernández Manzano, *Música de al-Ándalus...*, *op. cit.*, p. 73.

²⁸⁶ Estas cantantes provenían supuestamente de las *qainas*, de las que más adelante se hará una reseña.

²⁸⁷ R. Fernández Manzano, «Pinceladas sobre la historia de la música...», *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁸ Ibid., pp. 36-37.

²⁸⁹ A. Martos Rubio, *Breve historia de al-Ándalus...*, *op. cit.*, pp. 48-52.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

máximas cotas con respecto a la riqueza y diversidad artística²⁹⁰. Mustafá Aicha, dentro de su legado, posee un monodrama serial en un acto inspirado en facetas de la vida del rey de la taifa de Sevilla entre 1069 y 1090, titulado *La pasión de al'Mu'tamid*. El regente sevillano (1040-1095) es considerado por algunas fuentes como uno de los mayores exponentes de la poesía amorosa andalusí²⁹¹. El compositor marroquí desarrolla, en los 18 movimientos de su monodrama, momentos de la vida del rey poeta y de su historia de amor con Rumaykiyya.

La vulnerabilidad de las taifas facilitó el inicio de la reconquista por parte de los cristianos desde el norte de la península, y el ataque de los almorávides (1090-1147) y de los almohades (1147-1248) por el sur peninsular y desde el norte de África, que representó una leve decadencia en la música hispano-árabe, ya que primaban los intereses políticos, religiosos y militares. En este tiempo de declive, curiosamente, fueron muchos los judíos que se dedicaron a cultivar la moaxaja²⁹². Algunas obras de Aicha Rahmani se basan en motivos sefardíes –los judíos peninsulares–, como guiño histórico a la labor cultural semita en al-Ándalus. Como ejemplo podemos citar su *Suite Sefardí* para violín y piano.

A modo de síntesis, podemos exponer que todas las invasiones, migraciones, conquistas, tolerancia a la diversidad de religiones, entre otros aspectos reseñados con anterioridad, insuflaron en la música andalusí una amalgama de formas de interpretación, intercambio de instrumentos, y mezcolanzas del conocimiento musical muy plurales. Describiendo esta realidad, resaltamos las costumbres de los musulmanes que vinieron de Arabia y que trajeron el refinamiento de las artes –que ya se llevaba a cabo en el Imperio Omeya–. Igualmente, hay que reseñar a los bereberes, que desde el norte de África trasladaron a al-Ándalus su atávica música tradicional. Los hispanos, que ya se encontraban en la península antes de la invasión islámica, con toda seguridad, también llevaron a cabo esa concomitancia entre su música tradicional –con influencias suevas, vándalas y visigóticas– y la árabe. Asimismo, hay que destacar a los judíos que continuaron con sus tradiciones y que, de igual forma, reforzaron esa reciprocidad

²⁹⁰ M. Cortés G^a, «La música andalusí en el Reino...», *op. cit.*, p. 8.

²⁹¹ M. J. Rubiera Mata, «Algunos problemas cronológicos en la biografía de al-Mu'tamid de Sevilla: la conquista de Silves y el matrimonio con Rumaykiyya», *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica* (1978), pp. 231-236.

²⁹² P. Peláez, *Judíos entre árabes y cristianos en el medievo español*. Licenciatura. Marrakech, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Cadi Ayyad, 2001, p. 12.

musical entre culturas y transmisión mutua de conceptos. Si por algo se puede destacar al-Ándalus como imperio en la historia de la humanidad es por la relativa tolerancia entre dogmas, y, con respecto a lo que nos atañe, por su idea de cultura ecléctica y sincrética, característica tan arraigada en la música de Mustafá Aicha Rahmani.

4.2.2. Aproximación a la música árabe anterior a la de al-Ándalus

El compendio de culturas que moraron en la península, como se ha expuesto, dirigió la ruta de constitución de lo que fue la música andalusí. Pero se puede argumentar que una de las realidades que revistió mayor peso específico para el surgimiento de la misma, fue la música histórica árabe precedente. Aicha cultivó en parte de sus obras aspectos de la música árabe, relacionada con la perspectiva orientalista.

La música de los árabes, básicamente, se configuró en dos vertientes. Una basada en el sistema modal y otra con carácter tonal, pero con distancias interválicas perfiladas por el devenir de los tiempos y que se estructuraron en los célebres *maqamat* –de los que Aicha hace uso en algunas de sus composiciones–²⁹³. Estos se entienden, según palabras del etnomusicólogo Hassan Touma, como una «[...] esquematización homofónica de una estructura modal, basada sobre todo en la improvisación»²⁹⁴. Es preciso apuntar que, al referirnos a los países árabes, hacemos mención a las naciones que configuran dicho territorio, sin hacer alusión a lo concerniente a lo religioso, sino solo a lo geográfico y político.

Desde siglos atrás, acontecieron una serie de circunstancias que provocaron que la música árabe se expandiera por sus territorios de influencia y que se mostrara como un medio de expresión artístico relativamente homogéneo, a pesar de las múltiples tradiciones y formas culturales que acaecían en las naciones que integraban la zona²⁹⁵. Fundamentalmente, la imposición como idioma único del árabe clásico facilitó la expresión común y la transmisión de las conquistas culturales por los territorios reseñados –en al-Ándalus, se implantó la lengua árabe en el año 804–²⁹⁶. Además de esta

²⁹³ En árabe: *maqām*, مقام; plural: *maqāmāt*, مقامات. Mirna Garibai, «Maqam, la música representada en emociones», *Mundo Bellydance*, Año III, nº 2 (abril de 2012), pp. 13-14.

²⁹⁴ H. Hassan Touma, *La música de los árabes...*, *op. cit.*, p. 25.

²⁹⁵ *Ibid.*, pp. 30-34.

²⁹⁶ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, *op. cit.*, pp. 46-47.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

circunstancia, el islam, en muchas naciones, unificó el concepto dogmático de vinculación entre lo telúrico y lo celeste, tan representativo de la música árabe. Los rasgos primordiales que se encarnaron en esta música, junto a la anterior referencia modal y tonal, se pueden reunir en las estructuras rítmicas y sus patrones, en los instrumentos que conformaron el timbre característico de esta expresión sonora y en la importancia del canto y, por ende, del texto que se quería transmitir²⁹⁷. Aicha Rahmani no se basó en el concepto unitario de los países árabes a modo de conjunto de estados como potencia, aunque sí que mostró su intención expresa de exponer parte de la cultura musical de los mismos, con especial mención al norte marroquí bereber, que tanta influencia oriental muestra, y de la que se hace eco nuestro compositor al emplear diversos *maqamat*.

La historia de la música árabe se inicia en época preislámica. Desde este periodo y hasta el año 632, las grandes protagonistas en la música árabe fueron las *qainas*. Estas eran mujeres esclavas, cantoras, compositoras e instrumentistas que, con el arte de la música, la poesía y la seducción femenina, entretenían a sus amos o a los comerciantes con los que estos trataban. Sus representaciones artísticas eran las más valoradas en las grandes ciudades árabes preislámicas, ya que su praxis mostraba las mayores cotas de calidad en la unión poesía-música de la época. La tradición de las *qainas* se mantuvo durante los tres primeros siglos del islam²⁹⁸. Hipotéticamente, el *lied* denominado «Inchád»²⁹⁹ de Aicha –instrumentado para voz femenina y con base estructural tomada de las *nawbas*– fue un tributo musical contemporáneo a las citadas *qainas*. Con esta pieza, Aicha Rahmani hace también un homenaje musical a las mujeres intérpretes, en su versión andalusí: las ya citadas cantoras que formaban parte de la *Casa de las medinenses* de Córdoba.

Desde la escuela del Próximo Oriente o del Mediterráneo oriental, destacamos las improvisaciones vocales e instrumentales sobre la *qaṣīda*³⁰⁰. Esta forma de la poesía preislámica, básicamente, estaba constituida por un poema monorrímo, siempre consonante y con métrica cuantitativa –como la grecolatina–, al que se le ponía música. En sus comienzos, la casida era improvisada bajo un ritmo determinado, pero en la actualidad se

²⁹⁷ Ibid., pp. 47-50.

²⁹⁸ H. Hassan Touma, *La música de los árabes...*, op. cit., pp. 28-29.

²⁹⁹ También denominado *Inšád* o *Inchd*.

³⁰⁰ También denominada *kasida* –casida, en castellano–. M. J. Rubiera Mata, *Literatura hispano-árabe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, p. 49.

interpreta de forma fija y estructurada, pudiéndose ejecutar como una pieza solista o agrupada con otras³⁰¹. Dentro del repertorio de Aicha nos encontramos con alusiones estéticas a la forma poético-musical árabe a la que nos referimos, como en su obra *TrypTique. Hommage “a Pierre Barbizet”* para violín, guitarra y piano. En su segundo movimiento, que se titula «Kasida Élégiague», trata de manera conceptual esta primitiva forma poética.

4.2.3. Síntesis de la música andalusí en Marruecos

Marruecos, país de procedencia de Aicha Rahmani –y donde residió durante toda su vida–, fue un referente socio-cultural de importancia en su forma de crear. De hecho, uno de los parámetros asignables al autor, y que más adelante trataremos, sería el de «posnacionalista» –ya mencionado con anterioridad–, por la vinculación tan profunda de parte de su obra con las expresiones folclóricas de su propia tierra. Es por ello que proponemos una breve recensión de la historia de la música en Marruecos en relación con la andalusí, aunque también con la árabe en general, ya que ambas presentan concomitancias cercanas con la obra de nuestro autor.

La época preislámica en Marruecos se caracterizó por la llegada de los bereberes desde el sudoeste de Asia al noroeste magrebí. Este pueblo colonizador, a su vez, estaba constituido por un conjunto de tribus y razas de diferentes orígenes como los cananeos³⁰² o humairíes³⁰³, entre otros³⁰⁴. Hay que señalar que en Yebala, la región natal de Mustafá Aicha, se conservan muchos recursos culturales orientales que los bereberes trajeron a este territorio y que nuestro compositor recogió para la elaboración de algunas de sus piezas. Al igual que en la Península Ibérica, los fenicios y, más tarde, los cartagineses transmitieron a los habitantes del norte de África costumbres griegas y egipcias³⁰⁵.

De la toma romana, es meritorio señalar a la figura del regente Juba II, que cultivó la cultura con tanto afán en el Magreb como dispuso Roma en sus conquistas. Este

³⁰¹ R. Fernández Manzano, *Música de al-Ándalus...*, *op. cit.*, p. 53.

³⁰² Los cananeos formaron un pueblo que se ubicó en lo que, actualmente, se considera la franja de Gaza y Cisjordania, entre Israel y Palestina. H. Cazelles, *Historia política de Israel*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1984, pp. 83-84.

³⁰³ Los humairíes eran un ancestral pueblo que se localizó en Yemen, al sur de la Península de Arabia. J. A. Conde, *Historia de la dominación de los árabes en España*, Madrid, Imprenta García, 1820, pp. 73-75.

³⁰⁴ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, *op. cit.*, p. 77.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

gobernador promovió, en el asedio romano, la creación de una academia de música en la ciudad argelina de Cherchell³⁰⁶. Además de ello, en el norte de Marruecos existen yacimientos arqueológicos de importancia como el de la ciudad de Volubilis, muy cercana a la localidad de Mequínez. De la mitología romana, Aicha también adoptó conceptos culturales que ilustraron algunas de sus obras. Evidencia de ello es su ballet sinfónico titulado *Rapto de Proserpina*, op. 598, donde revive, con textos en castellano, las conocidas historias alegóricas de Proserpina con los dioses romanos³⁰⁷.

Ya en época islámica, resaltamos a los idrisíes³⁰⁸, que tomaron el Magreb entre los años 780 y 985 e implementaron aspectos culturales en la población bereber norte africana, fundando la ciudad de Fez, que se convirtió en un centro de referencia del conocimiento y sabiduría en la zona³⁰⁹. Asimismo, la revuelta de los al-Rabdíes en Córdoba en el 818 –y con ello, la posterior inmigración de muchos andalusíes a Fez–, propuso el traspaso de parte del extenso conocimiento musical y cultural hispano-árabe a Marruecos, que lo acogió de buena gana³¹⁰.

En 1659, los alauitas se establecieron en Marruecos hasta hoy día. Desde que se asentaron en el país, sus regentes dieron cierta importancia a la enseñanza musical. Cabe señalar a Hassan I³¹¹ que creó un conservatorio de música en Marrakech en el siglo XIX³¹².

Es preciso apuntar que, desde el siglo XVII, los descendientes de los andalusíes, ya instalados en Marruecos, comenzaron a mezclarse con los marroquíes a nivel cultural. De esta manera, la música andalusí adoptó estéticas locales e, igualmente, se entendió como parte de la música tradicional marroquí. Aunque la música andalusí hace referencia

³⁰⁶ Denominada en época romana como *Iol Caesarea* o *Caesarea Mauretaniae*. J. Le Gall & M. Le Glay, *El imperio romano*, Madrid, Akal, 1995, p. 254.

³⁰⁷ En el anexo IV se adjunta una muestra de esta obra (ilustración 340).

³⁰⁸ La dinastía idrisí fue la primera comunidad islámica en instalarse en el Magreb, a finales del siglo VIII. Su vertiente religiosa fue chíf zaidí. L. Bariani, *Almanzor*, San Sebastián, Nerea, 2003, p. 49.

³⁰⁹ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, op. cit., p. 79.

³¹⁰ En época del emirato de Córdoba y siendo su regente al-Hakén I (796-822), contra este, por causas de sus impuestos desacerbados y su férrea política, se levantaron los cristianos y habitantes de los arrabales de Córdoba. Al-Hakén asesinó a una ingente cantidad de estos ciudadanos de las afueras cordobesas. Por esta causa muchos emigraron a Marruecos, llevando la cultura andalusí a territorio alauita. M. González Llana, *Crónica de la provincia de Córdoba*, Valladolid, Maxtor, 2002, pp. 48-50.

³¹¹ Hassan I (1836-1894) fue el Sultán de Marruecos desde 1873 hasta su fallecimiento. «Muley Hasán», *Enciclopedia Espasa. Tomo 37*, Barcelona, Espasa Calpe. 1918. p. 224.

³¹² A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, op. cit., p. 89.

a un repertorio concreto de origen ibérico y de transmisión oral, fue recogido primigeniamente por los alauitas en diversos documentos entre los siglos XVII y XIX³¹³.

Entre los cancioneros o tratados es preciso destacar la obra de Mohamed al-Bu`šámí: *Íqád al-šumú`liladđati al-masmú`bi nagamáti al-ṭubú`*, del siglo XVII, donde se abarcan variados conceptos de la música andalusí, como la relación de los modos con los cuatro elementos de la naturaleza, entre otras nociones³¹⁴. Además de ello, este códice recopila 168 canciones que, más tarde, se insertarían en diversas *nawbas*³¹⁵. También, a finales de siglo XVII, Abú Zaid Abderrahmane Ibn Abdelqáder al-Fasí (1631-1685), consideró a la música en uno de los apartados de su enciclopedia, *al-Uqnúm fí mabádi`i al`ulúm*, dedicada a las ciencias contemporáneas al autor³¹⁶. Sin duda, algunos de estos tratados –basados en las nociones históricas de la música andalusí recogidas en Marruecos–, aportaron a Aicha Rahmani un amplio conocimiento sobre la materia, además de un campo de estudio para esta disciplina y que, más tarde, nuestro compositor desarrolló en su obra.

En la actualidad, la música andalusí en Marruecos, con tantas influencias de diferentes civilizaciones a lo largo de la historia, se considera como autóctona de la nación, mostrándose un considerable movimiento de esta en la ciudad de Tetuán. Sin embargo, hoy día aparecen muchas problemáticas con respecto a la preservación fidedigna de esta música en el propio país, ya que los intereses de algunos de los músicos, se centran más en la motivación mercantil, que en los de salvaguardar el patrimonio, adulterando por ello la música con elementos que son más vendibles. El componente espiritual, de esta manera, se va esfumando progresivamente por la comercialización de la disciplina. Sin embargo, gracias a los momentos de improvisación que proponen algunas partes de la *nawbas* –en su *tab`* determinado–, aún hay muchos músicos que, en cada orquesta concreta, se conectan mutuamente gracias a esa acción donde la creatividad se transforma en comunal, favor de la dependencia musical que se crea con el arte de improvisar³¹⁷. Este factor de conexión, que siempre ha sido inherente a la música

³¹³ M. Cortés García, «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí», *Meah, Sección árabe-islam*, 55 (2006), p. 72.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

³¹⁵ Al-Husayn, Mohamed, *Kunnāš al-Hā`ik*, (presentación de M. Cortés García), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, p. 20.

³¹⁶ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, *op. cit.*, p. 90.

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 125-132.

andalusí, fue también considerado por Aicha Rahmani, entendiendo el elemento mágico como fuente para algunas de sus obras.

La estética de Mustafá Aicha, en relación a la música andalusí marroquí, es mayoritariamente de carácter conceptual, aunque en ocasiones emplea recursos compositivos hispano-árabes. Igualmente, recogió en su producción otras facetas y rasgos musicales tradicionales de Marruecos como, por ejemplo, algunas melodías de los bereberes y de los *gnawas*, cuyas manifestaciones artísticas y folclóricas son muy apreciadas en el país alauita.

4.2.4. La música andalusí y las *nawbas*

La música hispano-arábiga se constituyó como una realidad entre los siglos X y XII. El nombre genérico con el que se conoce al patrimonio musical andalusí es *al-Álá*³¹⁸, y al desarrollado en el Reino nazarí granadino se denomina música *garnati*³¹⁹. La música hispano-árabe es el resultado de un compendio de matices artísticos e históricos que convergieron en esta forma de expresión y que, ulteriormente, se trocó en una manifestación autóctona. La Península Ibérica, y en especial el sur, se mostraba como una tierra que propició facilidades y posibilidades para la mezcolanza artística que aconteció en la era andalusí. Como expresa Fernández Manzano, «Andalucía ha sido el filtro, el crisol donde se han mezclado las culturas más sobresalientes, la eterna balanza entre Oriente-Occidente, luchadora entre regionalismo, hispanismo y universalismo»³²⁰. Nuestra actual región, al ser una de las principales puertas de paso a Europa, siempre ha tenido, a nivel histórico, esa labor tamizadora tan compleja con Oriente. Por ello, la amalgama de estéticas, que afortunadamente se acuñó en el repertorio andalusí, estuvo presente en la manera de componer de Mustafá Aicha. Diferentes estilos que conformaban un fin convergente entre orillas y que se traducían en la idea básica de sincretizar los recursos que nos llevaran al arte y a la belleza.

En la música andalusí surgieron dos estructuras musicales consideradas como unas de las primeras maneras de representación más elaboradas de las primitivas

³¹⁸ Ibid., p. 115.

³¹⁹ R. Fernández Manzano, *Música de al-Ándalus...*, *op. cit.*, p. 99.

³²⁰ R. Fernández Manzano, «Pinceladas sobre la historia de la música...», *op. cit.*, p. 17.

canciones: los zéjeles y las moaxajas. Estas dos formas florecieron entre los siglos VIII y XI como resultado de la simbiosis entre elementos artísticos asiáticos y árabes que, cuando llegaron a al-Ándalus, se mezclaron con lo hispano. La moaxaja, que solía estar escrita en árabe culto y bajo una composición formal popular, fue creada por el egabrense Muqaddan Ibn Muafá al-Qabrí, a finales del siglo IX, estando su estructura compuesta por unas seis estrofas, estribillo o *markaz*, mudanza o *agsan* y la estrofa de vuelta o *simt*³²¹. La división por estrofas era una disposición formal que se presentó en la poesía árabe clásica como extraña, ya que, anteriormente, no se solía articular de esa manera, constando cada una de estas estrofas de tres versos monorrimos. En la última estrofa de la moaxaja aparecía la denominada jarcha³²², escrita en lengua vulgar, y que representaba el culmen de la composición y el foco de inspiración de la propia moaxaja. Esta característica, la dualidad lingüística, encuadraba de alguna manera la concomitancia andalusí, donde la lengua culta de casi toda la totalidad de la moaxaja se cohesionaba en una estructura única y estable, junto a la lengua romance de la jarcha³²³.

De forma paralela se creó el zéjel, también en territorio andalusí. Este, expresado en lengua vulgar, constaba usualmente de tres versos con sus respectivos estribillos, seguidos de un cuarto y último verso denominado «de vuelta». Los zéjeles se hicieron muy célebres y fueron muy usuales durante todo el periodo de al-Ándalus, llegándose a exportar a Oriente y a Europa, donde se utilizó con fines religiosos a partir del siglo XIII³²⁴.

Por ello, es meritorio indicar el predominio de la música vocal en la música árabe en general, y andalusí en particular, como medio transmisor³²⁵. Desde estos géneros, Aicha Rahmani procuró buscar esa concomitancia de las situaciones socio-culturales recreadas en al-Ándalus con la música académica. Sus numerosos *lieder* –cuya concepción del término fue tomada del estilo germano– y su respectiva instrumentación occidental, insinúan esa remembranza histórica andalusí, pero ya modernizada por el autor, conjugando de esta manera expresiones muy dispares. Asimismo, los *lieder* también recrean los ya mencionados zéjeles o moaxajas, cuya primitiva constitución

³²¹ Ibid., p. 18.

³²² También denominada *jarchya*.

³²³ R. Fernández Manzano, «Pinceladas sobre la historia de la música...», *op. cit.*, pp. 18-19.

³²⁴ Ibid., pp. 19-21.

³²⁵ H. Hassan Touma, *La música de los árabes...*, *op. cit.*, p. 25.

hacen de ellos unas canciones pretéritas con raíces musicales relacionadas con los *lieder* románticos.

En el patrimonio musical de Mustafá Aicha se puede observar un compendio filosófico modernizado de lo que fue la música andalusí. Muchos datos que se pueden observar en su obra son evidentes en relación a la influencia de la música histórica de al-Ándalus. En otros casos, el compositor expresa la contribución andalusí metafóricamente o adoptando estampas e imágenes relacionadas con la representación y estética musical de esa época. Aunque Mustafá Aicha no introdujo instrumentos tradicionales andalusíes en su música de forma explícita, haremos una pequeña reseña de la organología hispano-árabe desde la que se pueden encontrar paralelismos que, de forma indirecta, influenciaron en su producción.

El desarrollo tímbrico de estos pretéritos instrumentos, para Aicha, no fue un precedente tangible ni recurrente en su visión compositiva, aunque sí que lo fue en el sentido alegórico y figurado. Es por ello que podemos resaltar la intención estética andalusí de nuestro autor al elegir determinados instrumentos en algunas de sus piezas.

La selección de los mismos, aun siendo occidentales y modernos, esbozan esa trabazón histórica con la música de al-Ándalus. La guitarra, instrumento muy empleado por Aicha Rahmani en su legado, por su procedencia histórica y carácter camerístico, aparece vinculado de forma directa con el laúd andalusí y su forma de representación sonora. En esas obras guitarrísticas, el compositor alude al inmemorial formato de la música de corte hispano-árabe, como si de una estampa histórica se tratara, y rememorando los espacios e ideas filosóficas y estéticas que la música andalusí, por boca de sus instrumentos, pretendió evocar. En relación a esta aseveración conceptual, nos encontramos con su obra para guitarra sola, *Tema con variaciones sobre una melodía arábigo-andaluza*, op. 127, donde el compositor expone como tema principal de la pieza, la melodía hispano-árabe de la «tuishia» (nº 3) del movimiento *darý* de la *nawba al-Istihlál*³²⁶, de autor desconocido. Originalmente y presuntamente, los andalusíes interpretaban esta pieza con laúd, pero Mustafá Aicha la instrumenta y desarrolla compositivamente para la guitarra, buscando así una vinculación tímbrica modernizada.

³²⁶ El título original en árabe de la *nawba* a la que nos referimos es el siguiente: نوبة الإستهلال - أندلسي

Esta partitura la estudiaremos y examinaremos en el apartado dedicado al análisis de algunas de sus obras más significativas.

Los ya mencionados instrumentos andalusíes que se impartieron en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán plantearon un resumen de los timbres que se ejecutaban en la música primitiva de al-Ándalus y tradicional marroquí. El dahír de la zona del protectorado ofertó tanto el estudio de instrumentos folclóricos de percusión, como de cuerda –tanto frotada como pulsada–. Estos instrumentos, junto a la voz, solían mostrarse en reducidas agrupaciones. Según Hassan Touma, en el antiguo imperio islámico existió una predilección por estos pequeños conjuntos instrumentales para que, de esa forma, la improvisación tuviera cabida y pudiera fluctuar fácilmente, siendo así más factible la repentización libre en esta configuración, que en una gran orquesta³²⁷.

Los *lieder* de Aicha para la Camerata Hispano-Marroquí muestran también esa relación indirecta con el formato que exhibieron las instrumentaciones de las pequeñas orquestas hispano-árabes. Los músicos y poetas andalusíes crearon con estas instrumentaciones una concepción metafórica que les permitió desarrollar sus nociones estéticas y artísticas³²⁸. Mustafá Aicha adopta dicha concepción a modo de idea filosófica y concepto en muchas de sus composiciones, y recrea situaciones culturales históricas de al-Ándalus, soslayando la obviedad y evidencia del recurso tímbrico y del uso de los instrumentos tradicionales árabe-andalusíes. Cabe destacar que, el hecho de que la ciudad de Tetuán fuera uno de los epicentros de la música andalusí, influiría en nuestro autor para que abrazara el cercano legado de su tierra, ya que sus orígenes culturales fueron una importante fuente de inspiración compositiva.

La *nawba* se presentó como la forma u organización de piezas –moaxajas, zéjeles, etcétera– más notable de la música andalusí, y, Aicha Rahmani la contempló como el medio más específico y adecuado para llevar a cabo su renovación. La *nawba* es una forma musical de procedencia andalusí y su nombre significa «turno». Esta denominación emana del siglo IX, ya que, en esa época, el músico o poeta que quería interpretar música ante el califa debía esperar su vez para tocar ante él. Según otras fuentes, la *nawba* hace

³²⁷ H. Hassan Touma, *La música de los árabes...*, *op. cit.*, p. 25.

³²⁸ R. Fernández Manzano, «Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Ándalus», *Cuadernos de Estudios Medievales*, XII-XIII, UGR (1984), p. 47.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

referencia a «tornar» o «a dar vueltas» y no a la anterior acepción, relacionándose así su carácter rotativo en relación con la correspondencia mística que presenta con las 24 horas del día³²⁹. Esta forma, por la transculturación histórica, ha ido evolucionando hacia la *nawba* actual, ya que, desde que se instaló en el Magreb y Mediterráneo occidental, absorbió y tomó influencias beduinas, bereberes y turcas³³⁰.

Históricamente, uno de los grandes precursores de la *nawba* andalusí fue el ya mencionado Ziryab. Este músico iraquí aportó influencias del clasicismo de la escuela de Bagdad del siglo IX y, también, el rigor de atenerse la ejecución musical –por parte de los intérpretes– a una secuencia determinada en el *tempo* de las canciones³³¹. A partir de estos primeros preceptos, la *nawba* se empezó a considerar como una miscelánea de melodías de un autor u otro, donde la estructura básica se articulaba en una introducción libre –*bogía*³³²– y una melodía medida –*tuishia*³³³–, que eran seguidas por una serie de melodías con ritmo y modo específico. Más tarde, entre los siglos XI y XII, Avempace (aprox. 1080-1139) añade la moaxaja y el zéjel en la estructura de la *nawba* andalusí, organizándose la misma de la siguiente manera: introducción libre, melodía medida, melodía con estructura de moaxaja y melodía con parecido a un zéjel³³⁴.

En 1792, gracias a la mediación del sultán Mohamed Ibn Abdullah³³⁵, Mohamed Ben Oseis al-Haik al-Andalusí, ciudadano de Tetuán, recogió el contenido melódico y poético de once de las primitivas series andalusíes, a las que se denominó *nawbas*³³⁶. La compilación de al-Haik se entiende como «obra clave» y «códice mito» dentro de las fuentes musicológicas existentes en referencia a la música andalusí, bajo la experta opinión de Cortés García³³⁷. En total, se cree que existían 24 series o *nawbas*, una por cada hora del día, aunque actualmente, y gracias a este manuscrito, al menos se conservan 11 –en Argelia se mantienen otras 16–.

³²⁹ J. Rabadán Bujalance, *Música andalusí*, Alicante, ECU, 2012, p. 43.

³³⁰ R. Fernández Manzano, *Música de ...*, *op. cit.*, p. 95.

³³¹ H. Hassan Touma, *La música de los árabes...*, *op. cit.*, p. 87.

³³² También denominada *boguia*, *boguía* o *bugya*, y significa «lo que es objeto de expansión».

³³³ Se denomina también como *twisiya*, *tuichía*, *tuxhía*, *tusiya* o *tawshiya*, y significa «adorno, bordado».

³³⁴ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, *op. cit.*, pp. 118-119.

³³⁵ Muley Ahmed Ibn Muhammad Ibn Abdallah al-Raisuli, muerto en 1925, fue jefe de las tribus de Yebala entre los siglos XIX y XX. Considerado por algunos como heredero al trono marroquí y por otros como un bandido. R. Forbes, *El Raisuni, sultán de las montañas*, Córdoba, Almuzara, 2010, pp. 20-40.

³³⁶ R. Fernández Manzano, «Pinceladas sobre la historia de la música...», *op. cit.*, p. 22.

³³⁷ Al-Husayn, Mohamed, *Kunnāš al-Hā'ik*, (presentación de M. Cortés García)..., *op. cit.*, p. 15.

Anteriormente, el repertorio de las *nawbas* se había custodiado por transmisión oral, «[...] gracias al sistema social de corporaciones artesanales y de hermandades religiosas, teniendo un gran prestigio [dichas *nawbas*] y participando en fiestas públicas y privadas [...]», según Fernández Manzano³³⁸. Hoy en día, en el norte del Magreb, se siguen interpretando las *nawbas* andalúsies. En este extenso territorio aparecen tres tipos de *nawbas*: la de Túnez –que se guía por el estilo de Sevilla–, la de Argel –que opta por la antigua forma de Córdoba–, y la de Marruecos –que continúa con la manera que se hacía en Granada y Valencia–. Asimismo y en la actualidad, en el país de Aicha coexisten tres escuelas: la de Tetuán, la de Fez y la de Rabat, apareciendo entre ellas diferentes características que las hacen peculiares y únicas³³⁹.

Por lo que, *grosso modo*, la *nawba* es un conjunto de melodías andalúsies clásicas que están ordenadas en un mismo *tab`*. Se podría comparar con una especie de suite que intercala números vocales e instrumentales³⁴⁰. El citado *tab`* es denominado en Oriente como *maqam* y hace referencia, también, a los diferentes modos. Este aspecto musical actúa como sujeto unificador y comunal en todas las melodías de la *nawba*, dándose así cohesión y homogeneidad al conjunto. Asimismo, los hispano-árabes aportaban a cada *tab`* la capacidad de desenvolver aspectos concernientes a lo espiritual o a lo filosófico³⁴¹. La estructura básica del ya mencionado *tab`* andalusí proviene de la música griega, de la medieval occidental, y de la oriental³⁴². Esta se configura desde una escala de siete u ocho sonidos –o más–, y sus notas estructurales se denominan «ojos del modo» –que son las que aportan el color del propio *tab`*–.

Además, estos modos poseen unas células y frases melódicas que los constituyen, siendo este aspecto derivado de la centonización³⁴³ que, a su vez, es legado de la música gregoriana en la andalusí³⁴⁴. Asimismo, los *tab`* están compuestos por unas unidades o géneros que se estructuran en tricordos o tetracordos, donde ambos suelen estar formados

³³⁸ R. Fernández Manzano, *Música de al-Ándalus...*, *op. cit.*, p. 96.

³³⁹ H. Hassan Touma, *La música de los árabes...*, *op. cit.*, pp. 87-91.

³⁴⁰ L. Delgado, «Breve introducción a la música...», *op. cit.*, p. 79.

³⁴¹ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, *op. cit.*, pp. 115-116.

³⁴² *Ibid.*, p. 141.

³⁴³ La centonización, de origen gregoriano, es una forma de composición de melodías a partir de conjuntar fórmulas melódicas ya existentes. R. H. Hoppin, *La música medieval*, P. Ramos (trad.), Madrid, Akal, 2000, pp. 81-83.

³⁴⁴ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, *op. cit.*, pp. 141-142.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

por notas conjuntas y con diferentes distancias interválicas entre ellas³⁴⁵. Estos géneros son los que diferencian un modo del otro, aunque posean la misma ordenación escalística. A modo de ejemplo, exponemos algunos de estos *tab`* andalusíes conservados en Marruecos:

- *al-istihlál*, *`iráq al-`arab*, *al-máya*, *al-isbahán* y *rasd al-dayl*, que son similares a una escala de sol mixolidia, pero con diferentes géneros:

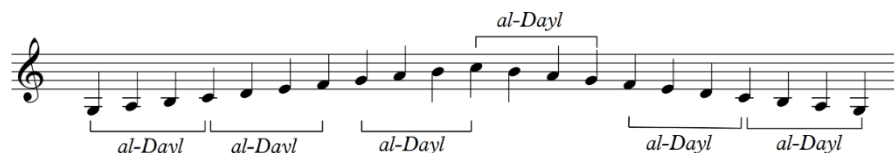


Ilustración 2. *Tab` al-istihlál*³⁴⁶.

- *al-ḥusayn*, *raml al-máya* y *al-rasd*, que tienen estructura de escala dórica desde re –también, con diferentes géneros–:



Ilustración 3. *Tab` al-ḥusayn*³⁴⁷.

Estos *tab`* aparecen simbólicamente reflejados en el árbol de los modos, donde los árabes medievales representaban en sus ramas principales, a sus homónimos fundamentales, y, en las hojas, a los derivados. A su vez, esta ordenación de los modos depende de los cuatro humores y sus elementos cósmicos correspondientes. La iconografía del árbol, sin duda, está basada en el pensamiento sufí, y en el respeto que esta filosofía otorgaba a la naturaleza³⁴⁸.

Mustafá Aicha, siguiendo su *modus operandi*, tampoco utilizaba estos recursos andalusíes a raja tabla, sino que los insinuaba en sus composiciones. Aunque sí que es cierto que, en algunas de sus obras emplea explícitamente estos modos orientales o

³⁴⁵ Ibid., pp. 141-144.

³⁴⁶ Las notas fundamentales de este *tab`* andalusí son el do, el mi y el sol. Sus fundamentales del modo como géneros son: género *al-Dayl* en do, género *al-Mayá* en mi y género *al-Dayl* en sol. Ibid., p. 147.

³⁴⁷ Las notas fundamentales de este *tab`* son el re, el fa, el sol y el la. Sus fundamentales del modo como géneros son: género *al-Gariba al Muḥarra* en re, género *al-Dayl* en fa, género *al-Dayl* en sol y género *al-Gariba al Muḥarra* en la. Ibid., p. 153.

³⁴⁸ Ibid., pp. 147-214.

andalusíes, como en su obertura orquestal *Liberación*, donde usa un *maqam* y un ritmo oriental determinado³⁴⁹.



Ilustración 4. Árbol de los modos³⁵⁰.

A modo de apunte, y dentro de los aspectos técnicos de la música andalusí, cabe destacar la *san'a*. Se trata de un poema cantado y que en la música de Aicha, igualmente, es un referente conceptual. El maestro no se regía por la estructura concreta de una moaxaja, de un zéjel o de la citada *san'a*, sino por la noción en sí del poema cantado. A su vez, esta idea tan abierta permitía que su música, tan enraizada con las formas o estructuras andalusíes, se fusionara con total libertad con la tradición de los *lieder* europeos, sin que esa acción artística provocara un cisma evidente o indirecto.

Hoy por hoy, la *nawba* se suele interpretar de forma usual con la siguiente estructura: *bogía* –en ella se da a conocer la gama del *tab`*, exponiéndose así la estructura modal–; *tuishia*; cinco secciones rítmicas –que constan de 40 estrofas cada una de ellas–; y varios cortes instrumentales³⁵¹. Aicha, para realizar sus ciclos de *lieder* basados en las *nawbas* recoge parte de esta forma y organización hispano-árabe. Con respecto al ritmo andalusí, denominado *mizán*, la *nawba* de Marruecos posee cinco secciones rítmicas denominadas:

³⁴⁹ En esta obra, ese *tab`* se puede considerar como un *maqam*.

³⁵⁰ Ilustración procedente del manuscrito *al-Haik*, que se conserva en la Biblioteca Daud de Tetuán.

³⁵¹ H. Hassan Touma, *La música de los árabes...*, op. cit., pp. 88-89.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

- *basít* (en compás de 6/4 o 3/4):



Ilustración 5. Transcripción del *basít* lento (*Múassa*)³⁵².

- *qá´im wa nisf* (8/4 o 4/4):



Ilustración 6. Transcripción del *qá´im wa nisf* rápido (*Muṣarraf*)³⁵³.

- *btayhí* (6/4 o 4/4):



Ilustración 7. Transcripción del *btayhí* rápido (*Muṣarraf*)³⁵⁴.

- *dary* (4/4):

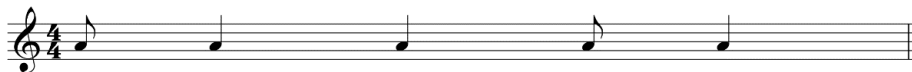


Ilustración 8. Transcripción del ritmo *dary*³⁵⁵.

- *quddám* (en 3/4 o 6/8):



Ilustración 9. Transcripción del ritmo *quddám* lento (*Múassa*)³⁵⁶.

El reseñado ritmo *basít* propone la «[...] igualdad de tiempo entre notas seguidas en las melodías andalusíes»³⁵⁷, coincidiendo en este sentido, con la rítmica del Canto Llano gregoriano³⁵⁸. El anteriormente reseñado ritmo *dary*, se cree que fue creado por un músico marroquí posterior a la música andalusí, alrededor del siglo XVII³⁵⁹.

El ritmo *quddám* andalusí, igualmente, existió de forma similar en la música medieval occidental, pero denominado como anapesto –haciendo referencia a los modos

³⁵² A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Alá...*, op. cit., p. 137.

³⁵³ Ibid., p. 137.

³⁵⁴ Ibid., p. 138.

³⁵⁵ Ibid., p. 138.

³⁵⁶ Ibid., pp. 138-139.

³⁵⁷ Ibid., p. 137.

³⁵⁸ Ibid., pp. 136-138.

³⁵⁹ Ibid., pp. 137-139.

rítmicos en relación con el repertorio del medievo de Notre Dame³⁶⁰. Todos estos ritmos, en el desarrollo de la *nawba*, poseían sus alteraciones de *tempo*³⁶¹. Además de ello, dependiendo de la clase de cadencia que se empleara en cada *mizán*, el resultado rítmico se podía exponer sucesivamente en tres versiones³⁶²:

- Primeramente, con cadencia lenta y denominada *muassa`*:



Ilustración 10. Transcripción del *qá'im wa nisf* con cadencia lenta (*Múassa`*)³⁶³.

- La segunda, con cadencia intermedia, actuaba como una especie de puente entre la parte lenta y la parte rápida de la canción –conocida como *mahzúz*–:



Ilustración 11. Transcripción del *basít* con cadencia intermedia (*Mahzúz*)³⁶⁴.

- La tercera y última cadencia es la más rápida y se llama *muşarrafa`*:

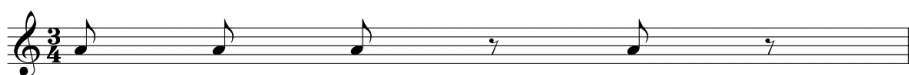


Ilustración 12. Transcripción del *basít* con cadencia rápida (*Muşarrafa`*)³⁶⁵.

Estas tres cadencias solían aparecer ordenadas en una misma canción andalusí, por lo que el efecto era progresivamente de lento a más rápido, mientras que el patrón rítmico iba siendo más simple. Esta forma rítmica que acelera, además de mostrarse como propia en la mayoría de las músicas tradicionales de forma global, para los andalusíes a su vez, poseía connotaciones filosóficas³⁶⁶. El paso del tiempo en la vida del ser se va haciendo cada vez más rápido; «los años van pasando volando», como vulgarmente se suele expresar. A pesar de que el propio tiempo dure lo mismo en la etapa de juventud que en el de la madurez, la percepción del transcurrir de los años en ambas, por lo general, suele ser distinta.

³⁶⁰ El anapesto era un modo o patrón rítmico medieval y se cree que se desarrolló a partir del tratado de música de San Agustín. R. H. Hoppin, *La música medieval...*, op. cit., p. 238.

³⁶¹ A. Chaachoo, *La música Andalusí al-Ála...*, op. cit., pp. 138-140.

³⁶² Ibid., pp. 115-119.

³⁶³ Ibid., p. 137.

³⁶⁴ Ibid., p. 137.

³⁶⁵ Ibid., p. 137.

³⁶⁶ Ibid., pp. 119-120.

La realidad de sensación distorsionada del tiempo, que a su vez es más que natural en el ser, Mustafá Aicha la muestra en sus ciclos de *lieder*. «El ciclo de la vida es como un ciclo de *lieder*», proclamaba el autor³⁶⁷. Las canciones van desarrollándose y su tiempo y ritmo, a su vez, acelerando, y a la postre, acabándose. De la misma manera, todos los ciclos terminan y están determinados por una idea general que lo conforman en su propia identidad –como el *tab`* andalusí–. Aicha rememora así, bajo su idea artística, ese pensamiento hispano-árabe no observable de forma evidente, sino como parte de algo más abstracto. Esto permite en el receptor la libertad de traducción y, a su vez, unir lo oído con su propia realidad y punto de vista. La objetividad empírica donde el tiempo siempre es igual, uniéndose a la idea poética andalusí, hace que la visión del mismo tiempo cambie idílicamente a atemporal, dependiendo de las circunstancias vitales del ente.

Por otra parte, y además del ritmo, en las *nawbas* es fundamental la música vocal acompañada de instrumentos, dentro de la propia estructura. Asimismo, y como sabemos, la poesía y la música en al-Ándalus fueron disciplinas que se relacionaron recíprocamente, y la cohesión mutua entre ambas, como hemos podido observar, era inherente al entendimiento musical hispano-árabe. De alguna manera, esa tendencia andalusí, que sincretizaba los paralelismos entre diversas materias, daba como resultado de la simbiosis artística a los citados números vocales e instrumentales de las *nawbas*.

Como hemos visto, Mustafá Aicha tomó como referencia aspectos estéticos y conceptuales de las *nawbas*, aunque también adoptó estructuras formales de manera concurrente en algunos de sus ciclos de *lieder*. El hecho de que las *nawbas* se configuraran con números de distintos autores, es un concepto que lo exporta Aicha a sus ciclos de *lieder*. En su pieza *Lieder amorosos*, el compositor incorpora números de distintos literatos –Lorca, Machado, Alberti, Chakor, etcétera–.

Asimismo, en su ciclo *Amores en los jardines de al-Ándalus*, *op. 303*, tanto en su versión piano-soprano como agrupación instrumental-soprano, también integra recursos formales de las *nawbas*. Aicha inicia dicho ciclo con la *bogía*, que hacía referencia al

³⁶⁷ Frase textual tomada de uno de los escritos del autor, recogida de su estudio personal de Tetuán.

número instrumental que es introductorio dentro de la disposición de las *nawbas*. Así se manifiesta en la partitura, siendo la música de este movimiento construida para el piano solo, a modo de cadencia o fermata sin *tempo* ni compás. En esta *bogía* del *opus 303*, la música discurre con reminiscencias modales y su melodía se mueve por grados conjuntos. Asimismo, se muestran acordes formados por segundas y cuartas con los que se expresa algunos aspectos de la armonía moderna occidental, adecuada a esta primitiva forma. A continuación, insertamos una imagen de la primera página de la *bogía* para cotejar datos.



Ilustración 13. «Bogía» de *Amores en los jardines de al-Ándalus*, op. 303³⁶⁸.

En el segundo número del *opus 303*, se incluye la *tuishia*. Este número instrumental andalusí, ya con ritmo y melodías predeterminadas, aparece compuesto con un estilo similar a su predecesora –con armonías organizadas en intervalos de cuarta, como guiño musical a la armonía moderna europea–. Además, el número 15 de este *Amores en los jardines de al-Ándalus*, es un *inchád*. El primitivo *inchád* presentaba el modo determinado por la *nawba*, estando compuesto por un poema de dos versos donde

³⁶⁸ En la partitura se pueden observar los intervalos de segunda y cuarta implementados en la forma andalusí de la *bogía*.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

no se improvisaba, tal y como lo muestra Aicha en su renovada versión³⁶⁹. De forma parcial, el autor consideró este último ciclo de *lieder* que tratamos, a nivel formal y de manera ilustrativa, como una *nawba*, pero con una adecuación a la armonía e instrumentación europea.

En la versión del propio Aicha de este *opus 303* para la *camerata* «Aicha», gracias a la versatilidad tímbrica y a la posibilidad de disponer de más colores sonoros, añade más cortes exclusivamente instrumentales, como el *Tema y variaciones* para trompeta en si bemol y piano, o el *Minuetto n° 2* para chelo y piano. Dichos movimientos entre canciones, también formaban parte de las *nawbas* y se denominaban *mšalya*³⁷⁰, compuestos en el modo predeterminado y variando, instrumentalmente de forma leve, el tema dado. A este respecto, es posible que la pieza de trompeta, por sus evidentes variaciones sobre el tema esté, a su vez, inspirada en otro número instrumental que componía la primitiva *nawba*, y que se llamaba *istijbár*. El citado *istijbár* proponía una improvisación instrumental libre dentro de un modo, tratándose de una pieza melódica compuesta por varios bloques, al igual que las cuatro variaciones de la pieza para trompeta y piano³⁷¹. De alguna manera, el «tema con variaciones», para nuestro músico, rememora y es una evocación de la improvisación en un modo en diferentes partes, pero, a su vez, reglada. Esta forma, en la música «neoandalusí» de Aicha, es utilizada con bastante asiduidad.

Además de lo expuesto hasta el momento es preciso señalar que en el propio estudio de Aicha Rahmani se encontraron documentos que, por la caligrafía, pueden suponerse que fueron escritos en la primera mitad del siglo XX. En ellos se pueden observar algunas de las diversas melodías que conformaban algunas *nawbas* y recogidas en la transcripción occidental por algún músico español. Sin duda, estas partituras fueron estudiadas por Mustafá Aicha y desarrolladas en algunas de sus composiciones «neoandalusíes».

A modo de ejemplo, se adjunta una ilustración con el número 2 que, supuestamente, pertenece a la *nawba* n° 11.

³⁶⁹ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, op. cit., pp. 123-124.

³⁷⁰ Ibid., p. 123.

³⁷¹ Ibid., p. 124.



Ilustración 14. Transcripción del nº 2, presuntamente, de la *nawba* 11.

Como apunte final, cabe insistir en que la *nawba* fue la forma musical por antonomasia dentro de la música andalusí, y en sus moaxajas se mezclaban las lenguas clásicas árabes con las romances. Actualmente, los habitantes de la ciudad de Tetuán introducen palabras españolas en su hablar árabe rutinario –realidad que Aicha Rahmani experimentó en vida–, al igual que, con mucha seguridad, se hacía en la sincrética época andalusí. La adecuación a la situación circunstancial y la toma de elementos externos para fusionarlos con los propios son actitudes propias de la gente de Tetuán y que, igualmente, saben exteriorizar sus artistas, como es el caso de nuestro compositor. Esta cuestión puede dar un atisbo de fundamentación al eclecticismo compositivo del propio Mustafá Aicha, donde la mixtura espontáneamente natural y consustancial de los componentes da como resultado, la naturaleza de la forma de expresión propia del pueblo y, por ende, de los creadores.

4.2.5. Razón y sentimiento en la filosofía de la música andalusí

Una de las características más interesantes que manifestaba la expresión artística e histórica hispano-arábiga era la vinculación que mantenía con lo espiritual. La música no solo era una declaración de ocio o regocijo para el oído y no se empleaba, exclusivamente, para la distracción de la corte o el divertimento del pueblo. Además de ello, según el pensamiento andalusí, este arte conllevaba un contenido filosófico que unía de forma directa lo terrenal con lo emocional. Esta música nació por y para el sentimiento. Gracias a la tradición oral, consta que existieron 24 *nawbas* que se relacionaban con las

24 horas del día y, por ende, con el estado de ánimo de cada momento o situación³⁷². El carácter terapéutico de las citadas *nawbas* era un recurso estimado para tal efecto y recurrente, si era preciso. Esta creencia e idea no tenía ni tiene ningún tipo de justificación científica refutada, ya que el esoterismo que inunda esta primitiva unión es evidente, sin un razonamiento académico comparado. Pero sí que prologaba una justificación poética, filosófica y espiritual que era inherente a esta civilización de nuestros antepasados.

Según palabras de Cortés García, en referencia a la representación artística que tratamos, sus elementos se basaban «[...] en la teoría músico-cosmogónica de clara influencia neo-pitagórica y neo-platónica enraizada a la escuela harraní y alejandrina»³⁷³. Especificar que la corriente harraní –siglos IX y X–, propuso la consolidación tanto del conocimiento como de la metafísica en el islam, donde por medio del legado de los filósofos griegos y el principio de la ubicuidad de Alá, se establecieron junto a la racionalización científica y la lógica del dogma islámico. El método religioso harraní y la metafísica coránica presentan por ello una analogía expresa³⁷⁴. Por otro lado, la escuela alejandrina (siglos III-VII) se caracterizaba por una cristología donde el logos y el verbo se hacían carne en Jesús, admitiéndose, por tanto, las dos naturalezas de este, la humana y la divina. El sincretismo entre las ideas filosóficas griegas y la religión, era su base ideológica³⁷⁵. Como influencia directa de estas escuelas, los andalusíes consideraron el concepto racional y el incorpóreo de forma que, ambos, constituían un todo. Hasta las cuerdas del laúd, según los escritos andalusíes, «[...] sintetizaban a los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, aire, agua y fuego; los cuatro humores del cuerpo: atrabilis, sangre, flema, bilis, y sus correspondencias con los cuatro modos melódicos principales»³⁷⁶.

El sentido místico con el que se entendía el laúd –andalusí por antonomasia– era inherente al mismo. Igualmente, la música y la salud otorgaban esa concomitancia que, a su vez, estaba relacionada recíprocamente con la naturaleza. Todos los conceptos expuestos hasta el momento aparecían concatenados entre ellos en el conocimiento musical hispano-árabe. A modo de ejemplo, Aicha tenía presente estas acepciones en sus obras para guitarra que tan ligada estaba al laúd andalusí.

³⁷² H. Hassan Touma, *La música de los árabes...*, *op. cit.*, pp. 78-79.

³⁷³ M. Cortés García, «Elementos profanos y sufíes...», *op. cit.*, p. 72.

³⁷⁴ W. Scott, *Corpus hermeticum y otros textos apócrifos*, Madrid, Edaf, 1998, pp. 231-239.

³⁷⁵ A. Piñero Sáenz, *Los cristianos derrotados*, Madrid, Edaf, 2007, pp. 242-244.

³⁷⁶ M. Cortés García, «Elementos profanos y sufíes...», *op. cit.*, p. 79.

Continuando con la trabazón multidisciplinar, los elementos de la música andalusí también se correspondían con realidades emocionales, donde la propia música y la poesía eran los principales hilos conductores de estos enlaces. La voz –como medio natural de la música para transmitir textos– y su contenido, se tradujeron como un sentimiento en la sociedad andalusí, dependiendo del contexto donde estos se presentaran. Si la voz transfería temáticas profanas, su música se relacionaba directamente con el gozo o con el bienestar relacionado con el ocio. Si por el contrario, la materia que se transmitía en los textos trasladados por el canto eran de alabanza a Alá, con esa presente base sufí, la música era mediadora entre el hombre y lo celeste³⁷⁷.

El trívio formado por la música, lo telúrico y lo emocional –o espiritual–, expresaba su máxima correspondencia mostrando nexos comunes entre dichos conceptos, estructurando y articulando el fondo filosófico de la música de al-Ándalus. Esta idea incorpórea –intrínseca en las *nawbas* y característica en la música andalusí–, la presentó Mustafá Aicha de forma evidente en algunas de sus obras como, por ejemplo, en su *Canción mística* o *sufí*, en la que se inspiró en la metafísica hispano-árabe. Además de esta pieza, el compositor expuso referencias propias de los *gnawas* ligadas a lo mágico y a lo ritual, en su obra *Tres danzas guinauias*, op. 9.

A propósito de los *gnawas*, estos conformaban una tribu musulmana que se organizaba en cofradías místicas y que estaban ubicadas en algunos lugares del Magreb, especialmente en Argelia y Marruecos. Su música tradicional y folclórica, con reminiscencias subsaharianas, tenía el efecto de que algunos de sus componentes entraran en trance, relacionando de esa manera, la música con la faceta mística de forma patente³⁷⁸. Los *gnawas* provienen de los esclavos negros, especialmente de Guinea, que fueron capturados por los gobernantes árabes y bereberes de Marruecos para las empresas bélicas y para la construcción de fortalezas desde antes del siglo XVI³⁷⁹. Sus canciones, expresadas en árabe, aún mantienen palabras pertenecientes a tribus o etnias africanas,

³⁷⁷ Ibid., p. 73.

³⁷⁸ D. Kapchan, *Traveling Spirit Master: Moroccan Gnawa. Trance and music in the global Marketplace*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007, pp. 56-59.

³⁷⁹ Embajada del Reino de Marruecos en Santiago de Chile, «Aspectos de cultura marroquí moderna: música y colores», *Centro Mohamed VI para el diálogo de civilizaciones*, Año 1, nº 2 (2010), pp. 8-9.

4. Apuntes históricos sobre las raíces compositivas fundamentales de Aicha

por lo que su música, probablemente, también posee esa transculturación evidente³⁸⁰. Esta expresión posee una serie de células melódico-rítmicas que se repiten y van variando y, con ellas, se ilustra el ritual mágico que, presuntamente sana las energías fundamentales del cuerpo humano³⁸¹.

Además de las reseñas expresadas, en la sinfonía *Ritos salvajes*, Aicha se basó en los componentes metafísicos y esotéricos de algunos ritos religiosos marroquíes, y que se relata en un documento anexo a la propia pieza. Destacamos este fragmento de dicho texto de Aicha, y en referencia a la sinfonía que tratamos:

«El rito [místico], en nuestro caso, emerge desde el fondo de la mencionada capa [la subconsciencia colectiva] a la subconsciencia individual y de esta última, a la consciencia del compositor donde se identifica con el acto creativo, personificándose, finalmente, en la obra de arte»³⁸².

Gracias al interés que tuvieron los árabes y los andalusíes por recoger los pensamientos de los antiguos griegos, se puede entrever la influencia neoplatónica que los hispano-árabes adoptaron con respecto a la relación arte-alma. Estos conceptos, a su vez, se unieron a los preceptos islámicos, vinculándose de manera expresa con la inmortalidad del alma. La existencia del mundo ideal, que se justificaba por el conocimiento conseguido en el mundo contingente, era un atisbo del pensamiento de Platón que los andalusíes hicieron suyo³⁸³. Estas ideas fueron tomadas, hipotéticamente, de manera general y se introdujeron en el concepto musical árabe que, asimismo, mostraba las influencias filosóficas de los citados territorios conquistados de Oriente, además del islamismo.

Es por ello que la relación entre lo celeste y lo telúrico era una concepción tangible dentro de la expresión musical andalusí, entendiéndose como un medio de comunicación. La música y poesía conectan con lo espiritual del ser, despertando esa faceta tan humana y, a la vez, tan trascendental. Todo ello gracias a la influencia directa que tiene el arte en la psique y que los andalusíes tenían tan presente. Además de esto, aspectos como la

³⁸⁰ Ibid., pp. 8-9.

³⁸¹ Ibid., pp. 8-9.

³⁸² Extracto del documento escrito anexo a la obra serial *Ritos salvajes* de Aicha. Se puede consultar dicho texto íntegramente en el apartado de la catalogación de la obra.

³⁸³ L. M. Arbeláez González, «Planteamiento de lo bello y arte en Platón», *Única: Revista de Arte y Humanidades*, nº 10 (2004), pp. 65-70.

naturaleza, el amor, la paz de un jardín y los actos cotidianos que acontecían en los tiempos de al-Ándalus, son facetas de la vida que se mostraban muy compenetradas con nuestra disciplina y que, Aicha, asimismo, consideró reiteradamente en algunas de sus obras. Muchos de los contextos que nuestro compositor presenta en los títulos y las temáticas de sus obras «neoandalusíes» coinciden con las aseveraciones expuestas.

Como información anexa a lo expuesto, cabe señalar algunos aspectos filosóficos y técnicos de la música andalusí. Desafortunadamente, no se conservan muchos documentos donde estos datos se puedan consultar con todo detalle, salvo los escritos de Abu N-Ars Mohamed Ibn Mohamed Ibn Tarhan Ibn 'Uzlag al-Farabi, autor que estudió algunas teorías cristianas, aristotélicas y platónicas que, consistentemente, influyeron en sus investigaciones en relación a la música hispano-árabe³⁸⁴. En este importante manuscrito, el autor expone y define, entre otros temas, los intervalos aritmética y geoméricamente, además de la teoría del ritmo y las primigenias consonancias armónicas³⁸⁵. Es por ello que al-Farabi compendió una serie de disciplinas donde la música era el hilo conductor, enlazándose con la armonía de las esferas pitagórica en relación a la ordenación de los intervalos y, a la vez, exhibiendo una concomitancia expresa con la arquitectura. Al-Farabi esbozó que poesía y voz se compenetraban mutuamente, y ambas reflejaban lo natural de la música, como concepto inherente en el ser humano³⁸⁶. Estas ideas fueron aportadas por el propio Mustafá Aicha en algunas de sus obras de corte «neoandalusí».

³⁸⁴ Al-Farabi (872-950), nacido en Wasij (Asia central) escribió su interesante tratado musical *Kitabu I-musiqi al-kabir*, presuntamente, en el siglo IX. M. Cortés García, «Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos», *Revista del Cehgr*, nº 23 (2011), p. 39.

³⁸⁵ R. Fernández Manzano, «La música de al-Ándalus en su marco interdisciplinar. Aspectos metodológicos», *Gazeta de Antropología*, nº 1 (1982), artículo 6, pp. 52-53.

³⁸⁶ M. Soriano Fuertes, *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*, Barcelona, Juan de Oliveres, 1853, pp. 7-30.

Capítulo 5. Las influencias artísticas en la obra de Mustafá Aicha

Como se ha expuesto, Aicha Rahmani fue un compositor y creador ecléctico. Dentro de las estéticas que estudió, y que más tarde tomó parcialmente como suyas, siempre mantuvo una postura intermedia sin radicalismos. Combinaba elementos de los estilos que él consideraba afines a su creación y, a su vez, engendraba una producción única enlazada con los dispares componentes que la formaban.

Relacionando el arte de componer con otras disciplinas, se podría hacer una comparativa de la música de Aicha con la *arquitectura ecléctica*. Esta especialidad, que se conformó entre finales del siglo XIX y XX en Europa, tomaba elementos de variados estilos y de diferentes épocas de la historia de la arquitectura para así, concordar y llevar a cabo la idea artística que se pretendía. Mediante la unión de recursos de diferentes tiempos pretéritos se expresaba la idea creadora del autor, que daba su versión desde puntos de vistas anteriores, pero aunados en un mismo fin artístico y que, a la postre, el propio arquitecto los reunía en armonía.

El mismo término «ecléctico» proviene del adjetivo griego ἐκλεκτικός (*eklektikós*), que significa literalmente «que elige». Esta idea de escoger se basa en que el artista concentra en su propio patrimonio técnico y estético ideas del pasado, para así, renovarlas. La concepción histórica de estos elementos escogidos toma una importancia plausible, al igual que el contenido filosófico correspondiente a las nociones adoptadas³⁸⁷.

Haciendo paralelismo con la citada especialidad arquitectónica, el eclecticismo de Mustafá Aicha adoptó parte de su voluntad artística en la música. Sincréticamente, tomó ideas y recursos históricos de la música andalusí, de la música occidental, de poesías árabes primitivas y contemporáneas, del patrimonio tradicional de Yebala, de la literatura europea y, asimismo, de las corrientes compositivas académicas que estaban en boga en su propio tiempo. El autor «escogió» dentro de las disciplinas que, como creador, comprendió concomitantes con su idea general; elementos concretos para llevar a cabo su propósito creativo. Estos principios y conceptos adoptados y seleccionados,

³⁸⁷ F. Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura occidental. Tomo X*, Madrid, Dossat S. A., 1986, pp. 3-7.

sustentaban su idea estética global que, a pesar de traducirse como heterogénea, buscaba un fin con un núcleo único. Esta misma esencia característica y singular, a su vez, congregaba y dirigía el diseño de nuestro artista y la multiplicidad de su representación hacia la idea de la búsqueda de la belleza, como concepto exclusivo. Una construcción única basada en los esbozos de representaciones históricas anteriores, que se modernizaban.

La idea artística de recoger y seleccionar motivos de otros estilos, igualmente, es inherente al espíritu andalusí. Tomando como equivalencia nuevamente lo arquitectónico, podemos hacer referencia a la gran mezquita de Córdoba que empezó a construirse en el año 785 por mandato de Abderramán I, en época del emirato³⁸⁸. Este increíble monumento lo edificaron los árabes sobre la anterior basílica visigoda de San Vicente, que se hallaba en la ciudad andaluza, y que fue demolida para levantar el citado templo musulmán. Los arquitectos andalusíes tomaron y escogieron material de variadas construcciones derruidas y las emplearon como sujeción del *iwán*³⁸⁹ del edificio. De ahí la diversidad de tipos de columnas y diferentes capiteles que se muestran en la mezquita cordobesa. La elección de elementos de dispares estilos motivó a los arquitectos árabes a desarrollar una nueva idea artística e ingeniosa, además de funcional. Las columnas recicladas no mostraban la suficiente altura que precisaba la nave del *iwán*. Por lo que, en vez de crear unas nuevas con la altura adecuada a lo que la construcción precisaba, los árabes erigieron sobre los ya usufructuados y acondicionados pilares romanos y visigodos, pilastras rectangulares para apoyar los arcos de sustentación del techo, con la innovación de conservar el vano entre los dos arcos resultantes³⁹⁰.

A modo de comparativa, ese esbozo primitivo de arquitectura ecléctica andalusí es el que Aicha Rahmani realiza con la música. El hecho de adoptar elementos de anteriores culturas incita a la inventiva de nuestro artista que, bajo su concepción, desarrolla los estilos escogidos para así abrir la puerta a nuevos motivos que se muestran como conciliadores entre estéticas y a la postre, se transforma en un estilo propio y novedoso.

³⁸⁸ F. Hartt, *Arte*, Madrid, Akal, 1989, p. 371

³⁸⁹ También denominado *eiván* o *livan*. Se trata de un espacio cerrado dentro de la mezquita que está coronado por una cúpula y cerrado por tres lados, estando uno abierto hacia el patio. *Ibid.*, p. 373.

³⁹⁰ F. Aznar, *La mezquita de Córdoba*, Madrid, Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1985, p. 5.

5.1. Influencias de la literatura y música española

Mustafá Aicha, dentro de sus tendencias estéticas y pensamiento artístico, contempló y consideró el hispanismo. No era la única predilección del autor, pero sí un pilar fundamental e inspirador en parte de su base creativa. El hispanismo surgió, entendido como género y desde el contexto europeo, como una referencia disciplinar del estudio de la cultura española y, especialmente, de su literatura³⁹¹. Por ello, el citado hispanismo propone la investigación e implementación del legado con base peninsular que incide en posteriores creaciones de autores de la propia España o América latina, llegándose a universalizar cuando es un recurso empleado por creadores de otros países, que no necesariamente tienen como idioma el español en su propio territorio³⁹².

Es posible que parte de la propensión hacia lo hispano del autor marroquí estuviera fundamentada en la herencia cultural proporcionada por el protectorado. Sin embargo, lo hispano en muchos colectivos del norte de Marruecos se relacionaba directamente con los gustos burgueses de los antiguos invasores. Por ello, en algunas ocasiones, esta situación provocaba la lógica inapetencia de parte de muchos autores marroquíes hacia la citada tendencia hispanista, ya que estos buscaban su propia identidad artística sin que se viera teñida de reminiscencias españolas. El protectorado permitió y difundió el conocimiento de la cultura española a través de su implementación en el norte marroquí. A partir de esta realidad, Mustafá Aicha –además de otros autores e intelectuales marroquíes– recogió, del legado cultural español, recursos artísticos que motivaron la creación de obras con base en la ilustración hispana, sin atender a esa sensación de repudio a la que se hizo referencia.

El hispanismo marroquí incluye a artistas, historiadores, literatos, poetas, periodistas, profesores, etcétera, que emplean el español en sus producciones o que, asimismo, basan algunas de sus obras en fuentes hispanas³⁹³. Dentro de los primeros hispanistas alauitas es meritorio señalar a Lahsen Mennum que, en 1877, realizó una

³⁹¹ F. Cabo Aseguinolaza, «Los lugares del hispanismo», *Hispanic Issues On Line*, nº 2 (2007), pp. 81-82.

³⁹² A. Ruffinatto, «La importancia de llamarse hispanistas», *Encuentro Internacional de Hispanistas con motivo del Tricentenario de la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (2012), pp. 163-165.

³⁹³ S. Sabia, «Aproximación a la literatura marroquí en lengua española», *Candil*, nº 12 (2012), pp. 311-312.

crónica en castellano sobre un acto diplomático en Fez publicado en el diario *El imparcial* de Madrid³⁹⁴. No obstante, focalizando el hispanismo de Marruecos, es en Tetuán y sus alrededores donde un número considerable de escritores o artistas se decantan por este enfoque, siendo relativamente abundantes los autores hispanistas de esta ciudad a los que podemos hacer alusión: Ahmed Mgara³⁹⁵, Mohamed Bouissef Rekab³⁹⁶ o Abderrahmán El Fathi³⁹⁷, entre otros.

Además de ellos, y en referencia a la obra de Aicha, es meritorio señalar a su amigo Mohamed Chakor, autor que publicó gran parte de su legado literario en español. La obra de Chakor no se considera académica, ya que sus trabajos no tienen el peso específico de representar de forma general a la literatura marroquí, aunque sí al hispanismo en el país alauita³⁹⁸. Algunos de sus textos de corte hispanista, fueron tratados musicalmente por Aicha, como el poema «Oración», incluido en los ciclos *12 lieder de amor* y *Lieder amorosos*. Hay que señalar, a propósito de Chakor, que fue un periodista y escritor tetuaní nacido en 1937 y fallecido en 2017, con una gran trayectoria profesional tanto en Marruecos como en España, además de otros países³⁹⁹.

El caso del escritor Sergio Macías presenta una coyuntura del hispanismo ligado a Marruecos digna de mención. Macías, que nació en 1938 en Chile –residiendo desde los años 80 en España–, ha realizado diferentes estudios sobre el hispanismo árabe desde el exilio, es decir, desde fuera de su país de origen. Macías estudió profundamente la literatura andalusí, quedando marcado por las historias de vida y obra de tres poetas hispano-árabes de mucho arraigo e importancia histórica: Ziryab, al-Mutamid e Ibn Zaydun⁴⁰⁰. Aicha, asimismo, tomó una serie de poesías en castellano de Macías para

³⁹⁴ B. Mangada Cañas, «Mohamed Bouissef Rekab y la literatura marroquí en español», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 39 (2013), p. 48.

³⁹⁵ Hispanista y escritor tetuaní del que cabe destacar su publicación: A. Mgara, *Entre las dos orillas. Literatura marroquí en lengua española*, Granada, Fundación Euroárabe, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

³⁹⁶ Profesor de literatura española en la UNED de Ceuta y primer presidente de la Asociación de Escritores Marroquíes en Lengua Española, de la que actualmente es vocal.

³⁹⁷ Poeta tetuaní galardonado con el Premio Rafael Alberti y, en la actualidad, profesor de Literatura en la Universidad de Letras de Tetuán.

³⁹⁸ S. Sabia, «Aproximación a la literatura marroquí en lengua española...», *op. cit.*, pp. 311-312.

³⁹⁹ A. Daoudi, «Aspectos de la poesía de Mohammed Chakor», en B. Abdelmouneim (coord.), *Actas del Coloquio Internacional de Escritura Marroquí en Lengua Española*, Fez, Publicaciones de la Facultad de Letras y de Ciencias Humanas Dhar El Mahraz (1998), pp. 69-74. En el anexo IV (en la ilustración 341) se presenta una muestra del *lied* «Oración».

⁴⁰⁰ M. O. Samamé B., «Poética “neoarábigoandalusa” en el escritor chileno...», *op. cit.*, pp. 103-104.

estructurarlas en sus *lieder*. Habría que destacar entre estas obras *La pasión de al'Mu'tamid. Prólogo para soprano y piano*⁴⁰¹, donde se muestra el conocimiento, por parte del poeta chileno, del ya citado célebre rey de la taifa de Sevilla⁴⁰². Además de esta partitura, Aicha Rahmani trabajó también en un *lied* el poema de este autor latinoamericano titulado «Canción árabe». Ambas piezas se incluyeron en los ciclos *12 de lieder de amor* y *Lieder amorosos*, al igual que el anteriormente citado poema de Chakor.

El hispanismo de Mustafá Aicha Rahmani no se basó exclusivamente en tomar textos de autores marroquíes hispanistas o escritores que hacían alusión al arabismo en castellano, como de los ya citados Chakor y Macías. Tampoco se fundó, únicamente, en llevar a cabo el idioma español en los textos y títulos de algunas de sus obras, como en sus piezas orquestales *Florilegio de mayo* o *La noche*, entre otras muchas partituras de diferentes géneros, o en muchos movimientos y fragmentos de obras, cuyos subtítulos también están en castellano. Además de ello, creó poesías propias en ese mismo idioma para ponerlas en música, como «Identidades ensangrentadas» de su obra serial *Puñal, Grito y Sombra de ciprés*.

Por otra parte, empleó elementos conceptuales de la música –como lenguaje universal– para articular y representar su hispanismo. De esta manera, Mustafá Aicha vuelve a recalcar la idea de unión entre orillas, tanto en tiempos pretéritos como contemporáneos al propio autor –o, lo que es lo mismo, al-Ándalus y España–. A modo de ejemplo, podemos indicar las menciones a lo hispano que nuestro compositor realizó en su obra *Bogía, Tuishia y cinco Kasidas andalusíes* para violín y guitarra. En ella expone el hispanismo correspondiendo y enlazando esta forma poética andalusí –la casida– con algunas provincias andaluzas. Esto se puede observar en los movimientos que conforman la partitura: «*Kasida 1 (Granada)*»; «*Kasida 2 (Málaga)*»; «*Kasida 3 (Córdoba)*»; «*Kasida 4 (Cádiz)*»; y «*Kasida 5 (Sevilla)*».

Como buen hispanista, Aicha Rahmani recogió y eligió muchos textos de célebres autores españoles –o de lengua castellana– sobre los que escribió música. En algunas de

⁴⁰¹ Esta obra, aun teniendo el mismo título que un monodrama de Aicha, es una reducción y adaptación de este último realizada por el propio compositor a la forma *lied*.

⁴⁰² En el anexo IV (ilustración 342) se adjunta una imagen de *La pasión de al'Mu'tamid*.

sus piezas para piano solo podemos encontrar la herencia literaria de Juan Ramón Jiménez, como en su partitura *Platero y yo*, op. 180. La narración del autor de Moguer, cuya publicación completa data de 1917 y está compuesta por 138 capítulos⁴⁰³, fue fuente fundamental de inspiración para Mustafá Aicha en esta pieza para piano. Tomó 76 capítulos de la obra del autor andaluz a los que puso música, aunque en 1976 el propio Aicha hizo una selección del conjunto de su propia obra inspirada en los textos de Jiménez, recogiendo sus dos primeros números y publicándose como: *I. Platero - II. Mariposas blancas* para piano, op. 180, nº 1⁴⁰⁴. El grueso de todos los capítulos referidos a esta obra se puede consultar en el ensayo de catalogación que posteriormente se expondrá. A continuación, señalaremos una serie de características de algunas de esas realizaciones musicales inspiradas en *Platero y yo*:

- «Darbón»⁴⁰⁵: capítulo dedicado, en su texto original, al médico de Platero. El autor marroquí parece que da énfasis a la elección del piano solo para la constitución de esta pieza musical, en relación a lo que relata el texto de Juan Ramón: «Cuando habla [Darbón] le faltan notas, cual a los pianos viejos; otras veces, en lugar de palabra, le sale un escape de aire»⁴⁰⁶.



Ilustración 15. Primera página de «Darbón» del op. 180.

⁴⁰³ J. R. Jiménez, *Platero y yo*. (1907-1916), Madrid, Casa Editorial Calleja, 1917.

⁴⁰⁴ M. Aicha R., *I. Platero - II. Mariposas blancas* para piano, op. 180, nº 1, Tetuán, Minerva, 1976.

⁴⁰⁵ Capítulo dedicado al médico de Platero y que, según los documentos encontrados, fue una persona real nacida en Almonte hacia 1840, que más tarde residiría en Moguer, y que se formó académicamente en la Facultad de Veterinaria de Córdoba. L. Ramírez, «Darbón, el universal “médico” de Platero». *La Vanguardia de Barcelona, Cultura* (06/05/2014), p. 32.

⁴⁰⁶ J. R. Jiménez, *Platero y yo...*, op. cit., p. 29.

- «Corpus»: se introduce un tema del compositor franco-flamenco y renacentista Josquin des Prés⁴⁰⁷, que se presenta en un «Lento», relacionando este *tempo* con las peculiaridades de un desfile religioso y con lo que en el texto se expone: «Lentamente pasa la procesión»⁴⁰⁸. Además de ello, como por todos es sabido, Josquin des Prés compuso numerosas misas y motetes, por lo que la introducción de esta melodía es afín con la temática del «Corpus».

En este mismo número, existe un guiño artístico de Aicha a Albéniz al introducir un tema, *a priori*, ajeno a la procesión del *Corpus*, al igual que con anterioridad hizo el maestro catalán en *El Corpus en Sevilla* con la canción tradicional *La Tarara*⁴⁰⁹.



Ilustración 16. Primera página de «Corpus» del *op. 180*.

- «Sarito»: se incluye una canción popular andaluza –señalada por el compositor en el documento– que se adapta al contenido del texto original de Juan Ramón. Concretamente, la melodía folclórica española que emplea Aicha en este número es «El café de Chinitas» que, como es sabido, fue recogida y armonizada por García Lorca⁴¹⁰.

⁴⁰⁷ Señalado en la partitura por el propio Aicha.

⁴⁰⁸ J. R. Jiménez, *Platero y yo...*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁰⁹ I. Albéniz, *Suite Iberia*, Cuaderno I, Madrid: Unión Musical Española, 1915.

⁴¹⁰ P. G. Romero, «La Máquina de Trovar de los Meneses. Materiales para una topografía de la Máquina Flamenca», en J. Ruesga Bono (ed.), *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital* (2005), p. 151.



Ilustración 17. Melodía popular de «El café de Chinitas».

El negro Sarito tenía intención de torear por los pueblos según el texto de Jiménez –que, a su vez, lo relaciona de manera magistral con aspectos tan populares y andaluces como el arte de la vendimia–. Aicha, al introducir la melodía popular andaluza en el capítulo homónimo del poeta onubense, relaciona la literatura de este con la de Lorca, ya que el texto que el autor granadino recoge es: «En el café de Chinitas, dijo Paquiro a su hermano: “Soy más valiente que tú, más torero y más gitano”»⁴¹¹. Es obvia la relación que Mustafá Aicha pretende establecer entre el arte de la tauromaquia y el negro Sarito, vinculando los textos de los dos poetas andaluces a partir de la propia melodía tradicional señalada.



Ilustración 18. Primera página de «Sarito» del *op. 180*.

- «El vals del canario»: se propone este mismo género de baile, pero titulado como «Vals triste». La denominación original de este número –modificado por Aicha–, por ordenación en la obra original de Juan Ramón Jiménez, correspondería a *El canario vuela*.

⁴¹¹ F. García Lorca, *Canciones españolas antiguas*, Londres, Music Sales Corporation, 2003, pp. 18-21.

El músico alauta relaciona este movimiento con el posterior, *El canario se muere*, a través del *tempo* de vals en ambos números.



Ilustración 19. Primera página de «El vals del canario» del *op. 180*.



Ilustración 20. Primera página de «El canario se muere» del *op. 180*.

- «El cementerio viejo»: en el que dedica una elegía a su madre, haciéndole así un pequeño homenaje *in memoriam*. Mustafá Aicha vincula a su progenitora con las palabras del autor andaluz en este capítulo: «Aquí está la niña, aquel nardo que no pudo con sus ojos negros [...]»⁴¹². La madre de Aicha, como podemos observar en sus propios escritos a propósito de ella, fue una persona fundamental en su vida. Este gesto de nuestro compositor se relaciona con el homenaje que, también, hace a su madre el propio literato de Moguer en su capítulo *Floreillas*.



Ilustración 21. Primera página de «El cementerio viejo» del *op. 180*.

- «La plaza vieja de toros»: se expone un pasodoble, tipo de composición por antonomasia en la música taurina y pertinente en relación con el título y el contenido poético del capítulo.

⁴¹² J. R. Jiménez, *Platero y yo...*, *op. cit.*, p. 98.



Ilustración 22. Primera página de «La plaza vieja de toros» del *op. 180*.

- «La fuente vieja»: donde se constituye una nana y, más tarde, una marcha fúnebre, engarzando ambas con el contenido del capítulo del escritor andaluz: «Es la cuna y es la boda; es la canción y es el soneto; es la realidad y es la alegría; es la muerte»⁴¹³.



Ilustración 23. Primera página de «La fuente vieja» del *op. 180*.

- «Cencerrada»: esta escena musical se expone en una pequeña rapsodia de tres tiempos que Aicha divide y titula así: *Danza de los borrachos*, *Ruidos de los chiquillos* y *Romance*. La segmentación de este número en una rapsodia tripartita posee su simbología

⁴¹³ J. R. Jiménez, *Platero y yo...*, *op. cit.*, p. 104.

y su correspondencia con el contenido del capítulo de Jiménez, en especial, cuando este hace referencia a la viudez de doña Camila por tres veces. Igualmente, las alusiones de las partes en las que divide Aicha la pieza son evidentes, a la vez que poéticas, siendo estas las siguientes:

1) *Danza de los borrachos*: la procesión sarcástica de Satanás –al que el autor de Moguer atribuye el consumo del mosto de setenta vendimias– acarreando con el pellejo vacío del agotado mosto junto a las figuras de Pepe el Pollo, Concha la Mandadera y Pepito el Retratado –vestido de cura–.

2) *Ruidos de los chiquillos*: este título de Aicha se muestra en asociación con el texto del autor onubense, y que aparece en su mismo capítulo: «Detrás, todos los chiquillos de la calle de Enmedio, de la calle de la Fuente [...] tocando latas, cencerros, peroles, almireces, gangarros, calderos, en rítmica armonía, en la luna llena de las calles»⁴¹⁴.

3) *Cencerrada*: que hace alusión al romance entre Satanás y doña Camila, y a la anterior algarabía de los niños.



Ilustración 24. Primera página de «Cencerrada» del op. 180.

El autor árabe hizo remembranza musical de otros literatos españoles en algunas de sus partituras. Entre ellos hacemos mención al portuense Rafael Alberti, cuyos textos

⁴¹⁴ J. R. Jiménez, *Platero y yo...*, op. cit., p. 110.

de sus *Coplas de Juan Panadero*⁴¹⁵ le estimularon para crear su pieza orquestal –con voces solistas– titulada *Paz al mundo, Sinfonía de las coplas*. Del mismo autor andaluz, tomó las poesías «Marinera» y «Dime que sí», procedentes de la obra *Marinero en tierra*⁴¹⁶, para elaborar sendos *lieder* para soprano y piano y que, más tarde, incluiría en sus ciclos *12 Lieder de Amor* y *Lieder amorosos*, respectivamente. También, de Federico García Lorca, recogió poemas como «Sueño», del *Libro de poemas*⁴¹⁷; y «Serenata», proveniente de la publicación *Canciones: 1921-1924*, concretamente del capítulo «Eros con bastón»⁴¹⁸. Con ambas poesías lorquianas, Aicha Rahmani creó dos *lieder* para soprano y piano que incluyó en sus ciclos *13 Lieder pour soprano et piano* y *12 Lieder de Amor*. Asimismo, adoptó un extracto de la poesía «Abril florecía» de Antonio Machado, titulándola «Las dos hermanas» –en consonancia con el contenido del poema–. Su texto proviene de la publicación de Machado *Soledades, Galerías y otros poemas* y, dentro de esta, de su capítulo «Canciones»⁴¹⁹.

Además de estos poetas reseñados y dentro de los autores hispanistas, Mustafá Aicha recogió literatura del escritor chileno Pablo Neruda. Sobre textos de Neruda compuso *El episodio*, que es un *lied* para soprano y piano basado en la obra *Memorial de Isla Negra*, concretamente de su quinto volumen denominado «Sonata crítica», y haciendo referencia al poema «El episodio», del que Aicha tomó el título⁴²⁰. En este duro poema, Neruda hace una evocación negativa de Stalin y de su destructora acción gubernamental *post mortem*, a pesar de la inclinación política comunista del autor latinoamericano⁴²¹.

También de Pablo Neruda, nuestro compositor hizo una selección de poemas de la obra *Los Versos del capitán*⁴²², concretamente de su capítulo titulado «El amor», escribiendo sobre ellos *lieder* para soprano y piano –también para soprano y guitarra–. Los poemas escogidos de este citado capítulo son los siguientes: «En ti la tierra»; «La reina»; «El alfarero»; «8 de septiembre»; «Tus manos»; «Tu risa»; «El inconstante»;

⁴¹⁵ R. Alberti, *Coplas de Juan Panadero (Libro I)*, Montevideo, Pueblos Unidos, 1940.

⁴¹⁶ R. Alberti, *Marinero en tierra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1924.

⁴¹⁷ F. García Lorca, *Libro de poemas*, Buenos Aires, Losada, 1938. (Primera publicación en 1921).

⁴¹⁸ F. García Lorca, *Canciones: 1921-1924*, Madrid, Alianza, 1997.

⁴¹⁹ A. Machado, *Soledades, Galerías y otros poemas*, Madrid, Espasa Calpe, 1943.

⁴²⁰ P. Neruda, *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1964.

⁴²¹ E. Rodríguez Monegal, «El memorial de Isla Negra», *Mundo Nuevo*, nº 1 (julio de 1966), pp. 72-73.

⁴²² P. Neruda, *Los versos del capitán*, Nápoles, Imprenta “L’Arte Tipografica”, 1952.

«Noche en la isla»; «El viento en la isla»; «La infinita»; «Bella»; «La rama robada»; «La tierra»; y «Ausencia»⁴²³. También del mismo Neruda, realizó un *lied* para soprano y piano denominado «Oda a la esperanza», cuyo poema proviene de la publicación *Odas elementales*⁴²⁴.

De obras de autores hispanos contemporáneos como Ricardo Barceló, Aicha Rahmani recogió algunos de sus textos para elaborar *lieder* para soprano y piano, como *Primavera en la calle L'Aaium*, *Noche en la medina* y *Noche nupcial* –estas piezas fueron incluidas en sus ciclos *Lieder Amorosos* y *12 Lieder de Amor*–. Además de estos datos relacionados con obras hispanistas poéticas y en prosa, Mustafá Aicha dedicó algunas de sus piezas a músicos españoles como Andrés Segovia: *Adiós a Andrés Segovia. Fantasía Elegíaca* para guitarra, *op. 310*; Manuel de Falla: *I. Platero – II. Mariposas blancas* para piano, *op. 180*, nº 1; o su maestro Emilio Soto: *Momentos de amor a las orillas del Darro* para guitarra⁴²⁵.

La formación musical académica y europea le vino a Mustafá Aicha, fundamentalmente, desde fuentes españolas. Sin embargo, el serialismo y el dodecafonismo, tan empleados en muchas de sus piezas, no fueron unas técnicas compositivas que se desarrollaran con gran esplendor desde sus inicios en España. Antes de la Guerra Civil española, la música en nuestro país se encontraba un tanto desligada de las nuevas tendencias europeas que, con ímpetu, iban surgiendo desde finales del siglo XIX hasta el primer cuarto del siglo XX. Hay que indicar que España, desde el siglo XIX y en el sentido de la renovación musical, se encontraba con una desventaja de 50 años con respecto a Europa por razones internas relacionadas con lo político y social⁴²⁶.

Los compositores hispanos de los primeros años del siglo XX se decantaron por la música francesa, con una inclinación más lúdica y comprensible –aunque, sin duda, también con características conservadoras patentes–, en vez de por la schönbergiana, basada en la intelectualidad y la ruptura con la música anterior. La música española

⁴²³ Los tres primeros poemas señalados tienen una versión para guitarra y soprano, catalogados por el propio maestro tetuaní como *op. 333*, mientras que todos los aquí nombrados, están contruidos para piano y soprano en un mismo ciclo de *lieder* –denominado *Versos del capitán*–. El *lied* «La reina», de la versión para piano y soprano, se incluyó en el ciclo de *lieder* denominado *12 lieder de Amor*.

⁴²⁴ P. Neruda, *Odas elementales*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1954.

⁴²⁵ En el anexo IV (ilustración 343) se muestra una imagen de la pieza.

⁴²⁶ A. Charles, *Dodecafonismo y serialismo en España...*, *op. cit.*, pp. 37-48.

continuaba por los derroteros del nacionalismo, sin ofrecer ni aportar nada novedoso a la estructura musical europea salvo su ya conocido halo exótico y populista, aunque también es cierto que aparecían atisbos de intelectualidad en algunos compositores como Falla, con una intención clara de recuperar esos años perdidos⁴²⁷. A modo de ejemplo, el *Concierto para clavicémbalo*⁴²⁸ del compositor andaluz, muestra el hecho de usar este instrumento como principal con esa denotada intención «cultista»⁴²⁹. En este sentido, hay que señalar la influencia de Falla en la música de Aicha Rahmani que, concretamente, se esboza conceptualmente en esta pieza a la que hacemos alusión. El autor tetuaní hace un guiño al maestro gaditano en su obra *Suite nórdica* (1986), también para clavecín, utilizando este mismo instrumento como principal en la pieza que, a su vez, está dedicada a la región de Yebala. Siendo realistas, era muy complicado encontrar en todo Marruecos, en esos años, un clave para, al menos, interpretar la obra como el autor la había concebido desde su génesis. Esta realidad nos hace preguntarnos de nuevo ¿por qué el músico árabe componía estas obras si su interpretación posterior era una entelequia?

Siguiendo con la música española del siglo XX y después de lo que se ha expuesto, podemos afirmar que la tendencia de los compositores españoles no mostraba demasiado interés en los métodos de Schönberg en sus primeros años, salvo Roberto Gerhard. La Guerra Civil, y su resultante estado dictatorial, hicieron retornar de nuevo a los años perdidos en innovación intelectual de la música en nuestro país, evitándose de esa manera la internacionalización de esta disciplina por la estética conservadora impuesta que, a su vez, era velada por los «comisarios de la música» franquistas⁴³⁰. Fue a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando con más intensidad comenzaron a surgir en España compositores que ofrecían una música de vanguardia que se mixturaba con el neoclasicismo dominante hasta el momento⁴³¹. Sin embargo, la enseñanza de estas técnicas compositivas seriales y dodecafónicas en nuestro país fueron implementadas muy tarde en los conservatorios con el interés que precisaban, alrededor de los años 80, aproximadamente. Por lo que los compositores españoles que dedicaron parte de su legado a las técnicas schönbergianas, o bien las aprendieron de forma autodidacta –

⁴²⁷ Ibid., pp. 55-56.

⁴²⁸ M. de Falla, *Concerto per Clavicembalo, Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello*, París, Max Eschig, 1970.

⁴²⁹ A. Salazar, *La música contemporánea en España...*, op. cit., p. 63.

⁴³⁰ A. Charles, *Dodecafonismo y serialismo en España...*, op. cit., pp. 56-58.

⁴³¹ G. Pérez Zalduondo, *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*, Granada, Libargo -Arte & Estudios-, 2013, p. 80.

mediante la traducción de los métodos de música no tonal o dodecafónica, además del estudio de las partituras de los grandes maestros foráneos– o las conocieron en el extranjero⁴³².

Algunos de los primeros compositores españoles, ordenados cronológicamente desde las fechas de sus primeras obras, que comenzaron a utilizar las técnicas y herramientas seriales y dodecafónicas en sus partituras fueron: Roberto Gerhard (1896-1970), que coqueteó con el serialismo y dodecafonismo desde 1923; Joaquín Homs (1906-2003), autor que inició su transición al dodecafonismo entre los años 1949 y 1950; Rodolfo Halffter (1900-1987), cuya primera obra dodecafónica *Tres hojas de Álbum, op. 22*, fue escrita en 1953; María Teresa Prieto (1908-1982), la cual compuso algunas obras seriales desde 1957; Gerardo Gombau (1906-1971), cuyo interés por el dodecafonismo tomó forma entre los años 1959 y 1960; José Báguena (1908-1995), con su obra *Sinfonía* de 1960 donde presentó su primer contacto con el método serial; o María Teresa Pelegrí (1907-1995), cuya producción serial nació en la década de los 70, entre otros⁴³³. Es decir, en España se empezó a fomentar la composición del método de Schönberg, de manera dispersa y tímidamente, desde la década de los 30.

Si consultamos el catálogo de Aicha, su primera obra serial reconocida como tal, data de 1989: *TrypTique* para violín, guitarra y piano⁴³⁴. Haciendo referencia al método schönbergiano desde su origen, Viena, y desde el país transmisor a Aicha Rahmani, España, el autor tetuaní empezó a ejercitarse en este método 65 años después de las primeras obras seriales del maestro vienés, y, casi unos 60 años más tarde desde que aparecieran las primigenias partituras españolas homónimas. Asimismo, este tipo de composiciones son muy escasas en territorio marroquí, siendo Aicha un referente de esta música en su país.

5.2. Influencias de la literatura y música francesa

Marruecos es un país muy rico y particular, tanto en plurilingüismo como en diversidad cultural, consecuencia del paso histórico de las diversas civilizaciones que han

⁴³² A. Charles, *Dodecafonismo y serialismo en España...*, op. cit., p. 67.

⁴³³ Ibid., pp. 87-162.

⁴³⁴ En el anexo IV, en las ilustraciones 344 y 345, se incluyen la serie y la primera página de la obra.

ocupado este estado. Dentro de estas conquistas, las más recientes presentan un exponente de importancia con respecto a las influencias culturales y sociales actuales que se presentan en la nación. Estos citados influjos hacen referencia a los aportados por los protectorados francés y español de comienzos del siglo XX. Además de los diversos idiomas autóctonos del país, que ya existían con anterioridad a la invasión europea, se han concretado por una parte el idioma francés, en el sur del estado, y por otra, el español, en la parte norte del mismo⁴³⁵.

En la actualidad, la población marroquí que habla francés dobla con creces a la que emplea el castellano. Por ello en Marruecos, junto a la literatura culta árabe –que conforma un campo artístico de gran calidad y expresión variada–, dado el grueso que presenta la población francófona –y por el carácter intelectual que, de alguna manera, se le otorga a la misma–, se produce literatura en francés con bastante asiduidad e impacto artístico. A esta representación se le denomina *Literatura marroquí de expresión francesa*, siendo un patrimonio muy apreciado en las universidades marroquíes y en otras homónimas francófonas⁴³⁶. Dentro de esta corriente, podemos destacar a figuras como Tahar Ben Jelloun (Fez, 1944), ganador del Premio Goncourt de 1987, o Dris Chraïbi (*El Yadida*, 1926 – Crest, 2007), considerado como uno de los primeros escritores que consolidó la literatura marroquí en lengua francesa⁴³⁷.

Las alusiones a lo francés están presentes en la obra de Aicha, aunque no con el importante grueso con el que emplea el hispanismo. El compositor, en muchas de sus obras, expone el título de la pieza tanto en árabe como en francés. Esta acción se puede contemplar en su ciclo de *lieder* para canto y piano, *La oración es el amor*, originalmente titulado como *Prières a l'amour. Cycle de Lieder pour chant et piano*⁴³⁸. Además de ello, el autor adjunta a algunos de sus *lieder*, cuyos textos originales están en árabe, la traducción al francés, como en su obra publicada *Tres Canciones a los Niños de Varsovia –Trois Chansons pour les Enfants de Varsovie*⁴³⁹. Inclusive, obras que se publicaron en castellano, como su ya comentada pieza para guitarra denominada *Momentos de amor a las orillas del Darro* (9 Variaciones y Fuga sobre un tema árabe-andaluz para guitarra),

⁴³⁵ S. Sabia, «Aproximación a la literatura marroquí en lengua española...», *op. cit.*, pp. 309-310.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 310.

⁴³⁷ B. Mangada Cañas, «Mohamed Bouissef Rekab y la literatura marroquí...», *op. cit.*, p. 49.

⁴³⁸ En el anexo IV, en la ilustración 346, se incluye la primera página de esta obra.

⁴³⁹ M. Aicha Rahmani, *Tres canciones a los niños de Varsovia*, *op. 188*, Tetuán, Minerva, 1978.

*op. 260*⁴⁴⁰, de 1987, inicialmente, fue esbozada y titulada en francés, como en su documento manuscrito primigenio se puede comprobar: *Theme reprendre de la musique Andalouse Arab avec 9 variations*, fechada en 1984.

Además de lo expuesto, nuestro compositor incluye leyendas en francés en piezas con títulos en castellano. Esta mezcla de idiomas europeos en una misma obra se puede observar en su *Allegro, op. 178* para violín y piano, donde se adjunta la siguiente frase al comienzo de la pieza: *L'art, comme le pain, est pour tous* –El arte, como el pan, es para todos–.

Otras piezas del maestro, se muestran con todos sus títulos y leyendas íntegramente en francés, como su *Trois Kaleidoscopes pour violon et piano*. Además de estos aspectos francófonos, algunas de sus obras las dedica a agrupaciones musicales francesas, como la partitura *Andalouses pour le quatuor de guitares*⁴⁴¹, escrita para «Le Quatuor de guitares de Versailles»⁴⁴². Aicha brinda su ya citada pieza *TrypTique. Hommage "a Pierre Barbizet"* para violín, guitarra y piano, a este músico galo, que fue director del Conservatorio de Marsella, además de un afamado pianista⁴⁴³.

Al igual que hizo con poesías de autores españoles, el maestro marroquí tomó textos de poetas franceses sobre los que también construyó *lieder*, aunque en menor cantidad que los escritos en castellano. Jacques Prévert es el escritor galo que, mayormente, considera dentro de sus composiciones con textos en francés. Prévert, nacido en Neuilly-sur-Seine -cerca de París- en 1900 y fallecido en Omonville-la-Petite en 1977, realizó gran parte de su legado bajo la influencia de la corriente surrealista francesa y, asimismo, se dedicó a escribir guiones para cine⁴⁴⁴. De él, Aicha Rahmani recogió textos de su publicación de 1946 *Paroles* (Palabras)⁴⁴⁵, sobre las que escribió música. A continuación, se detallan las composiciones a las que hacemos alusión: *Barbara, Balada dramática, op. 320, n° 1* (1996), que es un *lied* para soprano y piano, siendo estrenado en el Instituto Francés de Tetuán el 28 de marzo de 1997; *Pour toi mon*

⁴⁴⁰ M. Aicha Rahmani, *Momentos de amor a las orillas del Darro, op. 260*, Tetuán, Minerva, 1987.

⁴⁴¹ Andaluzas para cuatro guitarras.

⁴⁴² Cuarteto de guitarras de Versailles.

⁴⁴³ Pierre Barbizet (1922-1990) fue un famoso pianista francés y director del Conservatorio de Marsella (Francia). C. Barbizet, *Pierre Barbizet, le chant d'un piano*, Marsella, Éditions Jeanne Laffitte, 2009.

⁴⁴⁴ R. Alonso, «Prévert, ni santo, ni mártir...*op. cit.*, pp. 40-56.

⁴⁴⁵ J. Prévert, *Palabras*, Buenos Aires, Lumen, 1995.

amour, op. 320, nº 2 –Para ti mi amor–, siendo también un *lied* con la misma instrumentación que el anterior, e incluido en sus ciclos *12 Lieder de Amor* y *13 Lieder pour soprano et piano*; y *Déjeuner du Matin*, op. 540 –Desayuno de la mañana, 1995–, que es un *lied* sinfónico en un movimiento para soprano y orquesta⁴⁴⁶. El propio Aicha realizó una reducción de esta misma pieza para soprano y piano, con su equivalente título y música en 1996, adjuntándola en sus *13 Lieder pour soprano et piano*, del ciclo *Sueño*.

El quinteto de cuerda del músico tetuaní titulado *Sèrènade*, op. 600, está construido a partir de textos del citado Prévert y, asimismo, de Paul Éluard. Este último autor nació en Saint-Denis en 1895 y falleció en Charenton-le-Pont el año 1952. Fue un escritor surrealista, con inclinaciones dadaístas, y su literatura mixturó aspectos sociales, amorosos y libertarios –su ideología política era comunista–⁴⁴⁷. En la parte inicial de este quinteto serial se esboza y desglosa, en pequeños movimientos, el primer verso de la poesía «Este amor», también perteneciente a *Paroles* de Prévert. El compositor organiza la estrofa –«C'est amour, si violent, si fragile, si tendre, si dèsespèrè»– de la siguiente manera: *C'est amour* –Este amor– (Lento assai); *Si violent* –tan violento– (Allegro con brio); *Si fragile* –tan frágil– (Meno); *Si tendre* –tan tierno– (Molto espressivo); *Si dèsespèrè* –tan desesperado– (Agitato). En la misma pieza, para su cuarto y último movimiento, el músico tetuaní escoge textos de «La ruche de ta chair»⁴⁴⁸ –perteneciente a *Le phénix VII*⁴⁴⁹–, y de «L'amour dit»⁴⁵⁰, del anteriormente mencionado Éluard⁴⁵¹.

Otro autor galo del que Aicha tomó referencias filosóficas fue el ya citado Gaston Bachelard. Este escritor, nacido en Champagne el 1884 y fallecido en París en 1962, fue un poeta y filósofo de la rama epistemológica⁴⁵². Para psicólogos como Marcelo Ceberio⁴⁵³ o Paul Watzlawick⁴⁵⁴, la epistemología implica entendimiento, inteligencia y razón natural –de hecho, el propio término proviene del griego ἐπιστήμη (*epistémē*), que

⁴⁴⁶ En el anexo IV se adjunta la primera página de esta obra (ilustración 347).

⁴⁴⁷ D. Gigena, «Paul Éluard, el hombre que amaba a las mujeres». *La nación* (07/06/2016), p. 30.

⁴⁴⁸ En castellano: «La colmena de la carne».

⁴⁴⁹ En castellano: «El ave Fénix VII».

⁴⁵⁰ En castellano: «Dicho del amor».

⁴⁵¹ P. Éluard, *Últimos poemas de amor*, Madrid, Hiperión, 2005.

⁴⁵² L. Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard*, Madrid, Verbum, 2002, pp. 15-37.

⁴⁵³ M. Ceberio (1957) es un psicólogo y terapeuta sistémico argentino, que ha sido autor de numerosos artículos y libros basados en las ciencias sociales y neurociencias.

⁴⁵⁴ P. Watzlawick (1921-2007) fue un psicólogo y teórico austriaco muy reconocido. Fue uno de los principales autores de la *Teoría de la comunicación humana* y del *Constructivismo radical*.

significa «conocimiento» y *-logía*⁴⁵⁵–, siendo esta, una vertiente de la filosofía que se ocupa de todos los elementos que procuran la adquisición del saber, investigando los fundamentos, límites, métodos y validez de los mismos⁴⁵⁶. La teoría de la ruptura epistemológica de Bachelard confrontaba la relación método-experiencia⁴⁵⁷. Este mismo pensamiento fue adoptado por la filosofía hermenéutica de Gadamer⁴⁵⁸, pero con alternativas diversas y con la importante diferencia de dejar inexplorada la cuestión sobre la naturaleza del método científico⁴⁵⁹. Por ello, en contraposición a la filosofía de Gadamer, la ruptura epistemológica de Bachelard insiste en que se proceda siempre a partir del estudio del propio «espíritu científico»⁴⁶⁰.

El proceso de evitar cambiar las perspectivas del propio método científico, para el filósofo francés en el que estamos inmersos, se presenta como un obstáculo que impide la renovación del mismo planteamiento científico. La idea de Bachelard, sin duda atentaba hacia la organización tradicional del pensamiento que ya estaba establecida⁴⁶¹. Él mismo, para verificar la «experiencia científica» y la «experiencia común», precisaba plantear a ambas desde distintos puntos de vista, exponiendo que, entre ellas, no había continuidad, sino una fractura⁴⁶². La idea general de la ruptura epistemológica de Bachelard fue influyente en Aicha con respecto a «la idea de ordenar la serie de acontecimientos decisivos de una experiencia»⁴⁶³, ya que así, y a partir de estos conceptos filosóficos, nuestro compositor concibió algunas de sus obras y de sus series.

Acotándonos a las ideas de Bachelard en las que Aicha se basó, trataremos su concepto del «espacio feliz». Este es el lugar al que se asocian imágenes con una serie de valores –donde destaca la protección– y al que, por ello se le toma un afecto concreto.

⁴⁵⁵ Según el DRAE en su 23ª ed. de 2014.

⁴⁵⁶ L. G. Jaramillo, «¿Qué es epistemología?», *Cinta de Moebio*, U. Santiago de Chile, nº 18 (2003), p. 21.

⁴⁵⁷ P. Karczmarczyk, «La ruptura epistemológica, de Bachelard a Balibar y Pêcheux», *Estudios de epistemología*, nº 10 (2013), p. 10.

⁴⁵⁸ H. G. Gadamer (1900-2002) fue un filósofo germano que, fundamentalmente, renovó la teoría hermenéutica moderna. De entre sus publicaciones destaca su obra: H.-G. Gadamer, *La herencia de Europa*, P. Giralt Gorina (trad.), Barcelona, RBA, 2012.

⁴⁵⁹ P. Karczmarczyk, «La ruptura epistemológica, de Bachelard...», *op. cit.*, pp. 10-12.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁴⁶² *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴⁶³ G. Bachelard, *La formación del espíritu científico...*, *op. cit.*, pp. 7-8.

Los espacios amados resultan ser cercanos, vitales y familiares, y el filósofo francés los relaciona poéticamente con una casa⁴⁶⁴.

Mustafá Aicha, fundándose en este concepto desarrollado en la publicación del mismo autor *La poética del espacio*⁴⁶⁵, se inspiró para realizar su obra serial *Al'Maskan, Suggestions pour Quatour a cordes et piano*⁴⁶⁶. «La casa», en árabe, se traduce como *al-maskan*, y deriva de la raíz *sakina*, que significa paz y tranquilidad. Concretamente, los movimientos que Aicha Rahmani presenta en este cuarteto de cuerda con piano están relacionados con las estancias de una casa, a las que se adhiere ese concepto de «espacio feliz». Bachelard, basándose en los estudios del *Ensayo de psicología analítica*⁴⁶⁷ del psiquiatra y escritor suizo Carl Gustav Jung⁴⁶⁸, busca un paralelismo entre casa y alma. Según Jung, este concepto, a modo de ejemplo, se puede ilustrar como la mencionada casa cuyo piso superior data del siglo XIX, la planta baja del siglo XVI, y, ambas están construidas sobre los restos de una torre del siglo II. A su vez, en el sótano, aparecen vestigios de la época romana y, debajo de esta una gruta tallada con herramientas de sílex. Finalmente, todo este conjunto se encuentra edificado sobre restos de fauna glacial, que se conforma como la capa más profunda de la estancia.

La estampa simbólica que propone Jung, la entiende Bachelard como una representación del alma en la historia del pensamiento. A partir de ella, se puede analizar la misma y sus propios valores de intimidad y, a su vez, se encarnan en su «fenomenología de lo oculto»⁴⁶⁹. Aicha presenta esta obra bajo estas ideas, titulando a los movimientos con las alturas y pisos de una casa, a los que relaciona con los estratos del alma y sus secretos más íntimos, siendo la serie, el hilo conductor de toda la estructura: «Salón»

⁴⁶⁴ I. S. Aguilar Rocha, *La casa, el sí mismo y el mundo. Estudio a partir de Gaston Bachelard*. (Tesis doctoral no publicada). Barcelona, Departamento de Filosofía Teórica y Práctica, Universitat de Barcelona, 2012, pp. 53-55.

⁴⁶⁵ G. Bachelard, *La poética del espacio*, E. de Champourcín (trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965.

⁴⁶⁶ En el anexo IV (ilustraciones 348-349) se adjunta una muestra de esta obra.

⁴⁶⁷ C. Gustav Jung, *Dos escritos sobre psicología analítica*, R. Fernández de Maruri (trad.), Madrid, Trotta, 2007.

⁴⁶⁸ C. Gustav Jung (1875-1961) fue uno de los médicos psiquiatras que desarrolló el psicoanálisis desde sus comienzos. En su metodología incluyó fundamentos culturales como el arte o la antropología. C. Douglas, «Introducción a Jung», en P. Young-Eisendrath & T. Dawson (ed.), *El contexto histórico de la psicología analítica*, Madrid: Akal Cambridge (2003), pp. 57-79.

⁴⁶⁹ I. S. Aguilar Rocha (2012). *La casa, el sí mismo y el mundo...*, *op. cit.*, p. 55-56.

(Larghetto); «*Crypte*» –Cripta– (Indeciso); «*Mansarde*» –Buhardilla– (Tranquillo); «*Dortoir*» –Alcoba– (Con espresione íntima); «*Terrasse*» –Terraza– (Allegro).

5.3. Influencias de la literatura y música árabe

En su cultura originaria, Aicha Rahmani encontró un imponente filón a nivel de fuentes, desde las que recogió nociones y herramientas determinantes para parte de su producción. El patrimonio poético y musical andalusí cobijado en Marruecos, las leyendas y músicas tradicionales de Yebala, además de la poesía de escritores contemporáneos árabes, fueron facetas artísticas de las que se nutrió concienzudamente.

De la herencia andalusí Aicha tomó su concepto general y la remembranza histórica de la misma como una fórmula compositiva tácita, aunque también empleó aspectos formales explícitos. Rescató poesías primitivas de varios autores hispano-árabes como Ibn Zamrak⁴⁷⁰ e Ibn al-Jatib⁴⁷¹ o el cairota Ibn al-Farid⁴⁷², además de otras anónimas y desde las que estructuró algunos de sus ciclos de *lieder*.

Asimismo, Mustafá Aicha tomó en sus partituras variadas características culturales de Yebala, la región donde nació y que está conformada, *grosso modo*, por las ya mencionadas provincias de Tetuán, Tánger y Xauen, relacionándose a esta comarca con la zona oeste de las montañas del Rif. Según el trabajo del profesor Abdeslam el Jaamati, esta región histórica y cultural se conoce con esta denominación, probablemente, desde el dominio alauita y, su término «Yebala» o «Ybala» cobijaba a diez cabilas de las cercanías de Tetuán: Anyera, al-Hauz, Uadras, Beni Msauar, Yebel Habib, Beni Ider, Beni Hozmar, Beni Said, Beni Hassan, y Beni Layt⁴⁷³.

⁴⁷⁰ Ibn Zamrak (1333-1394) fue un poeta andalusí granadino de la época nazarí. Algunas de sus poesías decoran la Alhambra de Granada, siendo también conocido como Ibn Zumruk. A. Motoyoshi Sumi, *Description in Classical Arabic Poetry*, Boston, Brill, 2003, pp. 158-159.

⁴⁷¹ Ibn al-Jatib (1313-1374) fue un poeta y filósofo andalusí nacido en Loja. Algunos de sus poemas revisten las paredes de la Alhambra. M. Cortés García, «Nuevos datos para el estudio de la música en al-Ándalus de dos autores granadinos: As-Sustarí e Ibn al-Jatib», *Música oral del Sur*, nº 1 (1995), p. 180.

⁴⁷² Ibn al-Farid o Ibn Farid (1181-1235) fue un poeta de El Cairo de inspiración sufí. Th. E. Homerin, *From Arab Poet to Muslim Saint, Ibn al-Farid*, El Cairo, American University of Cairo Press, 2001, pp. 10-20.

⁴⁷³ A. Eljaamati, «Región de Yebala/Ybala», M. Dri & A. M. Doña (trad.). *Tetuán en red*. <http://www.tetuan.org/datos-de-marruecos/región-de-yebala/> [Consultado el 28-02-17].

Aicha hace alusión a algunas de las anteriormente citadas tribus en su ballet en dos actos y seis escenas *Kandisha y Kaddor*. Concretamente, en la primera escena del primer acto (*Tempo di marcia*), expone en castellano el siguiente texto: «Explanada en la kabila [sic] “Bni Sálah”, Ashosa, su familia, el sacerdote y un grupo de su pueblo, reciben a Kaddor, su familia y un grupo de su kabila [sic] “Bni Huzmar”». Asimismo, uno de los personajes protagonistas, Aisha Kandisha, forma parte de la tradición folclórica marroquí. Este mito de Kandisha, que data del siglo XIV, trata de una seductora y bella mujer que habita en lugares húmedos. Su cometido era encandilar a los hombres y cuando conseguía enamorarlos, se transformaba en lo que realmente era, un demonio representado en una vieja abominable de crueldad extrema. Para algunos marroquíes Kandisha es una deidad, y para otros suscita el temor más absoluto⁴⁷⁴. Curiosamente, en su obra para piano *Pequeñas Andalucianas a Lamià*⁴⁷⁵, Aicha se inspira en este ser mitológico romano que tantas características similares comparte con la figura de Kandisha, a modo de homenaje a la cultura grecorromana por el influjo tan importante que vertió en la árabe. Además del ballet anteriormente reseñado, Aicha escribió una sinfonía serial dedicada también a este ser quimérico y denominada *Kandisha y Kaddor, Leyenda Sinfónica*.

El otro gran personaje principal del ballet y de la leyenda sinfónica, Kaddor, evoca al protagonista de la novela fabulosa escrita por el marroquí Mohamed Azirar y publicada por entregas, entre julio de 1988 y enero de 1989, en el suplemento dominical del diario «L’Opinion de Rabat», titulada *Kaddour “el fantasioso”*⁴⁷⁶. Para este cuento, Azirar se basó en las leyendas de transmisión oral marroquíes y en él, la figura del propio Kaddor –Kaddour– se convirtió en personaje imprescindible para su historia de amor con Kandisha⁴⁷⁷. Aicha Rahmani tomó a ambos protagonistas, parafraseando las dos historias de modo que así, ilustró sus dos obras musicales reseñadas.

A colación de este aspecto literario marroquí anteriormente expuesto, es importante señalar que, en el norte de Marruecos, por lo general, las lenguas habituales que se utilizan en el legado escrito de tradición oral, como las leyendas y cuentos, son los

⁴⁷⁴ M. Luker, *Diccionario de dioses, diosas, diablos y demonios*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 293.

⁴⁷⁵ En el anexo IV se adjunta la primera página con música de esta obra (ilustración 350).

⁴⁷⁶ R. Ekhouse, *Literatura marroquí escrita en catalán y castellano*. Máster en Artes en español y culturas del mundo. Merced, Universidad de California, 2012, p. 17.

⁴⁷⁷ B. J. Bobbit, *Refusing to be buried alive: Burial and African immigration in Afro-Hispanic literature*. (Tesis doctoral no publicada). Austin, Faculty of the Graduate School, University of Texas at Austin, 2016, pp. 129-132.

dialectos que la población emplea en su devenir diario. Sin embargo, para la producción docta o científica, se usa el árabe clásico, francés o español, como también para lo relacionado con la educación. Ambos legados culturales alauitas, por su calidad, son muy considerados a nivel mundial, siendo traducidas muchas obras de autores marroquíes de renombre a múltiples idiomas⁴⁷⁸.

Las referencias en el legado de Aicha a la música y cultura folclórica de Yebala son abundantes. En su ya citada *Suite nórdica* para clavecín, y en su quinto movimiento, el músico tetuaní compone la «Rapsodia yebeliña» (Giocoso) que, según las propias anotaciones del autor, está basada en temas folklóricos de Yebala. El primer movimiento de esta pieza lo denomina «Tasrit ouonzar», siendo la adaptación de una canción rifeña cuyo título significa «arcoíris». El segundo corte de la partitura es una canción popular tetuaní titulada «Habibi» –Mi amado–, adecuada a la forma compositiva del músico árabe. En estas reseñas, también consideramos la obra para guitarra sola, *Suite Jebeliña*, inspirada en la región a la que hacemos alusión.

Es preciso apuntar que el volumen de música tradicional en la zona noroccidental marroquí es amplio, variado y rico. Gracias a los datos y trabajo de campo del español Perea Roig se recogieron en la obra *Coplas de la región de Yebala*, 651 canciones poéticas tradicionales de la citada comarca, fruto de la expresión artística y creativa de sus habitantes, y compuestas para ser escenificadas y ejecutadas musicalmente⁴⁷⁹. Las coplas, de temática bucólica y escritas en la lengua variante yebelina del árabe marroquí⁴⁸⁰, fundamentalmente expresan el contacto directo entre hombre y naturaleza. El propio Perea empezó a recopilar las coplas en 1925, cuando quedó prendado del canto de las mujeres de Yebala mientras realizaban faenas agrícolas –situación parecida a la que le ocurrió a Mustafá Aicha cuando oía a su madre cantar estas canciones a la vez que hacía sus labores hogareñas–⁴⁸¹. Este repositorio de coplas pertenece al género *Poesía cantada de la región de Yebala* que, a su vez, se bifurca en dos subgéneros: uno, que solo

⁴⁷⁸ S. Sabia, «Aproximación a la literatura marroquí en lengua española...», *op. cit.*, p. 310.

⁴⁷⁹ C. Perea Roig, *Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)*. Presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de F. Moscoso García, Barcelona, Alborán Bellaterra, 2014.

⁴⁸⁰ Dialecto que no está normalizado en Marruecos, aunque sí es usual escribirlo y hablarlo en esta zona norte del país.

⁴⁸¹ F. Moscoso García, «El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala, Marruecos», *Revista de literaturas populares*, nº 15, 1 (2015), pp. 136-137.

interpretan los hombres, y, el otro, ejecutado exclusivamente por mujeres –aun así, en la actualidad se mezclan ambos subgéneros–⁴⁸².

La gran mayoría de estas canciones que hacemos alusión están formadas por cuatro versos hexasílabos y coros, a los que les siguen o se les intercalan estrofas. La temática, como ya se señaló, es primordialmente de rango rural, pero también se mueve en argumentos amorosos, en la envidia, en las habladurías y en el destino, entre otras tramas⁴⁸³.

Aunque los datos musicales y de escenificación de las coplas que tratamos no fueron rescatados, a través del estudio de sus poesías se puede entrever que, para su ejecución, se empleaban instrumentos como la *derbuga*, el pandero, el tambor, la gaita marroquí y la pandereta. Asimismo, estos documentos evidenciaban en sus textos el uso de algunos modos andalusíes –*tab`*– y del tañer de instrumentos de cuerda, además de la voz⁴⁸⁴. Mustafá Aicha recoge, desde la tradición oral, algunas de las melodías de Yebala, exponiéndolas en sus obras bajo su perspectiva compositiva.

Tetuán, considerada como la ciudad con mayor importancia demográfica y artística de la zona interior de Yebala, también fue motivo de inspiración para Aicha Rahmani en algunas de sus partituras. Como ejemplo señalamos su obra orquestal titulada *Paisajes Tetuanés (Cuadros sinfónicos en miniatura)*⁴⁸⁵. De esta partitura es meritorio resaltar que, en su cuarto movimiento, el compositor árabe hace una reseña a la iglesia local de Nuestra Señora de las Victorias⁴⁸⁶. Este templo cristiano fue construido en 1926 a partir del ensanchamiento de Tetuán y bajo los planos del arquitecto Carlos Óvilo, en época del protectorado⁴⁸⁷. Su interior es de estilo *neomudéjar* y se encuentra ubicado en la actual Plaza Muley el Mehdi –conocida popularmente como Plaza Primo–⁴⁸⁸. Otras obras basadas en su ciudad de origen son: *Fantasía Romántica sobre una canción*

⁴⁸² Ibid., p. 137.

⁴⁸³ Ibid., pp. 137-139.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 141.

⁴⁸⁵ En el anexo IV se muestra la primera página de esta pieza (ilustración 351).

⁴⁸⁶ Hace referencia a la iglesia contruida en la época del Protectorado en Tetuán y dedicada a Ntra. Sra. de las Victorias y que se sitúa en el *Boulevard Mohamed V*. B. Aguirre Marín & A. Roberto Pérez, *Una historia de ida y vuelta entre Tetuán, España y Marruecos*, Madrid, Artgerust, 2014, p. 30.

⁴⁸⁷ J. Malo de Molina & F. Domínguez, *Tetuán: el ensanche. Guía de arquitectura 1913-1956*, 2ª ed., Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1994, p. 33

⁴⁸⁸ M. Elrazzaz, «Tetuán, la hermana de Granada», *El legado andalusí*, n° 44, año XI, 4º trimestre (2010), pp. 62-63.

callejera de Tetuán, op. 408 para piano; y *Canciones populares tetuaníes*, op. 10, números 1, 2 y 3 para piano.

Además de Yebala en general, y Tetuán en particular, Mustafá Aicha Rahmani expresa, en su legado musical, su admiración por Marruecos y su correspondiente influjo cultural. Esta realidad se puede observar en obras como su *Sonata marroquí*, op. 39 para piano, o en su obra orquestal *Aáchora, Sinfonía popular*, que hace referencia a la festividad religiosa alauita que se acompaña de música tradicional e instrumentos de percusión.

Las influencias de la literatura árabe en Aicha no solo se ciñeron a los textos andalusíes o los escritos y leyendas históricas bereberes. También estudió la poesía y la prosa de muchos autores árabes contemporáneos de prestigio, y comprendidos entre finales del siglo XIX y siglo XX, empleando estos textos –escritos en árabe clásico– en un sector importante de su propia producción artística.

Organizando cronológicamente a estos escritores de los que Aicha bebió, empezamos con Jalil Yubran (1883-1931), que fue un reconocido poeta libanés⁴⁸⁹. La obra orquestal con soprano solista *El petirrojo*, se basa en poesías de la antología *Espejos del alma* de Yubran⁴⁹⁰ –el propio Aicha, de forma anexa, realizó una reducción de esta pieza para soprano y piano, que incorporó en sus *13 Lieder pour soprano et piano* y *Cinco lieder*–. A pesar de que la partitura a la que hacemos alusión tiene su texto destinado a ser cantado por la soprano en árabe, el título de la misma se muestra en francés –*Le merle*–. De Abu al-Qasim al-Shabby (1909-1934), que fue un famoso poeta tunecino⁴⁹¹, tomó algunos de sus textos para construir los *lieder* «Nuevo Amanecer» y «Darbuha». Este último aparece en la grabación *La senda de la vida*⁴⁹² y, asimismo, pertenece al ciclo *Puente de jazmín*. Said Akl (1912-2014) fue un poeta y lingüista de El Líbano, conocido especialmente por ser uno de los precursores de la creación del alfabeto libanés⁴⁹³.

⁴⁸⁹ M. Daher A., «Khalil Gibran, Friedrich Nietzsche y sus profetas», *Revista Espéculo*, nº 47 (2011), p. 80.

⁴⁹⁰ J. Yubran, *Espejos del alma*, Barcelona, Ramos Parejo, 1982.

⁴⁹¹ En diferentes transliteraciones se reconoce como Aboul-Qacem Echebbi o Abu al-Qasim asch-Schabbi. R. Marston Speight, «A Modern Tunisian Poet: Abu al-Qasim al-Shabbi (1909-1934)», *International Journal of Middle East Studies*. Cambridge University Press, vol. 4, nº 2 (1973), pp. 178-189.

⁴⁹² M. Aicha Rahmani. *La senda de la vida: Compositores marroquíes*. [Grabación sonora]. San Petersburgo: Serie Beaux, 2002.

⁴⁹³ T. Alcoverro, «Said Akl (1912-2014). El Víctor Hugo libanés». *La vanguardia* (04/12/2014), p. 28.

Mustafá Aicha se inspiró en los textos de Akl para elaborar su ciclo de *lieder* dodecafónicos *No hay más bella* para soprano y piano, o su *lied Puente de jazmín*, con la misma instrumentación. También, a partir de poesías del escritor sirio Nizar Qabbani (1923-1998)⁴⁹⁴, confeccionó el *lied* para soprano y piano «Impulsión», que formó parte de sus *13 lieder*.

A mediados del siglo XX, en la poesía iraquí surgió la denominada *Generación de los 50* –conocida como «del verso libre»⁴⁹⁵–. Este grupo de escritores comenzó a revolucionar la poesía árabe moderna con concepciones artísticas que, hasta el momento, no se habían dado⁴⁹⁶. Autores destacados de esta citada generación son el ya reseñado Abd al-Wahhab al-Bayati⁴⁹⁷, y la poetisa Nazik al-Mala'ika (1923-2007)⁴⁹⁸. De al-Mala'ika, con claras influencias de Shakespeare y Shelley, se han traducido algunos de sus libros a varios idiomas, entre ellos al castellano⁴⁹⁹. Mustafá Aicha, para componer su ya mencionada obra *Invitación a los sueños, op. 66*, recogió poesías de las siguientes publicaciones de al-Mala'ika: *Astillas y ceniza*⁵⁰⁰; *La amante de la noche*⁵⁰¹; *Árbol de la luna*⁵⁰²; y *El interior de la ola*⁵⁰³.

Además de estos autores de la *Generación de los 50*, Aicha compuso *lieder* sobre textos del poeta palestino Lutfi Zaghlul y del marroquí Mohamed Achaari –ganador del premio *Arabic Booker Prize* de 2011–. Otro poeta árabe, menos conocido que los anteriormente expuestos, fue Khazen Abboud, nacido en Sakhnin (Palestina) y que desarrolló su carrera como locutor de radio, traductor, y poeta, en Chipre y Líbano hasta

⁴⁹⁴ F. Moramarco & A. Zolynas, *The poetry of Men's live: An international anthology*, Georgia, University of Georgia Press., 2004, p. 140.

⁴⁹⁵ A. Hadi Saudon, «La maldición de Gilgamesh: Aproximación a la reciente poesía iraquí», *Revista Prometeo*, nº 70 (2005), pp. 69-73.

⁴⁹⁶ S. Moreh, *Modern Arabic poetry: 1800-1970*, Leiden, Brill Publisher, 1976, p. 15.

⁴⁹⁷ En el anexo IV se inserta una muestra de *Tres Canciones a los Niños de Varsovia*, obra para soprano y piano compuesta por Aicha sobre textos de al-Bayati (ilustración 352).

⁴⁹⁸ S. Salleb, *Estudio simbólico de la libertad y la muerte en la literatura femenina árabe contemporánea*. (Tesis doctoral no publicada). Madrid, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 91.

⁴⁹⁹ A. Cano Ledesma, «Símbolo e imagen en la poesía de Nazik al-Mala'ika», *Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, nº 9 (1988), pp. 9-36.

⁵⁰⁰ N. al-Mala'ika, *Astillas y cenizas*, M. Jiménez Lucena (trad.), Madrid, Alfalfa, 2010.

⁵⁰¹ Este fue el primer libro de poesías que la autora publicó, concretamente, en 1947 y en Bagdad, después de su graduación. *International Herald Tribune*, 20 de junio de 2007, (Africa & Middle East), «Renowned Iraqi poetess Nazik al-Malaika dies at 85 in Egypt» p. 30.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 30. Cuarta colección de poesías de la autora iraquí publicada en 1968.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 30. Tercera colección de poesías de al-Mala'ika publicada en 1957.

1994⁵⁰⁴. Sobre algunas de sus poesías, Aicha construyó entre los años 1965 y 1972 el ciclo de *lieder* para canto y piano titulado *La oración es el amor*. También, sobre textos del poeta local de Casablanca Abdeslam Misbah –amigo personal de Aicha–, compuso sus *7 Lieder, op. 36* para soprano y piano en 1972. Asimismo, desde la poesía de Sidi El Hosni Ouazzani, poeta marroquí contemporáneo que se dedicó especialmente a los zéjeles⁵⁰⁵, nuestro compositor creó *lieder* para soprano y piano como «Tu cumpleaños» o «Riad lover». Sobre textos de J. Fajori, escribió *lieder* como «Su mano»; «Su velo rojo»; o «Labios».

Es por ello que, el hecho de que Aicha Rahmani tome textos en árabe de autores marroquíes, que se base en diversas melodías tradicionales y folclóricas del campo de Yebala, que recoja canciones urbanas de la ciudad de Tetuán –junto a las alusiones ilustrativas que se relacionan a ambas–, y que emplee reseñas músico-culturales de Marruecos, sugiere que parte de su patrimonio pueda ser considerado bajo la clasificación de «posnacionalista marroquí», entendido dentro de la categorización de la música académica occidental, aunque muy retrasada en el tiempo.

Como dijo Robert Schumann en referencia a lo que tratamos: «Escucha con atención los cantos populares; ellos constituyen un rico manantial de hermosísimas melodías que te facilitarán el estudio sobre el carácter de la música de las diferentes naciones»⁵⁰⁶. El eclecticismo de la totalidad de la obra del autor sugiere una serie de calificativos muy variados, y entre los que el citado «posnacionalismo marroquí» puede ser considerado por el interés de Aicha Rahmani en exponer académicamente la idiosincrasia de la música y literatura alauita.

5.4. Influencias de la música académica europea

Dada la ya mencionada formación de Aicha Rahmani en la rama española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, sus conocimientos sobre la música académica europea eran considerables. Los primeros esbozos de esta erudición en el arte de la composición, se pueden comprobar en algunas de las piezas que construyó en los

⁵⁰⁴ ChicagoPress, Chicago, 16 de mayo de 2004, página 20.

⁵⁰⁵ Datos recogidos de la ponencia llevada a cabo en la Universidad de Cádiz, en el año 2011, por N. Ruiz Fernández y titulada *Encuentro y desencuentro entre el zéjel marroquí y español*.

⁵⁰⁶ A. Saborío-Bejarano, «Schumann», *Acta Académica*, nº 52 (2013), p. 77.

inicios de su carrera, muchas de ellas a modo de ejercicios, donde practicaba el arte de la fuga, entre otras fórmulas compositivas barrocas. Como ejemplo, en su *Trio a cordes, op. 75* para dos voces de violín y una viola (1971), planteó un preludio y fuga en cada uno de sus tres movimientos, desarrollados de forma metódica y académica⁵⁰⁷. Esta realidad artística también se puede comprobar en su obra *Homenaje a Juan Sebastián Bach* para dos violines y piano (1978).



Ilustración 25. Primera página de *Homenaje a Juan Sebastián Bach*.

Al poco tiempo de estos comienzos creativos, Mustafá Aicha alternó la composición barroca y clásica con la música construida con diversos centros tonales – basada en armonías de cuarta–. Los *lieder* –tanto modales como tonales– estuvieron presentes desde el principio de su periplo creativo y, años más tarde, comenzó a asentar en sus composiciones las técnicas dodecafónicas y seriales, dejando atrás las maneras barrocas y clásicas –salvo sus formas musicales–, continuando la senda de las armonías modernas del siglo XX y, por supuesto, con los *lieder*.

⁵⁰⁷ En el anexo IV se adjunta una muestra de esta pieza (ilustración 353).

Como se ha reseñado, una de las técnicas compositivas que el autor marroquí llevó a cabo en gran parte de su producción madura fue el dodecafonismo y el serialismo. Aicha Rahmani, además de continuar y desarrollar los ideales estéticos musicales de Schönberg, compartió experiencias vitales y filosóficas del maestro de la Segunda Escuela de Viena, pero retrasadas en el tiempo. Entre las vivencias relacionadas, podemos mencionar que Mustafá Aicha experimentó en primera persona la decadencia del protectorado español, junto a las convulsiones sociales y políticas que ello conllevó. El padre del dodecafonismo, Arnold Schönberg, vivió la decadencia del Imperio Astro-húngaro en su tiempo lo que, sin duda, influyó en su resultado compositivo y concepción existencial. También, en 1898, el propio Schönberg, después de una audición con algunas de sus melodías, se encontró ante un público que respondió a su música de forma adversa⁵⁰⁸. Esa, desafortunadamente, fue la realidad que se mantuvo latente con respecto a las composiciones de Aicha Rahmani durante su existencia.

Siguiendo los pasos del gran maestro austríaco, el autor árabe siempre tuvo presente lo artístico en lo que, presumible y aparentemente, no lo era, fundamentándose siempre en el concepto de la idea⁵⁰⁹. Inspirado por Schönberg, para Aicha Rahmani, el poder de la música, basado en la inteligencia y en la emoción, provocaba de forma definitiva su noción real de belleza. Esa belleza siempre fue foco y piedra angular en la mente de sus ancestros del al-Ándalus, donde convergían diversas culturas de manera venturosa⁵¹⁰. Al igual que para los andalusíes, para Aicha, la búsqueda de la belleza plena encontraba inspiración en la naturaleza, en el amor llevado a límites exaltados románticos, en la complicidad única entre los amantes, en los olores y sabores de las plantas aromáticas, en la montaña de Yebala o en la excelsa arquitectura andalusí, etcétera. Estos conceptos, que eran comunes, tanto para la estética andalusí, como para la de nuestro autor, fomentaban el respeto por la música anterior al propio maestro, considerando tanto a la música histórica andalusí, como a la música académica europea.

Estos ideales que Aicha Rahmani desarrolló en su filosofía artística, coinciden con los atávicos ideales andalusíes y, asimismo, con el respeto que el propio Schönberg profesó por la música anterior a él. Y al igual que el citado Schönberg se arraigó en el

⁵⁰⁸ H. Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, L. de Pablo (trad.), Madrid, Ediciones Rialp, 1964, p. 49.

⁵⁰⁹ A. Schoenberg, *El estilo y la idea...*, *op. cit.*, pp. 21-30.

⁵¹⁰ R. Fernández Manzano, *Música del al-Ándalus...*, *op. cit.*, p. 23.

clasicismo como método compositivo desde la perspectiva del dodecafonismo, Mustafá Aicha siguió sus pasos, pero en un espacio exótico –Tetuán, Marruecos, África– y que se exteriorizó en el contenido de sus obras.

Cabe destacar que la mencionada vinculación al clasicismo, por parte del maestro vienés, hace referencia a que, aun considerándose a este como un revolucionario en la composición de su época, su vocación principal pretendía, a través de la dodecafónica, rehabilitar las grandes formas de la tradición occidental –en especial, de la alemana– y que la propia crisis de la tonalidad había puesto en duda⁵¹¹. La base del clasicismo, tanto andalusí como académico europeo, es expresa en el legado del autor marroquí buscando, constantemente, la línea de unión entre ambas. Y esa búsqueda, que el propio Schönberg entendía como el motor del conocimiento, Aicha la canalizaría hacia la mezcla de las expresiones para que, después de escudriñarlas y escrutarlas profundamente, poder llegar al puerto vinculante en el que creía fervientemente.

El hecho de que un compositor marroquí compusiera música dodecafónica sobre textos de autores extranjeros es un detalle novedoso al que se ha de considerar. El dodecafonismo y el serialismo que, como sabemos, no tuvo el desarrollo deseado en España –en comparación con Europa–, Mustafá Aicha lo continúa en el norte de Marruecos, de forma novedosa y bajo el amparo de los profesores españoles del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, los cuales insuflaron en el compositor árabe parte de dichos conocimientos, además de la curiosidad creativa.

5.5. Otras influencias

Como hemos podido observar hasta el momento, la música andalusí y su literatura, la música académica europea, el hispanismo, el legado cultural literario francés, la música tradicional de Yebala y marroquí en general, además de la literatura contemporánea árabe, fueron las fuentes más destacables de las que Aicha se nutrió para elaborar su patrimonio artístico.

⁵¹¹ S. Russomano, «Schoenberg y el siglo disonante». *ABC Cultura-Música* (29/09/2014), p. 25.

Sin embargo, también recogió escritos de autores de la literatura en inglés y los empleó como fuente de inspiración. Nuestro compositor admiraba la obra de Walt Whitman⁵¹², y tomó varios de sus textos para construir sobre ellos música –especialmente, *lieder* orquestales–. Resaltamos la pieza *¿Qué oyes W. W.?* para soprano y orquesta, cuyas poesías fueron extraídas del tercer poema de «Saludo al mundo» del autor norteamericano y de su publicación *Hojas de hierba*⁵¹³. Curiosamente, el idioma empleado para estos *lieder* orquestales vuelve a ser el castellano y, presuntamente, Aicha conoció la obra del propio Whitman gracias a su influencia lorquiana. Como es bien sabido, el mismo Lorca era admirador del legado del literato estadounidense, al que dedicó su *Oda a Walt Whitman*⁵¹⁴ y que, con mucha seguridad, Aicha leyó y estudió.

Otro gran autor de la literatura en lengua inglesa en el que Mustafá Aicha se basó para su sinfonía *Othello et Desdèmone (Rasgos psicofónicos)* fue el celeberrimo William Shakespeare⁵¹⁵. El compositor árabe tomó como referencia compositiva la tragedia teatral homónima, por la alusión de procedencia que se hace a Otelo –el moro de Venecia– y, asimismo, por la trama de los estragos provocados por el poder de los celos y la desconfianza⁵¹⁶. Como elemento compositivo significativo en esta obra sinfónica es meritorio señalar la inclusión de un «tema folclórico-ritual de guinana» en el primer movimiento y en la voz del arpa. Esta melodía de orden mágico-espiritual, recogida de los *gnawas*, de nuevo, rememora la acción cultural de nuestro compositor por abarcar temas musicales y literarios relacionado con lo marroquí.

El mundo psíquico y de la emoción, en el sentido racional y reflexivo direccionado hacia el arte, fue un tema que absorbió a Aicha Rahmani y marcó una influencia definida en gran parte de su producción. El proceso que conllevaba crear una serie dodecafónica, a partir de la cual se construía una determinada obra, fue una idea sustancial en la que el autor solía reincidir. La consecución de cada una de estas series provenía más del acervo interno y recóndito de nuestro compositor que del afán insustancial por engendrar la

⁵¹² Walt Whitman (1819-1892) fue un poeta, ensayista, periodista y humanista norteamericano. M. Mendelson, *Life and work of Walt Whitman*, Moscú, Progress Publ., 1976.

⁵¹³ W. Whitman, *Hojas de hierba*, Barcelona, Tesis, 1986.

⁵¹⁴ D. Cuardic García, «Oda a Walt Whitman: Homenaje de García Lorca al poeta del pueblo y las multitudes», *Filología lingüística*, XXXII, 2 (2006), pp. 19-21.

⁵¹⁵ En el anexo IV se inserta una muestra de esta pieza (ilustración 354).

⁵¹⁶ W. Shakespeare, *Otelo*, Madrid, Alianza, 2012.

estructura en sí. Un nacimiento procesado en el que se fundían experiencias, conocimientos, ideas, inconsciencia onírica y técnica.

El curso de la evolución creativa de Aicha Rahmani llegaba a su etapa de madurez cuando sus emociones se aunaban con su idea artística, avalada por el conocimiento compositivo. Las series creadas por Aicha no eran fruto de la casualidad, sino el resultado del desarrollo de una interna simbiosis lógica y afectiva, apoyada por un trabajo intenso. Después de documentarse, mediante el estudio de literatura variada –árabe contemporánea, andalusí, hispanista, francesa, etcétera– y gracias a los argumentos de grandes pensadores, desarrollaba sus ideas filosóficas, emocionales y estéticas transformándolas en música. Como ya se comentó, Mustafá Aicha se nutrió de las nociones de algunos filósofos europeos como Sartre y su existencialismo, Ernst Fischer y su expresionismo de las vanguardias artísticas, o Marx y sus teorías de la alienación. Bajo la perspectiva estética creada por el mismo Aicha, fundamentada en todas estas mencionadas vertientes del conocimiento, él mismo se empleaba para la creación de sus series y gran parte de sus obras.

Desde Oriente, Aicha Rahmani recibió influjos de intelectuales como el egipcio Taha Hussein –en especial de su estudio sobre la literatura árabe– o del también egipcio, Premio Nobel de Literatura en 1988, Naguib Mahfuz, de cuyas moralejas surrealistas o de incompreensión del ser, recogió conceptos artísticos. Como podremos observar, las influencias filosóficas y psicológicas promulgaron a nuestro compositor a crear un conjunto de obras basadas en las pesquisas señaladas que, a su vez, congregaban todas estas informaciones y conocimientos en sus partituras.

En su inconclusa *Ópera*, Aicha incluyó unas agrias frases iniciales a modo de introducción: «El amor a través de la memoria» o «Alienación y muerte». Esta última frase, con connotaciones marxistas en referencia al concepto metafísico y psicológico, expresaba globalmente la realidad del autor, quien evitó esa imagen alienada del compositor –trabajador– que se sometía a las grandes masas y público –capitalismo–. Aicha eludió esa alienación en vida que, a su vez, le pudo haber proporcionado la opción de haber sido un compositor popular y afamado. Eligió su camino artístico, su arte subjetivo e ilustrado que le llevó a la indiferencia, a la muerte alegórica como creador

comunicativo. De hecho, este desinterés de la sociedad en la que vivió el propio Aicha Rahmani, aunque fue dura en muchos momentos, fue preferida a la ya citada alienación.

La dulce muerte en vida, donde la imperturbabilidad y la disminución de la intensidad de los deseos y pasiones le llevaban a la fortaleza frente a la adversidad, el compositor hizo alusión en su noneto *Ataraxia*⁵¹⁷. Los títulos de los movimientos de esta partitura son los siguientes: «Dionisiana» (Adagio molto); «Apoloniana» (Largo) y «Orfiana» (Animato). El carácter instintivo e impulsivo del creador –representado en el primer movimiento– se controlaba para así mantener la paz frente a la adversidad de su entorno mediante la resiliencia. La representación de la búsqueda de la verdad, de la belleza y la sensación de la muerte súbita por no conseguirlas, se apaciguaba para así encontrar el equilibrio –representada en el segundo movimiento– y, a su vez, todo argumentado con el mito órfico y su metempsicosis, donde el alma del compositor, conceptualmente, transmigraba después de la muerte por la mezcla ecuánime y moderada del instinto y la belleza –que tiene como fin la obra de arte–.



Ilustración 26. Primera página del noneto *Ataraxia*.

⁵¹⁷ Este noneto presenta la siguiente instrumentación: flauta, clarinete en sib, fagot, trompa en fa, trompeta, trombón bajo, violín, viola y violonchelo.

5. Las influencias artísticas en la obra de Mustafá Aicha

En su cuarteto de cuerda serial *Autobiografía psíquica de un compositor*, el músico árabe hizo un autorretrato artístico de sí mismo como creador, donde reflejó parte de su subjetividad musical, como si de un viaje extracorpóreo se tratara y, desde esa perspectiva, ratificó su opción compositiva.

Antes de desarrollar la serie en los diferentes movimientos del citado cuarteto, Aicha muestra una figuración musical muy pegadiza y al unísono y que, a los pocos compases, se desmiembra en el juego compositivo serial. **Ilustración 27. Series utilizadas en *Autobiografía psíquica de un compositor*.**



Ilustración 28. Primera página de *Autobiografía psíquica de un compositor*.

Las creaciones artísticas musicales para Aicha, en muchas de sus partituras, se asemejan a trabajos arquitectónicos bien elaborados, que comulgaban con los pensamientos surrealistas o las vertientes artísticas que se basaban en la experiencia onírica. Estas ideas, en parte legado de autores que estudió como el citado Naguib Mahfuz, son ideas *a priori* sin sentido expreso, pero sí con un significado artístico prominente. En piezas como su sinfonía *Psico-arqueologías*, Aicha Rahmani mezcló una serie de conceptos donde entre ellos, y en primera instancia, no se presentaba ningún elemento en común. A su vez, conformaban una organización artística donde el sin sentido era lo que precisamente daba la significación creativa evidente⁵¹⁸. Los títulos de sus movimientos dan fe a esta aseveración: «Magic» (Andante misterioso); «Coral» (Maestoso); «Logos-1» (Moderato); «Logos-2» (Allegro); «Logos-3» (Andantino);

⁵¹⁸ En el anexo IV se adjunta una muestra de esta obra (ilustración 355).

«Eros-1» (Violento); «Eros-2» (Espressivo); «Juego» (Con gioia); «Marte» y «Salam». La mezcla del «Eros», representando las tendencias e impulsos sexuales violentos y expresivos del ser, con el «Logos», que propone el principio racional universal, junto al «Juego», que puede ser considerada como la bisagra entre las dos anteriores concepciones, proponen un fin caótico, pero artísticamente traducible.

En sus *3 Psico-Imágenes* para violín solo, el autor se mueve temáticamente en los mismos derroteros estéticos surrealistas. Además de estas ideas, en los motivos de inspiración de Aicha, las emociones se expusieron como una fuente natural y filosófica de gran interés.

Siguiendo los preceptos de Sartre, al que como hemos señalado Mustafá Aicha mostró una devoción directa, la conciencia es conciencia posicional del mundo, es decir, es la apertura del ser del artista al mundo, pero no es el mundo en sí. Asimismo, la conciencia emocional es la conciencia del mundo, ya que el ver claramente las consecuencias de las emociones de nosotros mismos es una acción que nos viene dada, en muchos casos, por la mirada del otro que nos valora dichas emociones y nos lo comunica. Para Sartre, el infierno de las emociones son los otros y, a su vez, la propia emoción es una transformación del mundo⁵¹⁹.

La emoción, desde este punto de vista, fue una temática que el músico alauita recogió en piezas como su sinfonía *Estructuras metamórficas* (1988), donde dichas emociones, que coronan cada uno de sus movimientos, son cambiantes y capaces de modificar al propio mundo desde la valoración del otro: *Estructura metamórfica 1* - «Alegría» (Moderato); *Estructura metamórfica 2* - «Tristeza» (Espressivo); *Estructura metamórfica 3* - «Odio» (Energico); *Estructura metamórfica 4* - «Amor» (Con affetto); *Estructura metamórfica 5* - «Furia» (Con vigore); *Estructura metamórfica 6* - «Resignación» (Lento ma con delicatezza); *Estructura metamórfica 7* - «Muerte» (Disperato) y *Estructura metamórfica 8* - «Resurrección». De hecho, cada metamorfosis provocada por la conciencia de la emoción crea un nuevo ser en nosotros que nos permite ser ciudadano de esa transformación del propio mundo, que se presenta tan novedoso y diferente.

⁵¹⁹ A. Vásquez Rocca, «Sartre: Teoría fenomenológica de las emociones, existencialismo y conciencia posicional del mundo», *Nómadas. Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 36, nº 4 (2012), pp. 40-44.

Aicha dedicó al nuevo mundo creado, influenciado por la conciencia de las emociones sartriana, una sinfonía que tituló *Música a la gente*, dando así cabida al mundo –a la gente– como el infierno de las emociones, es decir, como el otro que nos refleja y cuenta las consecuencias de nuestros actos, los cuales se fundan en nuestras propias emociones. Él entendió esta sinfonía como un parto, como una nueva gestación del mundo y lo representó en sus movimientos: 1. «Grito de angustia» (Agitato), como primer contacto de la conciencia de la emoción; 2. «Parto» (Un poco disperato), como nexo final e inicial entre el fin de la emoción y la metamorfosis del nuevo mundo; 3. «Nacimiento» (Deciso), como hecho explícito del nuevo orbe renovado; 4. «Celebración» (Giocosamente), como acto de paz ante la nueva situación; 5. «Visión» (Scherzando), como idea de seguir escudriñando las emociones para su próxima metamorfosis.

Además de la influencia de los ritos mágicos o esotéricos propios de su tierra y que el autor recogió musicalmente en su obra –como los *gnawas*, ya esbozados con anterioridad–, Aicha estuvo muy concienciado con los infortunios sociales de su época, empatizando con la desgracia provocada por el consumo compulsivo de estupefacientes o por lo actos terroristas. Dedicó su *HachiSinfonía* –sinfonía serial con el lema: «Música para una juventud sana»–, a la lacra social de la drogadicción que tanto daño hacía y hace, especialmente, en la población joven. El propio autor incluyó unas palabras en relación a este problema donde su implicación era patente:

Como compositor creo que no nos conviene limitarnos en buscar sólo argumentos metafísicos, psicológicos, tecnológicos, etc. sino a veces, nos conviene descender de la torre de marfil a la calle y enfrentarnos con lo real, lo cotidiano, viviéndolo, comprendiéndolo, sintiéndolo y luego, expresarlo⁵²⁰.

Asimismo, en su ya mencionada sonata para piano *Niños Cigarreros*, op. 310, denunció el «Juego diabólico» –como titula uno de los movimientos de esta pieza– de la juventud con la droga. Además de la repulsa activa del maestro hacia los graves efectos de las sustancias psicotrópicas y sus estragos en la sociedad, en obras como su *Trío por el III* para clarinete en si bemol, violonchelo y piano, presentó su solidaridad con las víctimas y familiares que sufrieron el horrible atentado terrorista acontecido en Madrid.

⁵²⁰ Fragmento del texto original que el propio autor incluye en la obra, y que hace referencia al problema de la drogadicción.

Capítulo 6. Catalogación de la obra

6.1. Ensayo y metodología de la catalogación

La catalogación de la obra de Mustafá Aicha Rahmani está basada en el trabajo de campo realizado en el propio estudio personal del autor en la ciudad de Tetuán, Marruecos, gracias a las facilidades y disponibilidad de la familia para con esa labor. Llevando a cabo ese registro se ha efectuado una recogida digital de algunas de sus obras, las más características –escritas en diferentes formatos–, para así tener una constancia artística-compositiva del legado del autor. De esta manera, se posibilita el estudio de su producción y, asimismo, su posible futura interpretación. La publicación elaborada con anterioridad por Anakar, a propósito del compositor, ha aportado un número considerable de obras que, *a priori*, no se encontraron físicamente en el estudio del maestro y que, en la catalogación, se han tenido en cuenta⁵²¹. Las piezas, a las que hacemos referencia –y que, supuestamente existieron o existen–, se señalan con esta característica en este registro. En total, la producción del autor marroquí asciende a 188 obras en diversos formatos, además de varios arreglos de obras célebres de autores reconocidos –en su gran mayoría europeos– para diferentes grupos instrumentales.

Con respecto a los datos recogidos, las fechas de creación en muchos de los documentos no aparecen reflejadas en las partituras manuscritas. Las numeraciones de los *opus*, en algunos casos, se repiten o se comparten en partituras distintas. A pesar de que este hecho provoca cierta confusión, en la catalogación se han rescatado todas las asignaciones existentes de *opus* en cada una de las obras –en los casos en los que estas tuvieran más de una–, amén de ser fieles a los datos reunidos. Igualmente, se especifica en las diferentes numeraciones –o duplicaciones– el catálogo al que pertenecen, solo si son distintas a las que el propio Aicha propuso –Anakar, CDMyD, etcétera–. A colación con lo que tratamos, es meritorio reseñar que, el maestro realizaba versiones de sus propias obras y, en el caso de los *lieder*, los agrupaba en diferentes ciclos, duplicando las composiciones en ocasiones. Por ello, aparecen algunos de los citados *lieder* repetidos en diferentes números de *opus*. Igualmente, estas características que aparecen en este género, son señaladas en la catalogación.

⁵²¹ S. Anakar, *Mustafa Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*

La conservación de las fuentes monumentales de la obra de Mustafá Aicha, en general, es óptima, salvo excepciones. La estructura física utilizada por el autor en sus composiciones son hojas pautadas de diversos tamaños, dependiendo del monumento. Las piezas orquestales se presentan en formato A3, mientras que casi todas las demás en A4 –algunas otras pocas en dimensiones más pequeñas–. Salvo las partituras editadas y señaladas como tales, el resto de ellas son manuscritas. Estos documentos están contruidos con una caligrafía clara y elegante, elaborados en su gran mayoría a plumilla. Se encontraron muchos esbozos de algunas de las obras realizadas a lápiz, anteriores a su finalización, ya que el propio autor pasaba a limpio sus composiciones una vez finalizadas. La ordenación de la instrumentación elaborada en las obras orquestales en la catalogación, se ha basado en la empleada en la guía orquestal de Tranchefort: solista –sí hay–, madera, metal, percusión y cuerda –vn I, vn II, va, vc, cb–⁵²². Asimismo, los instrumentos –en estas obras orquestales– aparecen señalados con abreviaturas que, a su vez, están codificadas en la lista de las mismas, al inicio de esta tesis.

Las piezas que se recogen en el registro realizado aparecen distribuidas, globalmente, en cuatro estilos distintos de composición, exponiéndose así la flexibilidad creativa de Aicha Rahmani:

–*Obras modales*. Donde el autor muestra reproducciones de melodías primitivas andalusíes o alusiones a ellas creadas por él mismo. Estas obras no son puramente modales, en la mayoría de los casos, pero sí que están basadas en esta forma compositiva.

–*Obras tonales*. Se sirve de esta fórmula compositiva, especialmente, en sus primeras piezas y en la música coral. Asimismo, el autor la emplea en algunos de sus ciclos de *lieder* de corte andalusí y basados en los *tab`*, que se vinculaban por su organización interválica a algunas tonalidades.

–*Obras atonales no seriales*. El músico tetuaní implementó, en este tipo de piezas, armonías de cuartas sin centro tonal –entre otras herramientas compositivas y dentro de esta manera de concebir música–. En algunas de sus obras atonales, presentó notación

⁵²² F.-R. Tranchefort, *Guía de la música sinfónica*, Madrid, Alianza, 1995.

contemporánea y, aunque es muy reducido el número de piezas basadas en esta forma de expresión musical de la que el autor se sirvió, si se deja constancia que experimentó e investigó con esta plasmación gráfica y compositiva.

–*Obras seriales y dodecafónicas*. En muchas de sus partituras, Aicha utilizó estos estilos creativos. En la catalogación, siempre que se ha localizado, se ha insertado la serie original de cada obra –o fragmento de ella–. Generalmente, el propio compositor apuntaba las cuatro series en las leyendas de inicio de las piezas de este tipo. Igualmente, el serialismo en Aicha no suele ser sistemático y ortodoxo en la mayoría de sus obras donde lo desarrolla.

Se ha adoptado la forma de catalogación del *RISM* en cada una de las fuentes y, para la organización de las obras en general, la configuración que utiliza el diccionario *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*⁵²³. Para la ordenación de las fuentes monumentales, en cada uno de los apartados de la catalogación, se han seguido las siguientes consideraciones por orden de referencia y ascendente, siempre y cuando el registro tuviera al menos los incipits:

- 1º Ordenación por fecha, en el caso que la tuviera.
- 2º Número de *opus*, si la partitura no poseyera fecha. Si tuviera número de *opus* y fecha, esta última prevalece a la anterior.
- 3º Orden alfabético, en las piezas donde no hay ni fecha ni número de *opus*.
- 4º Obras de las que no se haya podido recoger algún incipit o datos relevantes –a pesar de tener fecha de creación u *opus*–.
- 5º Obras sin título, fecha u *opus* expresos, continuando la colocación alfabética y numerándolas, si son análogas en estructura, para así poder catalogarlas.
- 6º Las partituras no encontradas en el estudio del maestro, pero que se reseñan en la monografía sobre el autor de Anakar, se han situado al final de cada apartado, continuando los preceptos organizativos que, anteriormente, se han expuesto.

Al comienzo de cada incipit se señala la voz del instrumento de donde se ha tomado –por medio de la abreviatura concertada–. Es al menos curioso señalar que, en

⁵²³ *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians...*, *op. cit.*

las muestras de las canciones que están escritas en la lengua de origen del autor, sus textos están escritos al revés y se leen de izquierda a derecha, al igual que la música. Es una acción lógica para que la música pueda caminar, pero se ha considerado interesante, al menos, reseñarlo. Como por todos es sabido, el árabe se lee de derecha a izquierda. Este dato presenta una característica original a nivel funcional por parte de Aicha, que adecua el sentido de la lectura del texto a la música, estando así las sílabas del propio texto alienadas con las alturas sobre las que deben cantarse.

Los textos de los *lieder* que no están escritos en árabe, lo suelen estar en castellano, y, en un porcentaje mucho más pequeño están expresados en francés. En los respectivos íncipits musicales de las obras con voz, se ha señalado tanto el texto como la música en la misma categoría –en los casos que hubo posibilidad–. Además de ello, en todas las piezas con voz, se ha diferenciado el íncipit musical y literario. Asimismo, se ha señalado –en el caso que el texto estuviera en árabe o francés– la traducción al castellano del propio texto de la pieza. También, y solo cuando el texto estaba en árabe, se ha expuesto su transliteración –en el caso que se aportara en los documentos originales–. Normalmente la citada transliteración la realizaba el propio autor. La producción Mustafá Aicha Rahmani, fundamentalmente está recogida en:

–*Música para la escena –ópera y ballet–*. Tan solo escribió tres óperas y dos ballets. Con respecto a las óperas reseñamos que, dos de ellas se encontraron en mal estado, y, la otra es un monodrama con su correspondiente protagonista único. En referencia a los ballets, sí que se puede observar muchas características que resultan interesantes y novedosas. Tanto por el contenido que expresa, como por la relación de estos con el contexto social y cultural en el que vivió Mustafá Aicha. En este apartado también se incluyó una reducción de uno de los ballets para piano, en concreto *Kandisha* y *Kaddor*, ballet en dos actos y seis escenas.

–*Música orquestal y sinfónica*. La música sinfónica se presenta de forma notable en la producción del maestro marroquí, constando en nuestro registro 24 obras⁵²⁴ y encontrándose entre ellas, algunas oberturas orquestales. Además de estas piezas, en este formato aparecen conciertos solistas, computándose cuatro para piano, uno para guitarra

⁵²⁴ En la catalogación son 25, pero con mucha seguridad, una de ella está repetida con diferente nombre: *Suite sefardí y Tres piezas sefardíes*.

y dos para violín. A parte de la música instrumental, se han registrado siete piezas para soprano y orquesta. Asimismo, en esta categoría se han recogido dos obras para diferentes voces (corales) y orquesta.

–*Música de cámara*. Se entiende así en la catalogación refiriéndose a música instrumental en agrupación instrumental reducida, existiendo 38 partituras en este género. Mustafá Aicha propone diversas formaciones camerísticas, como violín y piano –seis obras en total–, violín, guitarra y piano –dos piezas escritas en este formato–, una obra para trompeta y piano, tres partituras para la formación de dos violines y piano, una obra para violín y arpa, cinco cuartetos de cuerda, dos quintetos de cuerda –vn I, vn II, va, vc, cb–, violín y guitarra –tres piezas registradas–, entre otras muchas agrupaciones instrumentales. Algunos números de estas obras forman parte de los ciclos de *lieder* –con la categoría de corte instrumental– en los diferentes volúmenes organizados por el maestro, adecuándose a las referidas estructuras de las renovadas *nawbas* andalusíes.

–*Música coral*. El autor realizó nueve obras en este formato. Los textos se muestran en castellano y árabe, estando compuestos con y sin acompañamiento instrumental –piano o conjunto de instrumentos–. Además del íncipit musical, se añade el literario –en el caso de que se hubiera podido recoger–, así como sus respectivas traducciones al castellano.

–*Lieder*. Esta forma constituye una parte muy importante a nivel estilístico y formal en la obra del maestro árabe, siendo una de las estructuras compositivas que más utiliza. De manera asidua, emplea el formato soprano –voz⁵²⁵ y piano, encontrándose en nuestro registro 41 obras de este tipo. Entre ellas, 7 monumentos no fueron localizados en la catalogación realizada en el estudio personal de Aicha, pero sí en la monografía de Anakar –se señalizan en el registro con esta característica–. Otras instrumentaciones que se emplean en sus *lieder* son: soprano y guitarra –en una pieza solamente–, y, soprano y conjunto instrumental⁵²⁶ en tres composiciones. Con respecto a los nombrados *lieder* es

⁵²⁵ Se señala «voz» porque, en muchas ocasiones, estos *lieder* eran interpretados originalmente con voz femenina, pero con un carácter tradicional «a la marroquí». A modo de ejemplo, se puede hacer un paralelismo de una cantaora flamenca que interpreta la «Canción del fuego fatuo» de *El amor brujo* de Falla. El sabor que le da la forma de cantar este tipo de intérprete es distinto al de una mezzo-soprano. El carácter tradicional «a la marroquí» sería el correspondiente en la música española al de una cantaora.

⁵²⁶ Una de las piezas señaladas para agrupación instrumental se orquestó para la Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha» –voz, violín, viola, chelo, piano y trompeta (algunas veces flauta y violín 2º)–.

preciso señalar que suelen aparecer incluidos en una serie de ciclos creados por el propio Aicha Rahmani, y, donde algunas de estas piezas, individualmente, se repiten en diferentes volúmenes, como ya se citó. En otros casos, el compositor crea obras específicas formadas por *lieder*, pero sin estar incluido ninguno de sus números en otra estructura de ciclo. Las determinadas piezas referidas suelen estar basadas en antologías concretas de poesías de un solo autor, no estando mezcladas con otros poemas de diferentes escritores, ni en las citadas piezas específicas, ni en otros ciclos. También versiona *lieder* en adaptaciones corales con y sin acompañamiento instrumental. Es importante dejar constancia y recordar que, la concepción de realizar ciclos de *lieder* de Aicha está inspirada en la estructura andalusí de las *nawbas*.

–*Música para instrumento solo*. 38 obras de piano –25 de ellas no fueron localizadas en el estudio personal del compositor, estando recogidas en nuestro registro desde la ya mencionada publicación de Souad Anakar–, 10 piezas de guitarra –tan solo una de ellas no fue encontrada en la catalogación efectuada en la casa del maestro–, además de una composición para clavecín y otra para violín solo.

–*Arreglos*. Mustafá Aicha realizó diferentes arreglos de obras de diversos maestros internacionales. Seguramente, además del estudio compositivo de la música por parte del maestro alauita, estos mencionados arreglos tenían un fin práctico, ya que estaban confeccionados para ser interpretados por alumnos y profesores del Conservatorio Nacional de Tetuán. Estos citados arreglos se ejecutaban en diversas audiciones y actos culturales de la propia ciudad. En algunos casos, el resultado de los propios arreglos es una amalgama tímbrica insólita, proporcionada por una combinación muy particular de instrumentos. Aicha los constituía contando con los músicos que podía disponer.

6.2. Música para la escena

6.2.1. Óperas

1) Nombre: *La pasión de al'Mu'tamid*.

Subtítulo: Monodrama en un acto para soprano y orquesta de cámara.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Los almendros encendidos por el sol...».

Instrumentación: soprano y orquesta de cámara: fl, ob, cl sib, fg, tpa fa, tpt sib, tim, ap, pf y cuerda⁵²⁷.

Opus: 407.

Material: 232 pp.

Movimientos: 1. «Corazón de Sevilla» (Affetuoso); 2. «Poeta de al-Ándalus» (Andante con moto); 3. «Rebab» (Con passione); 4. «Rumaykiyya»⁵²⁸ (Allegro); 5. «El poeta enamorado» (Teneramente); 6. «Los enamorados» (Amabile); 7. (Molto cantábile); 8. «El rey poeta» (Galante); 9. «Amante piadoso» (Marcial); 10. «Itimad» (Andante poco mosso); 11. «Corona de amapolas» (Allegretto); 12. «al'Mu'tamid y Rumaykiyya» (Con delicia); 13. «al'Mu'tamid e Itimad» (Appassionato); 14. «Batalla de Sagrajas»⁵²⁹ (Con brio); 15. «Reina de ternura» (Nostalgico); 16. «En los campos de África» (Lento); 17. «Antes de morir» (Malincolico); 18. «Muerte de Agmat»⁵³⁰.

Observaciones: los textos del monodrama son obra de Sergio Macías y están en castellano. Existe una publicación de estos poemas cuya referencia es la siguiente: Macías Brevis, Sergio, *El manuscrito de los sueños*, Chiclana de la Frontera (Cádiz), Fundación Vipren, 1994. La pieza fue dedicada al arabista Fernando de Ágreda. Su número de opus coincide con uno de los que se le atribuye a la sinfonía *Othello et Desdènone*. El término moderno de monodrama lo adopta el autor de la forma que llevaron a cabo autores como Schönberg, en su pieza *Die glückliche hand* (1942)⁵³¹, presentándose un solo solista. Existe en el estudio de Aicha un *lied* para piano y soprano basado en parte del material del monodrama y que, también, es denominado *La pasión de al'Mu'tamid. Prólogo para soprano y piano*. La serie fundamental en la que está basado el monodrama es la siguiente:

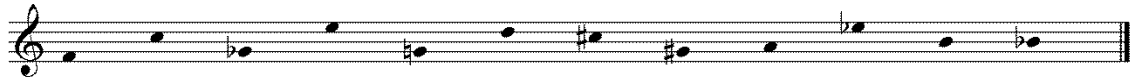
⁵²⁷ Las abreviaturas de los instrumentos se expone en el apartado de esta tesis para tal fin.

⁵²⁸ Rumaykiyya era una joven y bella esclava de un arriero que, más tarde, se transformó en la esposa de al-Mu'tamid, tomando el nombre de Itimad (Itmad). E. Michel Gerli, *Medieval Iberia: An Encyclopedia*, Londres, Routledge, 2003, pp. 143-144.

⁵²⁹ Haciendo referencia a la batalla que se libró en las cercanías a Badajoz entre el emir almorávide Yusuf Ibn Tasufin y Alfonso VI de León en 1086, donde salieron victoriosos los árabes. Ibid., p. 144.

⁵³⁰ Importante ciudad medieval bereber, en el sur de Marruecos, donde falleció al'Mu'tamid. Ibid., p. 144.

⁵³¹ B. R. Simms, *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, Nueva York, Oxford University Press, 2000, pp. 89-95.



2) Nombre: *Zohor* (E. D.).

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: sop, pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, cmp, bombo, platos), ap y cuerdas.

Material: 63 pp.

Movimientos: un acto (Con dolore).

Observaciones: texto en árabe. No se pudo recoger el monumento en su totalidad, por lo que el íncipit literario no se muestra. El libreto de la ópera, escrito por Aicha, está basado en el cuento *Zohora la negra* de Dora Bacaicoa⁵³². Se trata de una ópera en un acto con personajes de diversas capas sociales de Tetuán y Xauen, y en tiempo del propio maestro⁵³³. Sin embargo, el documento que se encontró en el trabajo de campo, estaba titulado como *lied* para orquesta. Es posible que Aicha hiciera el libreto de la ópera como un proyecto que resultó inconcluso.

3) Nombre: *Ópera*.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



Instrumentación: pic, fl, ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj la, fg, cfg, 2 tpa fa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, tim y cuerda.

Tonalidad: la menor.

Observaciones: no se pudo encontrar toda la obra, sino el principio y partes de ella. Constan en la portada las siguientes frases escritas en árabe: «El amor a través de la

⁵³² D. Bacaicoa, «Zohora la negra y otros cuentos», *Colección Manantial de Tetuán*, nº 1 (1955), p. 101.

⁵³³ Datos tomados de la carta que Aicha mandó a F. de Ágreda, fechada en Tetuán, diciembre de 2003.

memoria»⁵³⁴ y «Alienación y muerte»⁵³⁵. El estado de conservación del monumento no es bueno y no posee un título específico. Traducción al castellano de Najiba Ikhlass.

6.2.2. Ballets

1) Nombre: *Rapto de Proserpina*.

Subtítulo: Ballet Sinfónico.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo, tam-tam⁵³⁶, xil, carrillón, mrb, crótalos), cel, ap y cuerda.

Opus: 598.

Material: 305 pp.

Movimientos: 1. Molto tranquilo; 2. Escena: «Entran Minerva y Diana. Juegan con la corona y, finalmente, la echan a la fuente» (Andante con moto); 3. Escena: «De un lado de la escena, entran Aritusa y otras ninfas. Del otro, Pan y los faunos. Danza amistosa con Proserpina, Minerva y Diana» (Allegro giocoso). Casi al final de este número, el autor señala la siguiente escena: «Bajo la sombra de un ciprés, se abre un bello narciso. Proserpina se dirige hacia la misteriosa flor»; 4. Escena: «Detrás del ciprés, sale Plutón que persigue a Proserpina» (Agitato). Más adelante se señala: «Plutón atrapa a Proserpina y la lleva en sus brazos. La ninfa lucha en vano para liberarla». Unos compases después, el autor reseña: «Proserpina entrega su velo a Aritusa». Finaliza el número con la escena que a continuación se detalla: «Plutón desaparece con Proserpina»; 5. Escena: «En un bosque con luz de luna y candiles colgados de las ramas de algunos árboles. En el centro un grueso tronco de árbol. Dríades y sátiros» (Danza erótica). «Después entra Deméter buscando a su hija: Nadie le presta atención» (Adagio misterioso); 6. Escena: «En la orilla

⁵³⁴ الحب من خلال الذاكرة. Título original en árabe. Este texto aparece en su *Ópera*.

⁵³⁵ الاغتراب والموت. Título original en árabe. Este texto aparece en su *Ópera*.

⁵³⁶ Hace referencia al tam-tam europeo que es un instrumento provisto de una placa circular metálica, en varios tamaños, que se integra dentro de los gongs europeos. F.-R. Tranchefort, *Los instrumentos en el mundo...*, op. cit., p. 43.

de un río, ninfas y faunos» (Allegro energico), «Deméter busca a Proserpina, después sale» (Danza alegre). Más adelante señala: «Sale Deméter»; 7. Escena: «En el campo Júpiter, Deméter y Mercurio» (Lento). A continuación, en el mismo número, se expone la leyenda: «Júpiter y Deméter» (Danza). «Deméter pide justicia a Júpiter. Júpiter envía Mercurio a Plutón para resolver el problema»; 8. Escena: «Los infiernos, Plutón y Proserpina. Plutón intentó complacer a Proserpina» (Lento); 9. Escena: «Entra Mercurio». Más adelante se indica: «Mercurio revela a Plutón la voluntad de Júpiter» (Animato). Seguidamente, el compositor escribe el consecutivo epígrafe: «Plutón abraza a Proserpina y le hace tragar de su propia boca, granos de granada»; 10. Escena: «Eulises. Templo. Deméter, sacerdotisas y sacerdotes» (Maestoso). Más adelante, se muestra la siguiente leyenda: «Entran Mercurio y Proserpina, ninfas y faunos. Después entran Plutón, nereidas y sátiros». Compases más tarde, se apunta: «Deméter y Proserpina se abrazan. Todos danzan». Finaliza el ballet con la última reseña: «Todos» (Danza alegre)⁵³⁷.

Observaciones: en la biografía de Souad Anakar la obra aparece con el *opus 404*. El autor muestra las anotaciones en castellano del ballet sinfónico, en cada uno de sus movimientos o en medio de ellos, exponiendo la historia que conlleva. Como por todos es sabido, Proserpina es una deidad de la mitología romana –equivalente a la griega Perséfone– que representa la vida, muerte y resurrección y que, según la leyenda, fue raptada por Plutón –Dios de los infiernos–. Como ya se conoce, existe entre esta mitología y el propio mito de Orfeo un paralelismo presente⁵³⁸.

2) Nombre: *Kandisha y Kaddor*.

Subtítulo: Ballet en dos actos y seis escenas. Inspirado en una leyenda popular.

Fecha: no consta.

Íncipit:

Vc. 

Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj, 2 fg, cfg, 4 tpa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo), ap y cuerda.

⁵³⁷ Todos los textos han sido recogidos de forma literal desde la propia pieza a la que se hace mención: *Rapto de Proserpina*.

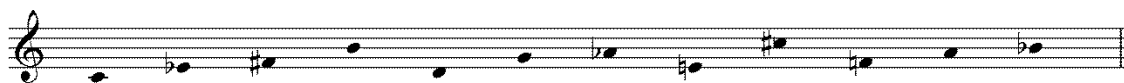
⁵³⁸ J. B. Carrasco, *Mitología Universal*, Madrid, Gaspar y Roig ed., 1864, p. 605.

Opus: 667, según Anakar.

Material: 338 pp.

Movimientos: Obertura; Escena 1ª: «Explanada en la kabila “Bni Sálah”⁵³⁹, Ashosa, su familia, el sacerdote y un grupo de su pueblo, reciben a Kaddor, su familia y un grupo de su kabila “Bni Huzmar”⁵⁴⁰» (*Tempo di marcia*); Escenas 2ª; 3ª; 4ª; 5ª y 6ª⁵⁴¹.

Observaciones: obertura y seis escenas en dos actos. Existe una obra orquestal del autor con el mismo título y, aparte, una reducción para piano del ballet en cuestión que consta de 107 páginas. El autor, en vida, intentó difundir la pieza –para su posible puesta en escena– mediante correspondencia con algunas compañías de ballet como la de «Amelia»⁵⁴². Solo se ha podido rescatar las anotaciones en castellano de la primera escena. Se trata de música serial, y el autor adjunta las propias series en la partitura manuscrita, donde la fundamental en las primeras 3 escenas del ballet es la siguiente:



muchacha muy bella, seduce y cautiva a la víctima, pasa en su compañía deliciosos y eróticos momentos. Finalmente, ahoga al joven en las aguas del río.

Un día se enamoró de Kaddor –hijo del chej (alcalde) de la kabila “Bni Huzmar” –, para adueñarse de su corazón. Toma la figura de Achusha –hija del chej de la kabila “Bni Sálah”–. El joven no mostró ninguna inclinación hacia ella, no obstante, su padre le obligó a casarse con la hija de su amigo el chej. Tres días después de las bodas se escapó hacia Tetuán. Abre una tienda en “Taláa”, uno de los barrios antiguos de la Medina erguido al pie del monte “Dersa”. Hasta allí le persigue la enamorada ninfa en persona de una vecina con el nombre de Auisha. El joven kabileño [*sic*] se enamoró de ella, la lleva a su casa en donde viven como dos amantes. Los vecinos celebran su amor con una danza. Cierta media noche, Auisha en su persona mítica de ninfa se lava en las aguas del kná –fuente– y reza a la luna. Al amanecer –en el mismo kná– Kaddor ejecuta ritos mágicos a fin de sumitir [*sic*] a la ninfa a su voluntad.

Auisha, Kaddor, un joven, vecinas y vecinos danzan al sol naciente. Auisha aparentemente prefiere al joven. Kaddor en un ataque de celos desafía al joven. Auisha le abandona y vuelve con Kaddor; el joven se siente burlado, toma el puñal que lleva Kaddor en su cinturón y se suicida clavándolo en el pecho. Auisha y Kaddor se concilian, mientras los vecinos retiran el cuerpo del joven de la escena. Una noche, en casa de Kaddor, este acusa a Auisha de infidelidad [*sic*]. La joven se defiende, le echa en cara su ingratitud y su egoísmo. Se pelean, ella se deja vencer. Él la estrangula, echa su cadáver al pozo de su casa. Apresoradamente [*sic*] recoge sus cosas valiosas en un talego [*sic*] y se da a la fuga hacia su pueblo “Bni Huzmar”. No dio cuenta [*sic*] de que la ninfa le está observando sentada al borde del pozo brillando bajo la luz de los candiles como un lucero del alba con una sonrisa misteriosa en sus labios.

A la orilla del río “Mehannesh” la oscuridad de la noche envuelve el paisaje. Kaddor coloca su talego junto a una adelfa y se duerme. Sueña: entra un grupo de “buýlud”⁵⁴⁴.

Le atan las manos después le tienden en el suelo boca arriba a propósito de sacrificarle a la diosa del río [*sic*]. Cuando el jefe del grupo levanta en [*sic*] su mano con un cuchillo para acabar con su vida, Kaddor se despierta asustado. A sus pies ve erguida a Kandisha. Se queda atónito ante su mítica belleza. Después de una erótica danza, la ninfa lleva a Kaddor, cogido de la mano, al río. Poco a poco van sumergiéndose en las oscuras y profundas aguas. Al mismo tiempo, y gradualmente, la luna tan pálida como la faz de una mujer muerta, [*sic*] se desaparece tras densas y negras nubes⁵⁴⁵.

Los personajes del ballet son los siguientes: Kandisha –también denominada Achusha, Ashosha o Auisha (la ninfa del río)–, Mehannish –usurpadora de la persona de la hija del *chej* (alcalde) de la cabila Bni Sálah y que se enamora de Kaddor–, Kaddor –hijo del *chej* de la cabila Bni Huzmar–, Sacerdote –de la cabila Bni Sálah–, Dionisos, faunos, bacantes, madre y padre de Achusha y un grupo de su cabila, madre y padre de

⁵⁴⁴ Pie de página literal: «Grupo de aldeanos que hacen teatro en zokos [*sic*] vestidos con pieles de machos cabríos».

⁵⁴⁵ Documento original de Aicha recogido de su ballet *Kandisha y Kaddor*.

Kaddor y un grupo de su pueblo, el joven, los vecinos y vecinas del barrio «Taláa», el grupo de *buýlud* y su jefe, además de un grupo de actores cabileños y ambulantes que interpretan la vida cotidiana rural. Asimismo, el autor señala las tres ofrendas de bodas para Achusha: 1.- Cuatro hombres de Kaddor entran con un cofre de vajillas, 2.- Dos mujeres y dos hombres entran con un baúl de prendas, 3.- Una dama entra llevando entre sus manos una bella caja de joyas.

6.3. Música sinfónica

6.3.1. Música sinfónica y orquestal

En este apartado se señalan las obras instrumentales sinfónicas del autor, y en otra sección, las piezas para coro o grupo de voces y orquesta.

6.3.1.1. Música sinfónica instrumental

1) Nombre: *Estructuras metamórficas*.

Subtítulo: Lema = Música por la paz.

Fecha: Tetuán, 19 de agosto de 1988.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, tam-tam, bombo), ap, pf y cuerda.

Opus: 309.

Material: 168 pp.

Movimientos: «EM1a. Génesis/Alegría» (Moderato); «EM1b. Tristeza» (Espressivo); «EM2a. Odio» (Energico); «EM2b. Amor» (Con affetto); «EM3a. Furia» (Con vigore); «EM3b. Resignación» (Lento ma con delicatezza); «EM4a. Muerte» (Disperato); «EM4b. Resurrección» (Allegremente)⁵⁴⁶.

Observaciones: presentada al «VI Premio Reina Sofía de Composición» en 1988.

⁵⁴⁶ Los movimientos se titulan tal y como se exponen en el registro.

2) Nombre: *Othello et Desdèmone*⁵⁴⁷.

Subtítulo: Rasgos psicofónicos⁵⁴⁸.

Fecha: 1989.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 3 tpt re, 3 tbn, tu, perc (tim, tam, platos, bombo, gong, xil), ap y cuerda.

Opus: 407.

Material: 253 pp.

Movimientos: 1. Largo; 2. Con temerezza; 3. Agitato; 4. Allegretto.

Observaciones: en otras fuentes primarias del propio autor se reconoce con los *opus 400* y *opus 321*. En algunos fragmentos de la partitura, se indican leyendas a propósito del material compositivo con el que está elaborada la obra. Como ejemplo, en la página 40, en el arpa, Aicha usa y desarrolla un «tema folclórico-ritual de guinana»⁵⁴⁹. El tema al que hace alusión es el siguiente:



3) Nombre: *Psico-arqueologías*.

Fecha: anterior a 1995.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo, gong, tam-tam, *caisse roulante*⁵⁵⁰, xil), cel, ap y cuerda.

Material: 233 pp.

⁵⁴⁷ Basada en la obra teatral con el mismo nombre de Shakespeare.

⁵⁴⁸ Subtítulo en francés en el monumento original: *Traites psycho-Symphoniques*.

⁵⁴⁹ El autor hace referencia a los *gnawa*. Texto recogido de su obra *Othello et Desdèmone*.

⁵⁵⁰ *Caisse roulante* es la nomenclatura francesa que adopta el tambor tenor.

Movimientos: I. «Magic» (Andante misterioso); II. «Coral» (Maestoso); III. «Logos-1» (Moderato); «Logos-2» (Allegro); «Logos-3» (Andantino); IV. «Eros-1» (Violento); «Eros-2» (Espressivo); V. «Juego» (Con gioia); VI. «Marte»; VII. «Salam»⁵⁵¹ (Animato). Observaciones: contiene la siguiente cita: «El arte para una vida mejor»⁵⁵². Presentada al «XIII Premio Reina Sofía de Composición Musical» de 1995.

4) Nombre: *Thanatos*⁵⁵³.

Subtítulo: Lema = Música por amistad y tolerancia.

Fecha: anterior al año 2000.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, tam-tam, bombo, gong), ap y cuerda.

Opus: 398.

Material: 170 pp.

Movimientos: 1. Moderato e misterioso; 2. Adagio fúnebre; 3. Allegro con brio; 4. Allegretto.

Observaciones: presentada al «XVIII Premio Reina Sofía de Composición Musical» en el año 2000. Posee la misma numeración de *opus* que la *Sonata (N. C.)* para piano, citada por Anakar en su publicación.

5) Nombre: *Salam, Paz, Chalom*⁵⁵⁴.

Subtítulo: Mensaje sinfónico. Lema = Amistad.

Fecha: anterior a 2001.

Íncipit:



⁵⁵¹ Palabra árabe que significa paz, aunque también es utilizada como saludo.

⁵⁵² Cita literal del autor adjuntada en la obra *Psico-arqueologías*.

⁵⁵³ Personificación mitológica griega que representa la muerte en calma y sin violencia. L. Macías, *Psique y Tanatos, memoria de los vivos*, México D. F., Indautor, 2010, pp. 96-97.

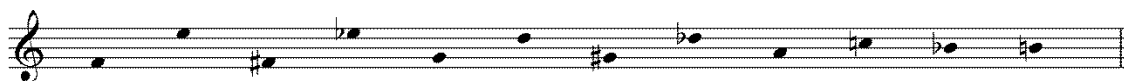
⁵⁵⁴ Paz, en árabe, castellano y hebreo.

Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, tam-tam, bombo, xil, pandereta con sonajas, gong), ap y cuerda.

Material: 118 pp.

Movimientos: 1. Grave; 2. Adagio molto espressivo «Tema con cuatro variaciones»; 3. «Scherzo» (Dolcemente moderato); 4. Presto.

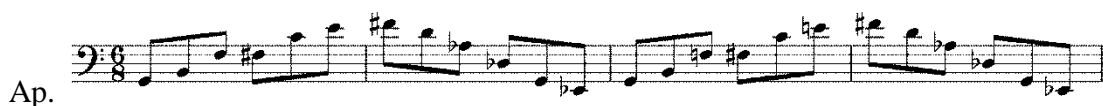
Observaciones: presentada al «XIX Premio Reina Sofía de Composición» en 2001. En el documento, se adjuntan las cartas recibidas de la organización de este evento, agradeciendo la participación del compositor en el citado premio. Asimismo, y al comienzo de la partitura, Aicha indica: «Los matices son aleatorios, a voluntad del director de orquesta»⁵⁵⁵. Música serial, aportando el autor una leyenda con las series y cuya fundamental es la siguiente:



6) Nombre: *Suite Sefardí* para orquesta.

Fecha: 2003, Tetuán.

Íncipit:



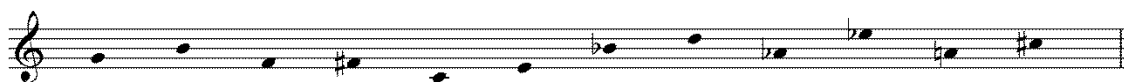
Instrumentación: fl, ob, cl sib, fg, tpa fa, tbn, tu, perc (bat, tim, bombo, caja, platos, tam, triángulo, xil), ap, pf y cuerda.

Opus: 501.

Material: 52 pp.

Movimientos: 1. Allegretto; 2. Lento e molto tranquillo; 3. Allegro no troppo.

Observaciones: música serial, y, en la misma obra el autor presenta una leyenda con la serie fundamental en la que se basa la suite, y que es la siguiente:



⁵⁵⁵ Indicación que el propio autor inserta en la pieza *Salam, Paz, Chalom*.

José David Guillén Monje

7) Nombre: *Aáchora*⁵⁵⁶

Subtítulo: *Symphonie populaire* - Sinfonía popular.

Fecha: no consta en el monumento.

Íncipit:



Fl.

Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj, 2 fg, cfg, 4 tpa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam militar, *tamburino*⁵⁵⁷, *agual medio*, xil, platos, bombo), cel, ap y cuerda.

Opus: 103.

Material: 385 pp.

Movimientos: 1. Allegro giocoso; 2. Andante con dolore; 3. Allegro non troppo; 4. Moderato; 5. Allegretto.

Observaciones: los textos están en francés y el título también se señala como *Achoura*.

8) Nombre: *Paisajes Tetuaníes*.

Subtítulo: Cuadros sinfónicos en miniatura.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Vc.

Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj sib, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo), ap, pf y cuerda.

Opus: 119.

Material: 237 pp.

Movimientos: 1. Adagio; 2. Allegro marcial; 3. Moderato; 4. «Nuestra Señora de las Victorias» (Andante maestoso); 5. Andantino; 6. Allegro quasi vivace; 7. Mesto; 8. Lento.

⁵⁵⁶ Festividad religiosa y popular que en Marruecos se celebra con música tradicional interpretada, especialmente, con instrumentos de percusión, y donde se rememora la llegada de Mahoma a Medina. También se denomina *Achura* o *ashura*. *El País*, Sevilla, 13 de febrero de 2006, página 20.

⁵⁵⁷ El *tamburino*, *tamburello*, tamburello basco, *tambourin* o *tambourine* es un instrumento mixto de percusión tanto membranófono como idiófono. J. H. Beck, *Encyclopedia of Percussion*, Nueva York, Routledge, 2007, p. 89.

Ritos salvajes –Sinfonía–. Sobre lo místico y ritual se han escrito muchísimos estudios, tratando ambos temas en diferentes campos de diversas ciencias especializadas: mitología, teología, psicología, etc.

La idea de llevar al pentagrama temas o ritmos rituales, me tuvo preocupado hace ya mucho tiempo. Al principio no me pareció tan difícil, mas cuando empecé a trabajar, me encontré cara a cara con casi infranqueables obstáculos sociales, culturales y artísticos.

En la obra figuran motivos genéricos y células rítmicas matrices, seleccionadas de la música ritual que practican ciertas sectas religiosas con fines místicos, mágicos o simplemente para celebrar sus fiestas. Estas sectas interpretan su música ritual en poquísimas ocasiones, casi siempre lo hacen en privado; por lo tanto, no es nada fácil conseguir ejemplos directos de esta música. El rito salvaje, igual que el antiquísimo mito, subyace en la casa más lejana de la subconsciencia colectiva. El rito, en nuestro caso, emerge desde el fondo de la mencionada capa a la subconsciencia individual y de ésta última, a la consciencia del compositor donde se identifica con el acto creativo personificándose finalmente, en la obra de arte⁵⁵⁹.

Se adjunta en el anexo VI el material escalístico-serial de la obra, elaborado por el propio Aicha (ilustración 365).

11) Nombre: *Kandisha y Kaddor*⁵⁶⁰.

Subtítulo: Leyenda sinfónica.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo, gong, tam-tam, xil), ap y cuerda.

Opus: 419.

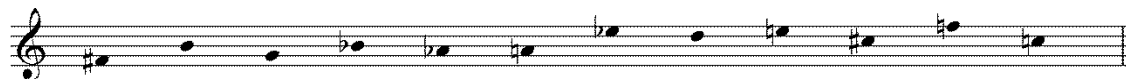
Material: 192 pp.

Movimientos: 1. Lento e rubato; 2. Appassionato; 3. Andante misterioso; 4. «Epílogo» (Moderato).

Observaciones: las series que utiliza el autor para los personajes de *Kandisha* y *Kaddor* están señaladas en la propia portada de la obra. La serie usada en la obra haciendo alusión a la figura de *Kandisha* es la siguiente:

⁵⁵⁹ Texto literal del autor que se adjunta en la obra *Ritos salvajes*.

⁵⁶⁰ También se escribe en la partitura *Candicha y Kaddor*.



La serie fundamental adjudicada a Kaddor:



12) Nombre: *Annual*, obertura.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo), ap y cuerda.

Material: 123 pp.

Observaciones: dedicada al desastre de Annual⁵⁶¹.

13) Nombre: *Florilegio de mayo*.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



Instrumentación: pic, fl, ob, crn ing, cl, cl bj, fg, tpa, tpt, tbn, tu, tim, perc, ap y cuerda.

Material: 13 pp.

Observaciones: no se pudo recoger más datos de la obra en el estudio realizado en la casa del maestro. Por el título es posible que esté basada en textos de Walt Whitman, concretamente en su «Florilegio de mayo» de la obra *Hojas de hierba*⁵⁶².

14) Nombre: *HachiSinfonía*.

Subtítulo: Lema = música para una juventud sana.

⁵⁶¹ Hace referencia a una localidad que pertenece a la cabila de los *Beni Ulichec* y que se localiza al noroeste de Marruecos, cercana a la ciudad de Melilla. En este lugar, en 1921, el ejército español sufrió una grave derrota por parte de los rifeños –conocida como «Desastre de Annual»–, que reconfiguró la política colonial española y, asimismo, fue causa directa del golpe de estado que lideró Primo de Rivera en España. R. Fernández & S. March, *El desastre de Annual*, Madrid, Planeta, 1969, pp. 31-35. El título original de la pieza es *Annual, Ouverture*.

⁵⁶² W. Whitman, *Hojas de hierba...*, op. cit.

Fecha: no consta en el monumento.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo, gong, tam-tam, xil) y cuerda.

Material: 209 pp.

Movimientos: I. «Desesperación» (Agitato); II. «Lucha por desenganche»; III. «Ritos de la toma» (Lento); IV. «Tahachisa» (Allegro); V. «Frustración» (Molto adagio); VI. «Intento de desenganche» (Desperato); VII. «Locura» (Dramatico); VIII. «Muerte» (Dramatico); IX. «¿Habrá salvación?» (Vivace); X. «Protesta» (Con furia).

Observaciones: dedicada al problema sociológico de la drogadicción y «[...] basada en un flexible serialismo y formalmente inspirada en el estructuralismo moderno»⁵⁶³, como el propio Aicha señala en el manuscrito adjunto. Posee una explicación serial, argumentada por el autor, y otros comentarios donde expone su postura ante la droga. Se presenta la serie dodecafónica fundamental de una manera muy artística en la partitura:



En el texto en castellano que adjunta el autor se compone de las siguientes palabras:

HachiSinfonía. Como compositor creo que no nos conviene limitarnos en buscar sólo argumentos metafísicos, psicológicos, tecnológicos, etc. sino a veces, nos conviene descender de la torre de marfil, a la calle y enfrentarnos con lo real, lo cotidiano, viviéndolo, comprendiéndolo, sintiéndolo y luego, expresarlo. La droga es un problema muy serio en nuestra sociedad actual. Es cierto que hay especialistas y expertos que estudian, analizan y combaten ese peligroso mal, mas nosotros, los artistas, debemos hacer algo según nuestros medios para combatir esta venenosa Hidra: la droga. El hachís hace estragos entre la gente joven: cada día cobra nuevas víctimas jóvenes que, al engancharse, acaban de una manera u otra en un estado físico, psicológico y social lamentable. HachiSinfonía no es sólo una expresión musical de lo que el problema de la droga provoca en el ánimo de un compositor, sino también es un manifiesto de solidaridad con las víctimas de la droga y con lo que la combaten, y es un grito de protesta contra los que la consagran, la apoyan, la admiten o la encubren. Técnicamente HachiSinfonía se basa sobre un flexible serialismo y formalmente me inspiré en el estructuralismo moderno, en sus diversas tendencias⁵⁶⁴.

⁵⁶³ Apunte que el propio Aicha aporta en su obra *HaschiSinfonía*.

⁵⁶⁴ Referencia que el autor inserta junto a su obra *HaschiSinfonía*, relacionada con la temática de la pieza.

Se adjunta en el anexo VI el material escalístico-serial y otras posibilidades de trabajo de la obra, elaborado por el propio Aicha (ilustración 366).

15) Nombre: *Intermezzo*.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl, cl bj, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt, tim, ap y cuerda.

Observaciones: no se pudo recoger más datos de la obra en el estudio realizado en la casa del maestro. Escrito a modo de boceto y solo se señala el *tempo* de Moderato.

16) Nombre: *La noche*.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



Instrumentación: 2 fl, ob, 2 cl sib, fg, tpa, 2 tpt sib, platos y cuerda.

Tonalidad: mi menor.

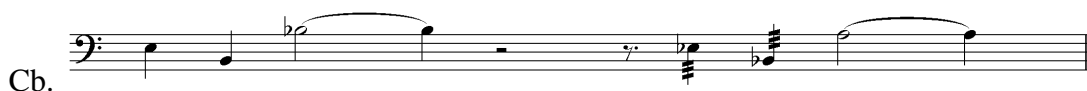
Observaciones: no se pudo recoger más datos de la obra en el estudio realizado en la casa del maestro.

17) Nombre: *Música a la gente*.

Subtítulo: Lema = Música por vivir en paz.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj, 2 fg, cfg, 4 tpa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo, tam-tam, bat, xil), cel, ap y cuerdas.

Material: 156 pp.

Movimientos: 1. «Grito de angustia» (Agitato); 2. «Parto» (Un poco disperato); 3. «Nacimiento» (Deciso); 4. «Celebración» (Giocosamente); 5. «Visión» (Scherzando); 6. «Epílogo» (Brioso).

Observaciones: se adjunta el índice de la obra. Los textos de los títulos de los movimientos están en español.

18) Nombre: *Sinfonía*.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



Instrumentación: pic (3ª fl), 2 fl, 2 ob, crn ing (3er. ob), req (3er. cl la), 2 cl la, cl bj sib, 2 fg, cfg (3er. fg), 4 tpa fa, cnt piston (3ª tpt), 2 tpt do, 3 tbn, tu, perc (tim, platos, bombo, tam-tam, gong, triángulo, tam, xil), cel, ap, pf y cuerdas.

Observaciones: no se pudo recoger más datos de la obra en el estudio del maestro.

19) Nombre: *Cuatro melodías marroquíes*.

Subtítulo: arreglo sinfónico de un tema de Aziz Hosmi⁵⁶⁵.

Fecha: no consta.

Instrumentación: 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 tpa, 2 tpt sib, 2 tbn, tim y cuerdas.

Movimientos: 4.

Observaciones: la obra se encuentra en poder del propio Aziz Hosmi, en Rabat, por lo que no se pudo realizar el íncipit.

20) Nombre: Partitura orquestal sin título (1).

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj sib, 2 fg, cfg, 4 tpa, 2 tpt, 3 tbn, tu, perc (tim, platos, bombo), ap y cuerdas.

Material: 113 pp.

⁵⁶⁵ Aziz Hosmi –Aziz Hosni– es un artista contemporáneo de música marroquí tradicional.

Movimientos: 1. «La fiesta»; 2. «Víctimas visuales de los hechiceros» (Andante con moto); 3. «El hechicero encierra»; 4. «Mujer víctima»⁵⁶⁶ (I^o Tempo); 5. «Rebelión y conflicto»⁵⁶⁷ (Andantino con moto); 6. «Ritual de la muchedumbre –como una coronación de negros–»; 7. (Allegro); 8. «Muchedumbre triste»; 9. «La muchedumbre baila y toca» (Presto).

Observaciones: la partitura no tiene título, pero sí se presenta dividida en movimientos, aunque no de forma tajante, sino a modo de concertino con algunas indicaciones de *tempo* y pequeños títulos en cada uno de ellos. Los títulos de los movimientos 4 y 5 están escritos en árabe y han sido traducidos al castellano por la viuda del maestro, Najiba Ikhlass. Los demás, están en castellano.

21) Nombre: Obra orquestal sin nombre (2).

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj sib, 2 fg, 4 tpa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, tim, perc, ap, pf y cuerdas.

Observaciones: la partitura está sin título.

22) Nombre: Obra orquestal sin nombre (3).

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, 2 cl sib, 2 fg, 4 tpa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, tim, perc, pf y cuerdas.

Material: 204 pp.

Observaciones: la partitura está sin título.

23) Nombre: Obra orquestal sin nombre (4).

Fecha: no consta.

⁵⁶⁶ المرأة الضحية. El texto original está en árabe.

⁵⁶⁷ التمرد والصراع. Texto original en la lengua vernácula del autor.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, 4 tpa fa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, tim, platos, bombo y cuerdas.

Movimientos: 1. Lento-Allegro animato; 2. Adagio con molto espressione; 3. Allegro con brio.

Observaciones: la partitura está sin título.

24) Nombre: Obra orquestal sin nombre (5).

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, tim, ap y cuerdas.

Movimientos: 1. Allegro non tanto (Marcia). Se desconoce si hay más movimientos.

Observaciones: la partitura está sin título.

25) Nombre: *Tres piezas sefardíes* para orquesta de cámara.

Instrumentación: orquesta de cámara.

Opus: 499.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Souad Anakar. Es muy posible que la autora marroquí hiciera referencia a la *Suite Sefardí* para orquesta.

6.3.1.2. Música sinfónico-coral

1) Nombre: pieza para coro de voces mixtas y orquesta, sin título.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: sop, tn, alt, bj, 2 fl, 2 ob, 2 cl sib, cl bj sib, 2 fg, 4 tpa, 2 tpt, 3 trb, tu, perc, vn I, vn II, vn III, vn IV, va I, va II, vc I, vc II, cb.

Material: 117 pp.

Movimientos: 1. Allegro ma non troppo; 2. (sin *tempo*); 3. Moderato.

Observaciones: se trata de una pieza para coro y orquesta, sin título. No se pudo recoger más datos de la obra.

2) Nombre: *Paz al mundo*.

Subtítulo: Sinfonía de las coplas.

Fecha: no consta.

Instrumentación: mz, bar Mar, fl, ob, cl la, fg, tpt do, tpa fa, pf y cuerdas.

Movimientos: 1. Tranquillo; 2. «La madre» (Leggiero/calmo); 3. (sin *tempo*); 4. Energico.

Observaciones: texto de Rafael Alberti, de sus *Coplas de Juan Panadero*⁵⁶⁸ –mensaje de paz–. Obra escrita para 12 solistas, mezzosoprano y barítono Martín⁵⁶⁹. Además del guion, aparecen las *particelle* de los diferentes instrumentos. Al manuscrito original le faltaban las dos primeras páginas de música, por lo que no se ha realizado ninguno de los dos incipits. Asimismo, su estado de conservación no era aceptable.

6.3.2. Música orquestal con solista

Como anteriormente se señaló, los instrumentos solistas a los que Mustafá Aicha dedica conciertos orquestales son la voz, piano, violín y guitarra. Estas obras nunca se interpretaron, según el testimonio del autor a mi persona, estando amparada esta realidad con los datos y documentos consultados. Asimismo, ninguna fue tampoco editada.

6.3.2.1. Música orquestal con soprano solista

1) Nombre: *Desayuno de la mañana*⁵⁷⁰.

Fecha: 1995, Tetuán.

Íncipit musical:

⁵⁶⁸ R. Alberti, *Coplas de Juan Panadero...*, op. cit.

⁵⁶⁹ Voz masculina que se caracteriza por ser mixta. Su extensión es de barítono, pero su color y levedad es de tenor.

⁵⁷⁰ Título original en francés: *Déjeuner du Matin*.



Íncipit del texto: «Il a mis le café dans la tasse...» (Sirvo el café en la taza...).

Instrumentación: sop, pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo), ap, pf y cuerdas.

Opus: 540.

Material: 26 pp.

Movimientos: uno (Espressivo).

Observaciones: el texto de la soprano está en francés y el poema pertenece a la publicación *Palabras*⁵⁷¹ del poeta Jacques Prévert. Existe una reducción para piano y soprano de este *lied* sinfónico elaborada por el propio Aicha.

2) Nombre: *El petirrojo*⁵⁷².

Subtítulo: *pour soprano et orchestre*.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «¡Oh petirrojo, canta! Pues el secreto de la eternidad está en la canción...» (الغناء يا شحرور يغني! الغناء هو سر الحياة).

Instrumentación: sop, pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, tim, triángulo, tam, bombo, platos, gong, pf (ap) y cuerdas.

Tonalidad: la menor.

Material: 15 pp.

Movimientos: uno (Con tenerezza).

Observaciones: existe una reducción de este *lied* sinfónico realizado por el propio autor para piano y soprano. Los textos, en árabe, son de Jalil Yubran de su antología *Espejos del alma*⁵⁷³. El título está en francés.

3) Nombre: *Lo hago por amor*⁵⁷⁴.

⁵⁷¹ J. Prévert, *Palabras...*, op. cit.

⁵⁷² الشحرور. Título original en árabe y en francés: *Le merle*.

⁵⁷³ J. Yubran, *Espejos del alma...*, op. cit.

⁵⁷⁴ أفعل ذلك من أجل الحب. Título original en árabe.

Subtítulo: Tú y yo, nunca⁵⁷⁵.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Con el fin de reír...» (من أجل أن نضحك).

Instrumentación: sop, fl, ob, cl sib, fg, tpt do, tpa fa y cuerdas.

Material: 22 pp.

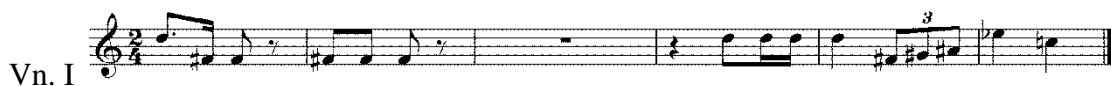
Movimientos: un movimiento (Poco allegro).

Observaciones: traducción del título realizado por la viuda de Aicha. Supuestamente, es una versión de uno de los *lieder* de la colección *Tú y yo, nunca* para soprano y piano – aunque hasta el momento, el número *Lo hago por amor*, no se localizó en ese formato–. Los textos, en árabe, son del autor iraquí al-Bayati.

4) Nombre: ¿Qué oyes W. W.?

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «¿Qué oyes Walt Whitman? Oigo cantar al artesano...».

Instrumentación: no aparecen señalizados los nombres de los instrumentos en cada uno de los pentagramas. Consta en total de 12 instrumentos –entre ellos el quinteto de cuerda– más la voz de soprano.

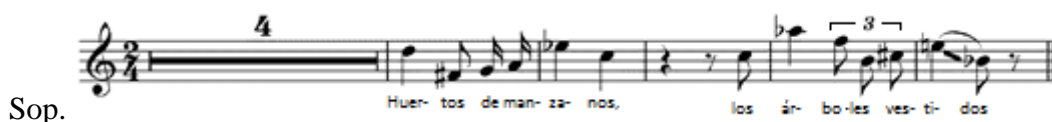
Movimientos: uno, sin especificación del *tempo*.

Observaciones: texto en castellano del tercer poema de «Saludo al mundo», de Walt Whitman y de su publicación *Hojas de hierba*.

5) Nombre: *Florecer de mayo*.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



⁵⁷⁵ أنت وأنا، أبدا. Subtítulo original en árabe.

Íncipit del texto: «Huertos de manzanos, los árboles vestidos de flores...».

Instrumentación: siete instrumentos de viento –que no se especifican– más el quinteto de cuerda y el piano, además de la soprano.

Observaciones: no se pudo recoger más datos de este *lied* sinfónico en el estudio realizado en la casa del maestro. El texto está en castellano y pertenece al autor norteamericano Walt Whitman, concretamente de su «Florilegio de mayo» de *Hojas de hierba*.

6) Nombre: *Ouverture*⁵⁷⁶.

Fecha: no consta.

Íncipit:

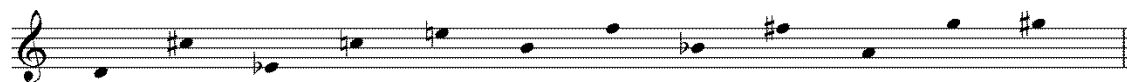


Instrumentación: ¿sop? pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, 2 fg, 4 tpa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, tim, perc, ap y cuerdas.

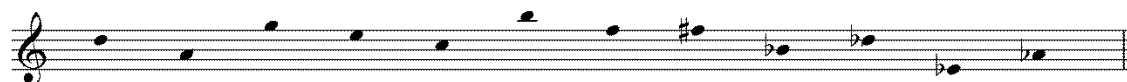
Material: 21 pp.

Observaciones: no indica el nombre concreto de la *Ouverture*. Aparece una de las voces en el guion general que, supuestamente, pertenece a la parte de soprano solista de esta pieza orquestal –si así fuera realmente–, pero no está escrita la letra debajo de la notación musical. Por ello tampoco se pudo recoger el íncipit del texto. Se adjunta a la obra las series dodecafónicas sobre las que está basada la música, siendo las fundamentales de las tres series que Aicha presenta, las siguientes:

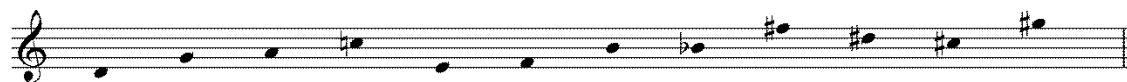
F:



F (IV):



F (V):



7) Nombre: *Canto Waltwhitmaniano*.

⁵⁷⁶ No se presenta con claridad el nombre de esta pieza.

Subtítulo: Tres poemas para soprano y orquesta.

Fecha: anterior a 2002.

Íncipit:



Instrumentación: sop, pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, *caisse roulante*, bombo, pandero sin sonajas, pandereta con parche, pandereta, gong, tam-tam, xil, cmp, carrillón), ap y cuerdas.

Opus: 511 (503 en otra versión del propio Aicha).

Material: 241 pp.

Movimientos: 1. «El amor» (Lento); 2. «Lágrimas» (Adagio con molto espressione); 3. «Bellas armonías» (Allegro con brio).

Observaciones: el autor señala la serie fundamental de algunos movimientos de la obra y otros elementos compositivos que no han podido ser rescatados en la catalogación. Los textos en castellano pertenecen a Walt Whitman, e, igualmente, no se han podido recuperar para al menos realizar el íncipit del texto. Estos *lieder* sinfónicos fueron presentados por el autor al «XX Premio Reina Sofía de Composición Musical» en 2002. El íncipit musical hace referencia al segundo movimiento *Lágrimas*, que fue el que se encontró en la segunda catalogación realizada. Musicalmente, este segundo movimiento se basa en la escala de do menor oriental.

6.3.2.2. Música orquestal con piano solista

1) Nombre: *Concierto* para piano y orquesta.

Fecha: 1992.

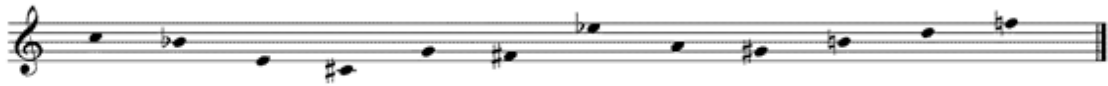
Íncipit:



Instrumentación: pf solista, pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj sib, 2 fg, cfg., 4 tpa fa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja pequeña, caja media, bombo, tam-tam) y cuerdas.

Opus: 431.

Tonalidad: la menor.



4) Nombre: *Piano Concerto*.

Fecha: no consta en el manuscrito.

Íncipit:



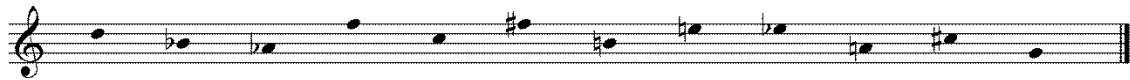
Instrumentación: pf solista, pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, req, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 2 tpa fa, 2 tpt, 2 tbn, tbn bj, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo, gong, tam-tam, xil, castañuelas, perc) y cuerdas.

Opus: 530.

Material: 191 pp.

Movimientos: 1. (negra a 104); 2. Andante religioso; 3. Presto.

Observaciones: escrito a modo de boceto. Música serial, cuya fundamental es la siguiente:



6.3.2.3. Música orquestal con violín solista

1) Nombre: *Violín Concerto*.

Subtítulo: Concierto para violín y orquesta.

Fecha: 1978-1979.

Íncipit:



Instrumentación: vn solista, pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj, 2 fg, cfg, 4 tpa, 2 tpt sib, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, caja, bombo), ap y cuerdas.

Opus: 190.

Material: 1º movimiento (92 pp.); 2º movimiento (75 pp.); 3º movimiento (56 pp.).

Movimientos: 1. Lento; 2. Larghetto; 3. Moderato.

Observaciones: obra encuadrada con las tapas en rojo. Utiliza armonías de cuartas con bastante asiduidad en este concierto, presentando así diferentes centros tonales.

2) Nombre: *Concierto* para violín y orquesta.

Fecha: no consta en la partitura encontrada.

Íncipit:



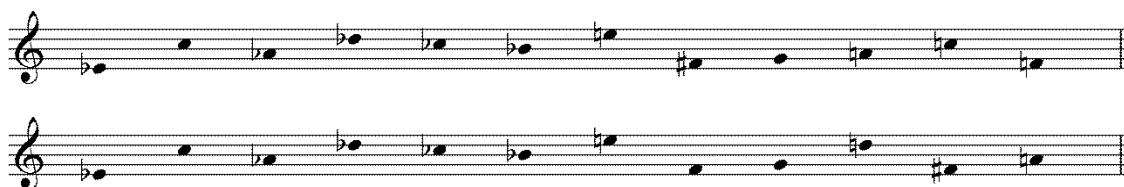
Instrumentación: vn solista, pic, 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl sib, cl bj la, 2 fg, cfg, 4 tpa fa, 2 tpt do, 3 tbn, tu, perc (tim, triángulo, tam, platos, bombo, gong), ap y cuerdas.

Opus: 500.

Material: 203 pp.

Movimientos: 1. Lento assai; 2. Molto tranquillo; 3. Lento ma a piacere.

Observaciones: este concierto es dodecafónico y las dos series fundamentales que presenta el autor, en la misma partitura manuscrita, son las siguientes –ambas muy similares–:



6.3.2.4. Música orquestal con guitarra solista

1) Nombre: *Concierto al-Ándalus* para guitarra, orquesta de cámara y percusión⁵⁷⁸.

Fecha: anterior a 1988.

Íncipit:



Instrumentación: gui solista, fl, ob, cl sib, fg, tpa fa, perc (tim, triángulo, tam, platos pequeños, caja, bombo, pandereta con parche –*tam de basque*–, *cassa media*), y cuerdas.

Opus: 305.

Material: 278 pp.

Movimientos: 1. Allegro ma non troppo; 2. Adagio molto espressivo; 3. Moderato; 4. Vivo.

⁵⁷⁸ Título original en francés: *Al' Andalouse pour Guitare, Orchestre de Chambre et Percussion*.



Instrumentación: violín, guitarra y piano.

Material: 50 pp.

Movimientos: 1. Ad lib. - Quasi allegro; 2. Expressivo; 3. Con grazia.

Observaciones: hay dos copias originales manuscritas, estando en una de ellas señalado como pianista intérprete de la pieza A. Laziz Lariba. Es posible que esta partitura a la que hacemos alusión sea la segunda versión que hizo de esta obra el propio autor. El título original está en francés.

6.4.2. Violín y piano

1) Nombre: *Allegro* para violín y piano.

Fecha: 3 de febrero de 1976.

Íncipit:



Instrumentación: violín y piano.

Opus: 178 –en otra de las copias se señala también por Aicha como *opus 370*–.

Material: 31 pp. en uno de los ejemplares originales y 30 pp. en el otro.

Movimientos: uno (*Allegro*).

Observaciones: existen dos ejemplares originales. Uno de ellos está encuadrado junto a la obra *Homenaje a Juan Sebastián Bach*. En uno de los manuscritos, antes de comenzar la música, el autor escribe esta leyenda en francés: «L'art, comme le pain, est pour tous» –El arte, como el pan, es para todos–⁵⁸². Asimismo, Aicha señala los arcos de interpretación en el violín.

2) Nombre: *Tres caleidoscopios* para violín y piano⁵⁸³.

Fecha: 1995.

Íncipit:

⁵⁸² Frase literal en francés que el maestro adjunta en la pieza *Allegro* para violín y piano.

⁵⁸³ Título original en francés: *Trois Kaleidoscopes pour violon et piano*.



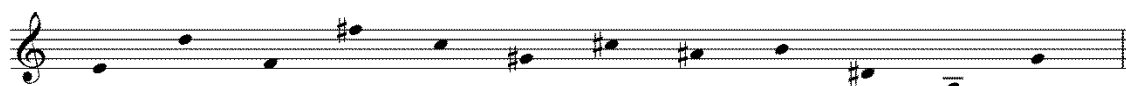
Instrumentación: violín y piano.

Opus: 338⁵⁸⁴ / 374⁵⁸⁵.

Material: 31 pp.

Movimientos: 1. «Kaleidoscope I» (Moderato); 2. «Kaleidoscope II» (Lento con molta espressione); 3. «Kaleidoscope III» (Allegro commodo).

Observaciones: escrita para el dúo formado por el violinista Ashraf Kateb y el pianista Ghazwan Zrcelli. Aparece en la grabación Aicha Rahmani, Mustafá. *Tres caleidoscopios*, op. 374. [Grabación sonora]. San Petersburgo: Serie Beaux, 2002. Estrenada según el CDMyD el 23 de enero de 2001 en *The Cairo Opera House*, Egipto. Más tarde, fue interpretada por el citado dúo en Berlín –en otra fuente primaria se indica que en esta ciudad fue el estreno de la pieza–. Los arcos para la interpretación del violín están señalados en la partitura, y los textos de los títulos están en francés. Se trata de una obra realizada con música serial, siendo la serie fundamental que se presenta en el comienzo de la frase de la voz de violín, la siguiente:



3) Nombre: *Tres andalucianas*.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: violín y piano.

Tonalidad: do mayor.

Opus: 299.

Material: 10 pp.

Movimientos: 1. Lento; 2. Maestoso; 3. Con allegrezza.

⁵⁸⁴ La numeración de *opus* 338 ha sido tomada de la publicación de Anakar.

⁵⁸⁵ Esta numeración de *opus* 374 se ha tomado de los datos de la grabación de esta obra y del CDMyD.

Observaciones: es casi idéntica, musicalmente hablando, a las *Cuatro sefardianas*, salvo leves cambios. Presenta la señalización de los arcos para su correcta interpretación en el violín. Su título original está en francés.

6) Nombre: *Sonata* para violín y piano.

Instrumentación: violín y piano.

Opus: 670.

Movimientos: 4.

Observaciones: la partitura no se encontró en la primera catalogación que se realizó en el estudio particular del maestro. Según la biografía de Souad Anakar, se tiene constancia de ella porque aparece en la grabación Aicha Rahmani, Mustafá. *La senda de la vida Compositores marroquíes*. [Grabación sonora]. Granada, Ámbar producciones, Agencia española de cooperación internacional para el desarrollo, dúo «Manuel de Falla», 2008. Sin embargo, en la catalogación de la biblioteca virtual del CDMyD, y que se puede consultar en su página web, esta obra no aparece en los créditos de la citada grabación. Por lo que no está clara la existencia de este cuarto movimiento o Sonata en su totalidad.

6.4.3. Dos violines y piano

1) Nombre: *Homenaje a Juan Sebastián Bach*.

Fecha: 3 de febrero de 1978.

Íncipit:



Instrumentación: dos violines y piano.

Tonalidad: sol menor.

Material: 1º movimiento (20 pp.); 2º movimiento (17 pp.); 3º movimiento (17 pp.); 4º movimiento (26 pp.).

Movimientos: 1. Andante con moto; 2. «Opus» (sin *tempo*); 3. (sin *tempo*); 4. Tranquillo ma cantábile; 5. (sin *tempo*).

Observaciones: aparecen dos copias manuscritas originales. En una de ellas el primer *tempo* –Andante con moto–, se señala como Moderato, y se titula «Fuga».

2) Nombre: *Preludio y Fuga* para violín I, violín II y piano.

Observaciones: tanto la «Bogía» como la «Tuishia» aparecen en otras obras con diferente instrumentación y arreglos, como en el caso de *Estampas Andalusíes* para violín y guitarra, en las que son casi idénticas. Las casidas están dedicadas a diferentes provincias o ciudades de Andalucía. La estructura está claramente inspirada en una *nawba*.

2) Nombre: *Estampas Andalusíes* para violín y guitarra⁵⁸⁹.

Fecha: no consta en los monumentos encontrados.

Íncipit:



Instrumentación: violín y guitarra.

Opus: 401.

Material: 35 pp.

Movimientos: 1. «Bogía» (Ad lib.); 2. «Tuishia» (Adagio); 3. Andante con calma; 4. Quasi lento; 5. Poco leggiero; 6. Moderato; 7. Allegro; 8. Ben mesurato.

Observaciones: recopilación de estampas donde aparecen algunos movimientos del *opus 401a*, casi de igual forma o variando el título o con pequeños cambios armónicos. Tanto la «Bogía» como la «Tuishia» son muy similares a las que se incorporan en la obra *Bogía, Tuishia y cinco Kasidas andalusíes* para violín y guitarra. Esta pieza es un arreglo de la anteriormente reseñada, basada en la forma de la *nawba*, y su título está en francés.

3) Nombre: *Pequeña nuba* para violín y guitarra⁵⁹⁰.

Fecha: anterior a 1989.

Instrumentación: violín y guitarra

Opus: 291.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Souad Anakar. En el CDMyD consta su estreno el 16 de diciembre de 1989 en el Conservatorio Nacional de Marsella, Francia, siendo denominada *Nauba*. Sin embargo, en el programa de mano que se encontró en el estudio personal del maestro, se muestra que se estrenó el 11 de diciembre del mismo año por Mohamed Mrabet (guitarra) y por Mohamed Lahmam (violín). Con muchísima

⁵⁸⁹ Título original en francés: *Estampes Andalouses*.

⁵⁹⁰ Su título consta en el CDMyD como *Nauba, op. 291*.

probabilidad esta pieza haga referencia a una de las dos anteriores: *Estampas Andalusíes* o *Bogía, Tuishia y cinco Kasidas andalusíes* para violín y guitarra. Se señalan individualmente estas tres piezas en este registro al no haberse dispuesto de todos los monumentos para así cotejarlos, pero seguramente las tres obras hagan referencia a la misma. Los cambios leves, presuntamente, aparecen en la música o en los títulos y subtítulos.

6.4.5. Cuarteto de cuerda

1) Nombre: *Cuarteto de cuerda*⁵⁹¹.

Fecha: 1969-1970.

Íncipit:



Instrumentación: violín I, violín II, viola y violonchelo.

Opus: 61.

Movimientos: 1. Grave; 2. Moderato con moto; 3. Adagio; 4. Giocososo.

Material: 123 páginas, dispuestas en guion de cuatro pentagramas.

Observaciones: este *opus 61* y el *opus 75* están encuadrados en el mismo libro. Su título original está en francés.

2) Nombre: *Cuarteto*.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



Instrumentación: violín I, violín II, viola y violonchelo.

Material: 50 pp.

Movimientos: 1. «Génesis» (Adagio); 2. (sin *tempo*); 3. (blanca con puntillo a 76); 4. (negra a 112).

Observaciones: escrito a modo de esbozo.

⁵⁹¹ Título original en francés: *Quatuor á cordes*.

3) Nombre: *Autobiografía psíquica de un compositor*.

Subtítulo: Cuarteto de cuerda.

Fecha: no consta en el manuscrito.

Íncipit:

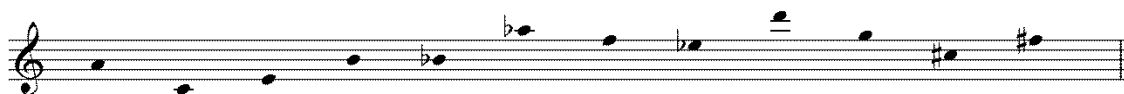


Vc.

Instrumentación: violín I, violín II, viola y violonchelo.

Movimientos: 1. (sin *tempo*); 2. Adagio; 3. Moderato; 4. (sin *tempo*).

Observaciones: posee una hoja anexa con las series Original, Inversa, Retrógrada de la Original y Retrógrada de la Inversa, ya que se trata de música serial. La serie fundamental es la siguiente:



4) Nombre: *Phobias*.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



Vc.

Instrumentación: violín I, violín II, viola y violonchelo.

Movimientos: 1. «Fuego» (Animato); 2. «Aguas» (Misterioso); 3. «Alturas» (Allegro); 4. «Oscuridad» (Misterioso); 5. «Espacios amplios/estrechos» (Andante); 6. «Bosque y cementerio» (Adagio); 7. «Movimiento» (Grave).

6.4.6. Quinteto con piano

1) Nombre: *Al'Maskan*⁵⁹².

Subtítulo: Sugerencias para cuarteto de cuerda⁵⁹³.

Fecha: no consta.

Íncipit:

⁵⁹² La palabra casa en árabe es *maskan* y deriva de la raíz *sakina* que significa paz y tranquilidad.

⁵⁹³ Subtítulo original en francés: *Suggestions pour Quatuor a cordes et piano*.



Instrumentación: violín I, violín II, viola, violonchelo y piano.

Opus: 320.

Material: 75 pp.

Movimientos: I. «Salón» (Larghetto); II. «Crypte» –Cripta– (Indeciso); III. «Mansarde» –Buhardilla– (Tranquillo); IV. «Dortoir» –Alcoba– (Con espressione intima); V. «Terrasse» –Terraza– (Allegro).

Observaciones: aparecen partituras con esbozos de la obra. Inspirada en la *Poética del espacio* del filósofo y poeta francés Gaston Bachelard⁵⁹⁴. Coincide en número de *opus* con las obras *Barbara* y *Pour toi mon amour* –Para ti mi amor–. La palabra casa en árabe es *maskan* y deriva de la raíz *sakina* que significa paz y tranquilidad. Música serial, siendo la serie fundamental la siguiente:

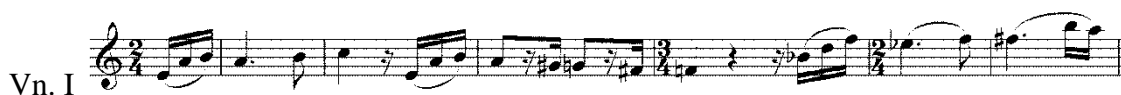


6.4.7. Quinteto de cuerda

1) Nombre: *Quinteto de cuerda*⁵⁹⁵.

Fecha: 3 de septiembre de 1974 al 16 de agosto de 1975.

Íncipit:



Instrumentación: violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo.

Opus: 104 y 175 –existen dos versiones originales con distintos números de *opus*–⁵⁹⁶.

Material: 95 pp. en una versión y 88 pp. en la otra.

Movimientos: I. Allegro poco agitato (1983); II. Andante malinconico; III. Animato; IV. Adagio mesto.

Observaciones: en las dos versiones encontradas, el autor solo cambia el número de *opus* y el título –en una de ellas se presenta este en francés–. Ambas aparecen muy bien manufacturadas en diferentes encuadernaciones. Asimismo, se encontraron las *particelle*

⁵⁹⁴ G. Bachelard, *La poética del espacio* ..., *op. cit.*

⁵⁹⁵ También titulado en inglés, *String Quintet* y francés *Quintette a cordes*, en otra versión idéntica.

⁵⁹⁶ Ambas numeraciones fueron realizadas por Aicha.

de cada uno de los instrumentos del quinteto separadas en dos copias originales de la misma pieza. El *opus 175* –que es la misma obra que tratamos– está encuadernado junto a otra pieza, el *opus 179*. Los arcos están señalados por el compositor para su interpretación.

2) Nombre: *Serenata*⁵⁹⁷.

Subtítulo: para orquesta de cuerda.

Íncipit:



Cb.

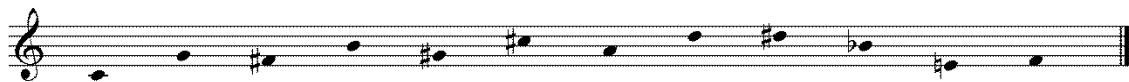
Instrumentación: violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo.

Opus: 600.

Material: 5 pp.

Movimientos: I. «C'est amour» –Este amor– (Lento assai), «Si violent» –tan violento– (Allegro con brio), «Si fragile» –tan frágil– (Meno), «Si tendre» –tan tierno– (Molto espressivo), «Si dèspèrè» –tan desesperado– (Agitato). La poesía es de Jacques Prévert⁵⁹⁸; II. No se pudo recoger los datos; III. «Dans la nuit au jardin d' I. F. T. (Institut Français de Tetouan)» –De noche en el jardín del Instituto Francés de Tetuán– (Affettuoso); IV. «Une femme c'est toi un amoureux c'est moi» –Eres una mujer, yo soy un enamorado– (Vivo), con texto de Paul Éluard⁵⁹⁹; V. «Notre silence fera taire la tempête il a rassuré le feuillage profond» –Nuestro silencio hará callar la tempestad, tranquilizará el follaje profundo– (Misterioso), con literatura, también, de P. Éluard⁶⁰⁰.

Observaciones: texto en francés de Jacques Prévert y Paul Éluard. La serie fundamental que utiliza Aicha en la pieza es la siguiente –adjunta dichas series en el manuscrito original–:



⁵⁹⁷ Título original en francés: *Sèrènade*.

⁵⁹⁸ J. Prévert, *Palabras...*, *op. cit.* Aicha desglosa las cinco primeras frases de este poema en este movimiento. La poesía se titula «Este amor» y está recogida en la publicación señalada.

⁵⁹⁹ P. Éluard, *Últimos poemas de amor...*, *op. cit.* Este poema corresponde, concretamente, a *Le phénix VII* –El ave fénix VII–, en el apartado *La ruche de ta chair* –La colmena de la carne–.

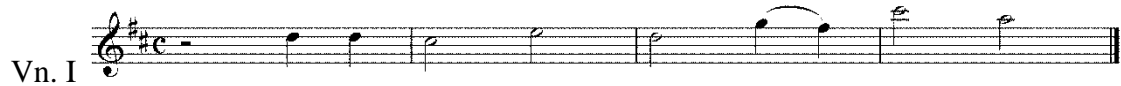
⁶⁰⁰ *Ibid.* Este poema pertenece a *L'amour dit* –Dicho del amor–.

6.4.8. Otros conjuntos instrumentales

1) Nombre: *Trío de cuerdas*⁶⁰¹.

Fecha: 1971.

Íncipit:



Instrumentación: violín I, violín II y viola.

Tonalidad: re mayor.

Opus: 75.

Material: 1ª parte (12 pp.); 2ª parte (23 pp.); 3ª parte (15 pp.)

Movimientos: 1ª parte: «Preludio I» (Andantino quasi leggiero) - «Fuga I» (Allegro moderato). 2ª parte: «Preludio II» (Presto) - «Fuga II» (Andante Moderato). 3ª parte: «Preludio III» (Allegretto) - «Fuga III» (Andantino).

Observaciones: este *opus 75* junto al *opus 61* están encuadernados en el mismo libro. El título original del trío está en francés.

2) Nombre: *Trío*.

Fecha: 4 de octubre de 1975 - 20 de febrero de 1976.

Íncipit:



Instrumentación: violín, viola (alto) y piano.

Tonalidad: do mayor.

Opus: 179.

Material: 85 páginas en una versión. En el otro ejemplar, 64 páginas que se distribuyen de la siguiente manera: 1º movimiento (26 pp.); 2º movimiento (13 pp.); 3º movimiento (6 pp.); 4º movimiento (9 pp.); 5º movimiento (10 pp.). Ambas versiones son originales manuscritas.

Movimientos: cinco, sin el *tempo* especificado (I., II., III., IV., V.).

Observaciones: se encontraron dos versiones de la misma obra. Una de ellas estaba encuadernada junto al *opus 175*.

⁶⁰¹ Título original en francés: *Trio a cordes*.

3) Nombre: *Sonata Andalusí* para dos guitarras.

Fecha: 1986.

Íncipit:



Instrumentación: dos guitarras.

Tonalidad: fa mayor.

Opus: 310.

Material: 58 pp.

Movimientos: 1. Allegro non troppo; 2. Lento e maestoso; 3. Moderato; 4. Allegro giocoso.

Observaciones: coincide en número de *opus* con *Niños Cigarreros* y con *Adiós a Andrés Segovia*. Su estreno consta en el CDMyD el 15 de noviembre de 1990 en el Conservatorio Profesional de Música Marcos Redondo de Ciudad Real –en otra fuente primaria se señala que se estrenó en Madrid–.

4) Nombre: *Estructuras* para violín y arpa.

Fecha: no consta en la partitura, pero anterior a 1989.

Íncipit:



Instrumentación: violín y arpa.

Opus: no se ve claro en el documento original, parece 299 o 399.

Material: 17 pp.

Movimientos: un movimiento (con introducción).

Observaciones: escrito a modo de anotación, e interpretada en Marsella en el ciclo «Rencontre des conservatorios de la Méditerranée» del año 1989.

5) Nombre: *Andaluzas* para cuarteto de guitarras⁶⁰².

Fecha: Tetuán, 1994.

Íncipit:

⁶⁰² Título original en francés: *Andalouses pour le quatuor de guitares*.



Instrumentación: cuatro guitarras.

Opus: 610.

Material: 1º movimiento (19 pp.); 2º movimiento (34 pp.); 3º movimiento (17 pp.).

Movimientos: 1. Molto tranquillo; 2. Lento; 3. Adagio.

Observaciones: dedicado a «Le Quatuor de guitares de Versailles»⁶⁰³.

6) Nombre: *Trío por el 11M* para clarinete en sib, violonchelo y piano.

Subtítulo: *Llanto por las víctimas - In memoriam*.

Fecha: marzo de 2004.

Íncipit:



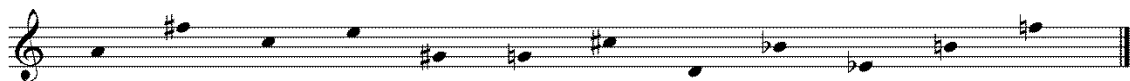
Instrumentación: clarinete en si bemol, violonchelo y piano.

Opus: 680.

Material: 114 pp.

Movimientos: 1. «Alegría en la estación» (Allegro non troppo) –Sonata–; 2. «Muerte en la estación» (Misterioso) –Minuetto–; 3. «Llanto por las víctimas» (Mesto con molta espressione) –Lied ternario–; 4. «In memoriam» (Allegro molto e con brio) –Rondó–.

Observaciones: trío dedicado a las víctimas del 11M en Madrid. Iba a ser estrenado en la capital de España por el trío «Casaux» de Cádiz, pero finalmente no pudo ser por problemas burocráticos. Música dodecafónica cuya serie fundamental es la siguiente:



Es interesante resaltar que el autor, al comienzo de la partitura, además de adjuntar a la serie fundamental, la serie retrógrada de la fundamental, la inversa y la retrógrada de esta, también añade la IRF –la inversa de la retrógrada de la fundamental–, la IRI –la inversa de la retrógrada de la inversa–, la RIRF –la retrógrada de la inversa de la retrógrada de la fundamental– y la RIRI –la retrógrada de la inversa de la retrógrada de la inversa–. Las cuatro disposiciones seriales coinciden con diferentes transposiciones, pero el propio

⁶⁰³ Afamado cuarteto de guitarras francés fundado en el año 1987.

Aicha contempló señalarlas como importantes dentro de su propia composición. Asimismo, incluye la estructura formal especificada dentro del manuscrito original. La pieza se recoge en la grabación *La senda de la vida*.

7) Nombre: *Tema y variaciones* para trompeta en si bemol y piano.

Subtítulo: Amores en los jardines del Andalucía [*sic*]⁶⁰⁴.

Fecha: publicada en 2006, vol. 3, Valencia, Rivera editores. Col. al-Nafir⁶⁰⁵.

Íncipit:



Instrumentación: trompeta en si bemol y piano.

Opus: 303.

Material: 7 pp. de piano, y, 3 pp. de la parte de trompeta.

Movimientos: «Tema» (Tranquillo) y cuatro variaciones (1ª Piú mosso; 2ª Primo tempo; 3ª Leggero; 4ª Con grazia).

Observaciones: coincide en *opus* con *Amores en los jardines de al-Ándalus I* para soprano y piano. La pieza es un corte instrumental del ciclo *Amores en los jardines de al-Ándalus III*. Se estrenó por la Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha» a cargo del trompetista David Guillén y el pianista Juan de Dios Marfil, el 12 de enero de 2002 en el Salón de actos de la extinta Caja Madrid de Ceuta⁶⁰⁶. La obra está publicada, señalizándose los datos de la edición anteriormente.

8) Nombre: *Al' Fraya*.

Subtítulo: Lema = Cultura por la paz y amistad.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: cl sib, tpa fa, vn, pf, xil, mrb, tim, bombo, caja, tam, platos.

Material: 57 pp.

⁶⁰⁴ Escrito *Andalús* por el propio autor. Esta pieza pertenece a la 3ª versión que hizo Aicha del mismo ciclo.

⁶⁰⁵ Asociación de trompetistas de Andalucía.

⁶⁰⁶ Los datos del estreno se pueden consultar en el CDMyD.

José David Guillén Monje

Movimientos: 1. Allegro ma non tanto; 2. Espressivo; 3. Leggiero.

9) Nombre: *Ataraxia*⁶⁰⁷.

Subtítulo: Noneto.

Fecha: no consta en la partitura.

Íncipit:



Instrumentación: fl, cl sib, fg, tpa fa, tpt, tbn bj, vn, va y vc.

Material: 117 pp.

Movimientos: 1. «Dionisiana» (Adagio molto); 2. «Apoloniana» (Largo); 3. «Orfiana» (Animato).

Observaciones: se encuentra registrada dentro del catálogo de la biblioteca del CDMyD.

Su signatura topográfica en este organismo es P (M) – 170/94 (1).

10) Nombre: *Canción Mística*.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: ob, fg, tpt sib, pf y cuerdas.

Material: 1º movimiento (92 pp.); 2º movimiento (75 pp.); 3º movimiento (56 pp.).

Movimientos: 1. Andante maestoso; 2. Larghetto; 3. Moderato.

Observaciones: existe una primitiva versión de esta música para soprano y piano, y otra, arreglada para la Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha».

11) Nombre: *Chronos*⁶⁰⁸.

Fecha: no consta.

Íncipit:

⁶⁰⁷ Según la 23ª ed. (2014) del DRAE, se refiere a la imperturbabilidad o serenidad.

⁶⁰⁸ Hace referencia a la representación del tiempo en la mitología griega y del hacedor de la obra de la creación. J. B. Carrasco, *Mitología Universal...*, op. cit., p. 234.



Instrumentación: *casiotone*⁶⁰⁹, gui I, gui II, juego de timbres diatónicos, *tebilat*⁶¹⁰ (o dos cajas pequeñas y media), tres metrónomos.

Material: 20 pp.

Movimientos: 1. «Pasado»; 2. «Presente»; 3. «Futuro».

Observaciones: escrita con grafías contemporáneas. La pieza está presentada en un soporte manufacturado por el propio autor, recortado y pegado a mano.

12) Nombre: *El gemir de la flauta*⁶¹¹.

Fecha: no consta en el monumento.

Íncipit:



Instrumentación: dos guitarras, cuarteto de cuerda y piano.

Tonalidad: la menor.

Movimientos: un movimiento, sin aclaración de *tempo*.

Observaciones: traducción del título realizada por Jaafar Ikhlass. No se clarifica la instrumentación de la pieza, estando escrita a modo de boceto.

13) Nombre: *Fuga*.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: violín I, violín II y violín III.

Tonalidad: si bemol mayor.

Movimientos: un movimiento (Tranquillo).

Observaciones: existe una versión de esta fuga para cuatro violines, estando escrita un tono alto en relación a esta pieza.

⁶⁰⁹ Órgano electrónico.

⁶¹⁰ Instrumento de percusión muy utilizado y popular en Marruecos, también denominado *tabl-dahal*. F. R. Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*, C. Hernández (trad.), Madrid, Alianza, 2008, p. 78.

⁶¹¹ بين الناي. Título original en árabe.

14) Nombre: *Fuga II*.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: violín I, violín II y violín III.

Material: 3 pp.

Movimientos: un movimiento (Moderato).

Observaciones: las digitaciones y arcos están señalados por el compositor.

15) Nombre: *Vals andalusí*.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: pf, org, fl, gui I, gui II, vn I, vn II, vn III...

Tonalidad: do mayor.

Observaciones: solo se encontraron las *particelle*, y faltan voces para completar el documento.

16) Nombre: conjunto instrumental sin título (1).

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: tres violines, chelo, piano e instrumento solista en do.

Observaciones: la pieza no presenta algunos de los nombres de los instrumentos que contiene, y tampoco posee título expreso ni *tempos*.

17) Nombre: conjunto instrumental sin título (2).

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: 2 fl, 2 ob, crn ing, 2 cl, 2 fg, 4 tpa.

Movimientos: uno, sin aclaración de *tempo*.

Observaciones: solo se encontraron las *particelle* sueltas que se detallan en la instrumentación.

6.5. Música coral

1) Nombre: *Canto a Tetuán*.

Fecha: 15 de noviembre de 1991, Tetuán.

Íncipit musical:

Íncipit del texto: «Albornoz de oro que cubre la alegría...». –Los dos compases anteriores las otras tres voces comienzan con este íncipit de texto: «A La Lan ya, La Lan...»–.

Instrumentación: coro mixto (sop, alt, tn, bj) a capela.

Tonalidad: do mayor.

Material: 45 pp.

Movimientos: 1. «Albornoz de oro» (Maestoso); 2. «Melodía de surtidores» (Poco mosso); 3. «Bordadora de la luna» (Affettuoso); 4. «Barco de sol» (Deciso); 5. «Naranjos del Feddan»⁶¹²(Animato).

Observaciones: texto en castellano de Sergio Macías. Dedicado al R. P. Pedro Cerecero⁶¹³, estando escrito en la partitura: «Al excelente amigo y distinguido compositor R. P. Pedro Cerecero»⁶¹⁴. Los textos en español están incluidos en hojas aparte de la partitura. Asimismo, Aicha incluye una reducción de las cuatro voces en el guion.

⁶¹² Plaza del Feddan, a la entrada de la Medina de Tetuán, declarada esta última Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Esta bella plaza que se conoce como Plaza de Hassan II, anteriormente, en la época del Protectorado se denominó Plaza de España. B. Aguirre Marín & A. Roberto Pérez, *Una historia de ida ...*, *op. cit.*, pp. 202-380.

⁶¹³ Ex sacerdote, músico y compositor español destinado en Tetuán, y que fue profesor de Canto Coral en el Conservatorio Profesional de Ceuta hasta el año 2001.

⁶¹⁴ Dedicación al músico español que Aicha inserta en su pieza *Canto a Tetuán*.

2) Nombre: *He visto la luna*⁶¹⁵.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Íncipit del texto: «He visto la luna y el rostro de mi amada...» (رابت الهلال ووجه)
(الحبيب انظر فكانا هلالين عند), (*Ra aito l'hilála na nagha l'habib...*)⁶¹⁶.

Instrumentación: tres voces a capela (las dos primeras se señalan como voces femeninas y la última como masculina).

Tonalidad: si bemol mayor.

Material: 7 pp.

Movimientos: uno (Moderato).

Observaciones: incluye un documento anexo con el texto en árabe, idioma en el que se interpreta la pieza. Además de este, otros dos: uno con la traducción al castellano; y el otro con la notación fonética o transliteración al español. La poesía y el texto, presumiblemente, pertenecen a Ibn al-Jatib, poeta granadino andalusí. Tiene otra versión para tres voces y piano cuyo documento consta de 12 páginas. De esta última instrumentación con piano existen tres versiones de la misma pieza. En una, el autor, señala 3 voces diferenciadas (1ª, 2ª y 3ª). En otra de ellas se denomina a la pieza *Andalucianas*, siguiendo la anterior estructura. En la última versión que, hipotéticamente, parece ser la primitiva, las dos primeras voces se engloban como femeninas y la tercera, como masculina. La traducción de los textos ha sido realizado por Najiba Ikhlass y Laila Tanji.

3) Nombre: *Noche*⁶¹⁷.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Cara bella con luz hermosa...» (به ضو حسنمليح المحيا).

⁶¹⁵ رأيت القمر . Notación fonética al castellano: *Rá Aito L'Kamar*.

⁶¹⁶ Notación fonética del íncipit textual desde el árabe, y que consta en la propia partitura original.

⁶¹⁷ ليل. Título original en árabe.

Instrumentación: tres voces (soprano, contralto y tenor) a capela.

Tonalidad: do mayor.

Movimientos: uno, con el título «Cara bella».

Observaciones: el título fue traducido por la viuda del autor, Najiba Ikhlass. El texto en árabe del coral ha sido traducido por Saha Shaya, desconociéndose el autor de mismo.

4) Nombre: *Nocturno*.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Oh noche...» (يا ليل).

Instrumentación: cuatro voces (sop, alt, tn, bj) y piano.

Tonalidad: si bemol mayor.

Movimientos: uno (Moderato).

Observaciones: el texto está en árabe y es una adaptación del *Nocturno* que aparece en *Amores en los jardines de al-Ándalus*, en sus dos versiones catalogadas (I y III). Además de la modificación de la instrumentación, las dos versiones reseñadas están en re mayor. Se desconoce el autor del texto y por las anotaciones de Aicha, es anónimo andalusí.

5) Nombre: *Cantata pour soprano, ténor, baryton, choeur mixte et orchestre*⁶¹⁸.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Instrumentación: tres voces (sop, bar, tn), coro mixto y orquesta.

Movimientos: presumiblemente uno (Allegro ma non troppo).

Observaciones: solo se encontraron varias voces de algunos de los instrumentos de la orquesta que, a su vez, estaban incompletas. Es por ello que no se pudo recoger el íncipit literario y no se sabe si el texto estaría en francés –como el título– u otro idioma..

⁶¹⁸ Traducción al castellano: *Cantata para soprano, barítono, tenor, coro de voces mixtas y orquesta*.

6) Nombre: *Estás en mi corazón, Andalucía*.

Fecha: no consta.

Instrumentación: dos voces a capela.

Movimientos: Moderato.

Observaciones: no se pudo recoger más datos de la obra.

7) Nombre: música coral con acompañamiento de piano sin título (1).

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «¡Oh trovador que cantas como los pájaros...» (أيها الشادي المغرد ههنايا).

Instrumentación: soprano, alto, tenor, bajo y piano.

Tonalidad: do mayor.

Movimientos: uno (Poco allegro).

Observaciones: no consta el título y el texto está en árabe, desconociéndose el autor del mismo –seguramente, anónimo andalusí–. Traducción realizada por Sahar Shaya.

8) Nombre: música coral con acompañamiento de piano sin título (2).

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: cuatro voces (sop, alt, tn, bj) y piano.

Movimientos: 1. «Cementerio»⁶¹⁹, 2. «El río de Sevilla»⁶²⁰.

Observaciones: títulos de los movimientos fueron traducidos al castellano por Najiba Ikhlass. El texto está en árabe, sin tener datos sobre la autoría del mismo –con bastante probabilidad, anónimo andalusí–. No se pudo recoger el íncipit literario.

9) Nombre: música coral con acompañamiento de cuarteto de cuerdas sin título.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:

⁶¹⁹ مقبرة. Título original del movimiento en árabe.

⁶²⁰ نهر إشبيلية. En el manuscrito se presenta en árabe.



Íncipit del texto: «El pueblo marroquí espera de nosotros...» (ان الشعب المغربي ينتظر منا).

Instrumentación: sop solista, ten solista, bj solista, coro a 4 voces mixtas (sop, al, tn, bj) y cuerdas.

Tonalidad: re mayor.

Movimientos: uno, sin señalar *tempo*.

Observaciones: no consta el título y el texto del coral y solistas está en árabe, desconociéndose su autoría. Traducción realizada por Sahar Shaya.

6.6. Lieder

6.6.1. Lieder soprano y piano

1) Nombre: *La oración es el amor*.

Subtítulo: Ciclo de *lieder* para canto y piano⁶²¹.

Fecha: 10 de julio de 1965. Aunque los *lieder* fueron reunidos entre 1971 y 1972.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «¿Qué puedo decir? El amor dañó mis sentimientos...» (ماذا اقول)

(لوالديالقاسيو الحب الهب في إحساسي).

Instrumentación: soprano y piano.

Tonalidad: fa sostenido menor.

Opus: 37.

Material: 65 pp.

Movimientos: 1. «¿Qué puedo decir?» – ماذا اقول – (Andante tranquilo); 2. «Su bufanda roja» – شالها الأحمر – (Andante moderato); 3. «Su mano» – يدها – (Lento non troppo); 4. «Tus labios» – شفطاك – (Moderato); 5. «Kasida en mi corazón» – بقلبي قصيدة – (Leggero con grazia); 6. «Soledad» – فقر – (Moderato); 7. «Ansiedad» – اندفاع – (Lento); 8. «Canción de amor» – اغنية للحب – (Adagio mesto).

Observaciones: se adjunta el texto en árabe al documento, idioma en el que está escrito este ciclo de *lieder*. Asimismo, se incluye un índice en la encuadernación donde se

⁶²¹ Título original en francés: *Prières a l'amour. Cycle de Lieder pour chant et piano*.

presenta dicho ciclo. Las poesías son de los autores árabes Khazen Abboud y Jalil Fajori. Traducción al castellano de Laila Tanji.

2) Nombre: *Su mano*⁶²².

Fecha: diciembre de 1971.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Mi corazón...» (قلبي).

Instrumentación: soprano y piano.

Tonalidad: mi menor.

Material: 3 pp.

Movimientos: uno (Lento non troppo con molto espressione).

Observaciones: el texto está en árabe con poesía de Jalil Fajori. Traducción realizada por Jaafar Ikhlass y Sahar Shaya.

3) Nombre: *7 Lieder* para soprano y piano.

Fecha: 12 de julio de 1972. No obstante, al final de casi todos los *lieder*, el autor señala la fecha de realización concreta en cada uno de ellos.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «¡Qué encuentro esperado después de un año! ¡Qué recuerdo de viaje...». (والحب الهب في إحساسي. ماذا أقول لوالدي القاسي).

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 36.

Material: 90 pp.

Movimientos: 1. «Liká»⁶²³ [Reunión] –لقاء– (Lento); 2. «La promesa de Omar» –وعد عمر– (Andante appassionato), 20-09-71; 3. «La mártir» –شهيدة– (Moderato quasi tranquilo), fechado el 22-04-71; 4. «Fragancia y el canto de los pájaros» –عبير و أغاريد– (Allegretto poco mosso), fechado en diciembre del 1971; 5. «Layla» –ليلي– (Allegro non troppo), con

⁶²² يدها. Título original en árabe.

⁶²³ Notación fonética del árabe al castellano.

fecha de junio de 1971; 6. «Brisas del huerto» –نواسيم البستان– (Andante con moto); y 7. «La nueva mañana» –الصباح الجديد–.

Observaciones: en la encuadernación se adjunta los textos en árabe de los *lieder*, idioma en los que están escritos. También se anexa un índice donde el maestro señala las páginas de los mismos. La pieza coincide en número de *opus* con la obra *Fuga sobre una canción popular de Yebala*. Las poesías son del escritor árabe Abdeslam Misbah y la traducción al castellano fue realizada por Sahar Shaya y Laila Tanji.

4) Nombre: *Tres Canciones a los Niños de Varsovia*⁶²⁴.

Fecha: mayo 1978.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Cuando los obreros de mi pueblo sueñan contigo...».

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 188.

Material: 24 pp.

Movimientos: 1. Allegro non tanto; 2. Andante espressivo; 3. Moderato.

Observaciones: los textos son autoría de Abd al-Wahhab al-Bayati y están escritos en árabe, aunque aparece un anexo con una traducción al español por el mismo Aicha y al francés por Mohamed El Fertat. Es una de las pocas obras publicadas del autor también por la imprenta Minerva de Tetuán. En ella aparece una dedicación por parte de Aicha que dice lo siguiente: «A todos los niños del mundo, víctimas de la violencia y la explotación»⁶²⁵. La edición impresa contiene unas ilustraciones muy atractivas, obra de Elharti. El título aparece tanto en francés como en castellano.

5) Nombre: *Invitación a los sueños*.

Subtítulo: 10 *lieder Nazikía*⁶²⁶.

Fecha: entre abril y septiembre de 1980, Tetuán.

Íncipit musical:

⁶²⁴ Título en francés que también aparece en la obra: *Trois Chansons pour les Enfants de Varsovie*.

⁶²⁵ Texto insertado por el autor en su obra *Tres Canciones a los Niños de Varsovia*.

⁶²⁶ Haciendo referencia a la poetisa iraquí Nazik al-Mala'ika.



Íncipit del texto: «Cualquiera que sea la noche, mi amor, ¡Oh!, mi siervo...» (ايا عاشق (الليل، أد يا الاغن).

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 66.

Material: 168 pp.

Movimientos: 1. «Tonos temblorosos» – نغمات مرتعشة (Lento); 2. «El último paso» – اغنية ليالي الصيف – الخطوة الأخيرة (Andante); 3. «Canción en las noches de verano» – اغنية لطفلي (Adagio); 4. «En el valle de los esclavos» – في وادي العبيد (Largo); 5. «Canción de cuna» – طول الطريق (Lento); 6. «El principio del camino» – اغنية لطفلي (Adagio quasi andante); 7. «Canción» – اغنية (Andante); 8. «Invitación a los sueños» – دعوة إلى الاحلام (Adagio); 9. «Lo que dice el río» – ماذا يقول الشهر (Allegretto ma non troppo); y 10. «Canción para el mes de invierno» – اغنية لشهر الشتاء (Andante).

Observaciones: los textos son de Nazik al-Mala'ika y están en árabe, idioma en el que está escrita la obra en su totalidad. Aparecen en el documento ilustraciones dibujadas por el propio autor en la partitura y, a parte, los textos de los *lieder* en árabe, adjuntándose asimismo junto a estos un índice y unos agradecimientos. Según las anotaciones en la propia partitura manuscrita las poesías pertenecen a las siguientes colecciones de la escritora iraquí: «Astillas y ceniza»; «La amante de la noche»; «Árbol de la luna»; o «El interior de la ola». La traducción al castellano de los agradecimientos escritos a mano en el documento que hacemos alusión es la siguiente⁶²⁷:

Tengo que corresponder a dos personas que me cuidaron muy bien y nunca dejaron de darme ánimo moral además de material, para que siguiera en el camino de la composición. No puedo llegar a expresar lo agradecido que estoy por todo lo que han hecho por mí.

Primeramente, a mi madre que siempre estuvo ahí, sin esperar ninguna compensación a cambio y deseándome lo mejor para mi vida, tanto en lo artístico como en todos los ámbitos. Ella fue un ejemplo plausible de una madre maravillosa.

Por otro lado, al padre Emilio Soto, mi profesor de armonía, composición y orquestación. Él nunca dejó de aconsejarme y enseñarme con respecto a los menesteres teóricos y técnicos de la música. Además, siempre intentó mostrarme la estética y la ideología de la música en general. El cariño y admiración entre nosotros era mutuo y respetábamos firmemente nuestros principios individuales.

⁶²⁷ Traducción de L. Tanji.

Asimismo, quiero agradecer a los señores Paco Giménez y Rafael País, que fueron también mis profesores en el conservatorio, así como a mi amigo Mohamed Chakor y al poeta Abdeslam Misbah, que me instaron a componer música con sus textos. También, a mi hermano Mohamed que sabe muy bien de la verdadera fraternidad que ambos nos mostramos⁶²⁸.

En la pieza, además, escrito a mano y en la introducción, el autor señala lo siguiente –ya traducido al castellano–:

Para Mustafá Aicha, su profesor, el gran padre Emilio Soto, era una persona grande y sagrada, sabiendo que nunca podría devolverle los favores otorgados por su mentor y llegados a través de su enseñanza. No fue una relación casual que unió al maestro, en un momento marcado de su vida artística, y al joven alumno por motivos creativos. El cariño y admiración era mutuo y el maestro compartía sus anhelos artísticos y musicales con el educando, siendo recíproca esta realidad.


El padre Emilio no solo enseñaba los principios de composición contemplados en el plan de estudios previstos en el Conservatorio de Tetuán, sino que, además, intentaba enseñar al joven Mustafá Aicha la mejor formación musicológica. Fuera del horario lectivo, el padre Emilio insuflaba durante horas, conocimientos musicales de toda índole, mostrando al estimulado Aicha, importantes libros de música y del conocimiento en general, además de traducir libros franceses de composición, armonía, contrapunto y orquestación, al árabe y castellano⁶²⁹.

6) Nombre: *Puñal, Grito y Sombra de Ciprés*.

Subtítulo: 5 *Lieder* para soprano y piano –I, II, III, IV, texto de F. G. Lorca, V, texto de M. Aicha–.

Fecha: 20 de octubre de 1993, Tetuán.

Íncipit musical:



Sop. El pu-ñal en-tra_en el co-ra- zón co-mo la re- ja del a- ra- do

Íncipit del texto: «El puñal entra en el corazón como la reja del arado...».

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 405.

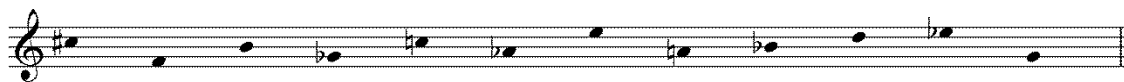
Material: 18 pp.

Movimientos: 1. «Puñal» (Disperato); 2. «Encrucijada» (Agitato); 3. «¡Ay!» (Mesto); 4. «Sorpresa» (Dramatico); y 5. «Identidades ensangrentadas» (Intenso).

⁶²⁸ Texto tomado literalmente de la partitura original de *Invitación a los sueños*, encontrada en el estudio de Aicha.

⁶²⁹ Texto tomado de la partitura original de *Invitación a los sueños*.

Observaciones: obra basada en algunos textos de Lorca provenientes del «Poema de la soleá» del *Poema del cante jondo*⁶³⁰. Es una composición serial cuya serie fundamental es la siguiente:



7) Nombre: *12 Lieder de Amor*.

Fecha: no consta. Tan solo en el *lied* «Serenata» aparece señalado, al final de este, la fecha del 21 de enero de 1996.

Íncipit musical:



Sop.

Por la ca- lle L' Aai- um vue- la- la pri- ma- ve- ra

Íncipit del texto: «Por la calle L' Aaium vuela la primavera entre un rumor de fuentes...».

Instrumentación: soprano y piano.

Tonalidad: sol mayor.

Opus: 314.

Material: 338 pp.

Movimientos: 1. «Primavera en la calle L' Aaium» (Allegretto) –texto de R. Barceló–; 2. «Noche en la medina» –texto de R. Barceló–; 3. «Noche nupcial» (Allegro giocoso), – texto de R. Barceló–; 4. «Marinera»⁶³¹ (Andantino) –con texto de Rafael Alberti y cuyo monumento consta de 5 páginas–; 5. «La pasión de al' Mu' tamid. Prólogo para soprano y piano» –texto en castellano de Sergio Macías–. Este *lied*, que consta de 13 páginas manuscritas, fue estrenado en Tetuán por la soprano marroquí Samira Kadiri y la pianista española Carmen Álvarez. Este prólogo, posee unos apuntes con sus formaciones modales y escalísticas y, asimismo, aparece recogida en la grabación *La senda de la vida*; 6. «Canción árabe» –texto en castellano de Sergio Macías–. *Lied* que se recoge en la grabación *La senda de la vida*; 7. «Oración» –texto en castellano de Mohamed Chakor–⁶³². *Lied* que se recoge en la grabación *La senda de la vida*; 8. «Para ti mi amor»⁶³³ (Lento con espressione) –con texto en francés de Jacques Prévert–. Este *lied* aparece señalado con el *opus* 320, nº 2 y está compuesto por 12 páginas. Existe otra versión de este número

⁶³⁰ F. García Lorca, *Poema del cante jondo*, Madrid, Ulises, 1931.

⁶³¹ Aunque Aicha lo titula «Marinera», el texto de la poesía corresponde al poema «Dime que sí» de *Marinero en tierra*. R. Alberti, *Marinero en tierra...*, *op. cit.*

⁶³² Poeta tetuaní contemporáneo a Aicha.

⁶³³ Título original en francés: *Pour toi mon amour*, proveniente de la publicación *Palabras...*, *op. cit.*

que se encuadra en otro ciclo; 9. «La reina»⁶³⁴ (Andante con moto) –texto en castellano de Pablo Neruda y cuya partitura consta de 5 páginas–; 10. «Las dos hermanas»⁶³⁵ –texto en castellano de Antonio Machado–; 11. «Sueño»⁶³⁶ (Con moto) –con texto en castellano de Federico García Lorca y señalado como *opus 311*, nº 1–. Este *lied*, aparece también en la grabación *La senda de la vida* y su manuscrito consta de 5 páginas; 12. «Serenata»⁶³⁷, con texto en castellano de Federico García Lorca y fechado el 21 de enero de 1996, constando en su manuscrito 4 páginas. Este último *lied* aparece señalado con el *opus 311*, nº 2 y está grabado asimismo en el disco *La senda de la vida*.

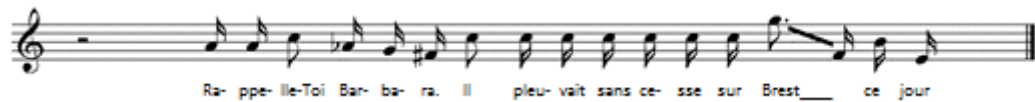
Observaciones: en esta recopilación, aparecen *lieder* ya incluidos en otros volúmenes como *Lieder amorosos*, *13 Lieder pour soprano et piano*, *Puente de jazmín*, *Versos del capitán* –versión para piano y soprano– y con diversos números de *opus* independientes. Todos estos números aparecen con un anexo adjunto con la poesía escrita en castellano.

8) Nombre: *Barbara*.

Subtítulo: Balada dramática.

Fecha: 1996.

Íncipit musical:



Sop.

Íncipit del texto: «Rappelle-toi Barbara. Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-la...»
(Acuérdate Bárbara. Llovía sin cesar en Brest aquel día...).

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 320, nº 1.

Material: 12 pp.

Movimientos: un movimiento (Lento con espressione).

Observaciones: destaca por el abundante uso de grafismos musicales modernos, estando el texto en francés, siendo poesía de J. Prévert. Concretamente, este poema, «Bárbara», pertenece a la publicación del escritor galo titulado *Palabras*. La pieza se presenta con el mismo número de *opus* que la obra *Al' Maskan. Suggestions pour Quatour a cordes et piano*. Por coincidencia en número de *opus*, se puede considerar a este *lied* dentro de los

⁶³⁴ De la obra: P. Neruda, *Los versos del capitán...*, *op. cit.*

⁶³⁵ Aunque Aicha lo titula «Las dos hermanas», el texto original de la poesía es el correspondiente a «Abril florecía» de la obra del escritor sevillano: A. Machado, *Soledades, Galerías y otros poemas...*, *op. cit.*

⁶³⁶ De la obra: F. García Lorca, *Libro de poemas...*, *op. cit.*

⁶³⁷ De «Eros con bastón» de F. García Lorca, *Canciones...*, *op. cit.*

ciclos *12 Lieder de Amor* y *13 Lieder pour soprano et piano*. Consta su estreno en el CDMyD, llevándose a cabo en el Instituto Francés de Tetuán el 28 de marzo de 1997.

9) Nombre: *13 Lieder*.

Subtítulo: *pour soprano et piano*. Ciclo Sueño.

Fecha: en uno de los *lieder* del ciclo, aparece la fecha de 10 de abril de 1996.

Íncipit musical:

Mi co-ra-zón re-po-sa jun-to_a-la fuen-te frí-a a llé-na-la con tus hi-los

Sop.

Íncipit del texto: «Mi corazón reposa junto a la fuente fría...».

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 320.

Material: 85 pp.

Movimientos: 1. «Sueño»⁶³⁸, con texto en castellano de F. G. Lorca (Con moto); 2. «Impulsión» –*Indifaá*–⁶³⁹ (Lento molto espressivo) con texto en árabe de Nizar Qabbani; 3. «Un poema de amor» (Allegretto con grazia) con texto en árabe de Jalil Fajori; 4. «Su velo rojo»⁶⁴⁰ (Andante) con texto en árabe de Jalil Fajori; 5. «Su Senda»⁶⁴¹ –*Darbuha*– (Andante con moto) con texto en árabe de Abu al-Qasim al-Shabby; 6. «Para ti mi amor»⁶⁴² (Appassionato). Este *lied* está compuesto sobre un texto en francés de Jacques Prévert y consta de 3 páginas, existiendo otra versión de esta misma poesía del propio autor; 7. «El petirrojo»⁶⁴³ (Con tenerezza) con texto en árabe de Jalil Yubran; 8. (Lento molto e espressivo); 9. (Giocoso); 10. «Serenata», con texto en castellano de F. G. Lorca; 11. «*Lied*»; 12. «*Lied*»; 13. «Desayuno de la mañana»⁶⁴⁴ (Espressivo) con texto en francés de Jacques Prévert –fechado en Tetuán, el 10 de abril de 1996–. De este último *lied*, el autor realizó una versión para soprano y orquesta.

Observaciones: algunos de estos *lieder* aparecen en otras recopilaciones realizadas por el propio Aicha como *12 Lieder de Amor*, con números de *opus* propios e independientes.

Los números «Impulsión» (1°); «Sueño» (4°); «Su Senda» (5°); y «Serenata» (10°),

⁶³⁸ De este número y *Serenata*, ambos con poesía de Lorca, consta su estreno en el CDMyD el día 9 de mayo de 1997, en el Complejo Cultural Sidi Beliot de Casablanca, Marruecos.

⁶³⁹ Notación fonética del árabe.

⁶⁴⁰ Texto original del título en francés: *Sa voile rouge*.

⁶⁴¹ Título del *lied* original en francés: *Sa sentier*.

⁶⁴² Título del *lied* original en francés: *Pour toi mon amour*.

⁶⁴³ Título original en francés: *Le merle*.

⁶⁴⁴ Título original del *lied* en francés: *Déjeuner du Matin*.

aparecen en la grabación *La senda de la vida*. Asimismo, «Impulsión»; «Sueño»; «Pour toi mon amour»; y «Su Senda», pertenecen al ciclo de *lieder Puente de jazmín*. Además, «Impulsión»; «El petirrojo»; «Desayuno de la mañana»; «Sueño»; «Serenata»; y «Un poema de amor», se recogen en la grabación *Sueños*.

10) Nombre: *Amores en los jardines de al-Ándalus I*.

Fecha: 1997.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Cara bella con luz hermosa...» (به ضو حسنمليح المحيا).

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 303.

Material: 69 pp.

Movimientos: 1. «Bogía»; 2. «Tuishia»; 3. «Brisas»⁶⁴⁵ –*Nanasim*– (Leggiero), estando su partitura manuscrita constituida por 3 páginas; 4. «Nocturno»⁶⁴⁶ –*Laybiya*– (Tranquillo), este *lied* manuscrito está formado por 3 páginas; 5. «Bella mujer» –*Maliho/Mohaya*– (Andantino), cuyo monumento encontrado consta de 4 páginas; 6. «Rama de arrayán» (Allegretto); 7. «Noche maravillosa»⁶⁴⁷ (Quasi ad lib.), en una partitura manuscrita de 3 páginas; 8. «Momento feliz», partitura manuscrita que consta de 2 páginas; 9. «No olvido a mi amado»; 10. «Intermezzo»⁶⁴⁸; 11. «Suspiros de amor»; 12. «Eres mi amada»; 13. «Estrellas» –*Mujum* o *An-nuyum*– (Andante), partitura manuscrita formada por 3 páginas; 14. «Velada»⁶⁴⁹, cuyo monumento consta de 4 páginas; 15. «Inchád»; 16. «Una carta de amor» –*Risalet/Hub*– (Moderato), donde su partitura manuscrita consta de 6 páginas.

Observaciones: obras inspiradas en el patrimonio andalusí, cuya configuración se basa en la estructura de las *nawbas* andalusíes. El autor añade al monumento un índice, con el minutaje aproximado de cada canción, así como el total del ciclo. Los textos en árabe son anónimos, salvo el número *Brisas* cuyo autor es Ibn Zamrak. Algunos de los títulos de

⁶⁴⁵ La melodía de este *lied* pertenece a la canción tradicional «El paño moruno», que armonizó anteriormente Manuel de Falla en sus *7 Canciones Populares Españolas*.

⁶⁴⁶ Título del *lied* en árabe: ليلى.

⁶⁴⁷ ليلة رائعة. Título del *lied* en castellano y árabe.

⁶⁴⁸ De este movimiento consta su estreno en el CDMyD. Se interpretó por primera vez por la Orquesta de la Ciudad Autónoma de Ceuta, dirigida por el director español Ángel Hortas, el 12 de enero de 2002, en el Salón de Actos de la extinta Caja Madrid de Ceuta.

⁶⁴⁹ ليلة

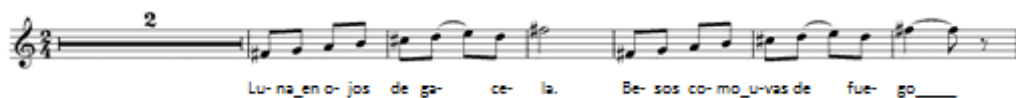
los *lieder* están, o en castellano –traducidos por el propio Aicha–, o en árabe o con la transliteración del nombre del *lied* en árabe. Más tarde, Aicha arregló este ciclo de *lieder* para la ya mencionada Camerata Hispano-Marroquí, conservándose el mismo número de *opus* e incluyéndose, además, las *Variaciones para trompeta y piano*. A este arreglo lo denominó el autor *Amores en los jardines de al-Ándalus III*. Consta su estreno en el registro del CDMyD, que se llevó a cabo por la citada *camerata* el 12 de enero de 2002, en el Salón Cultural de la antigua Caja Madrid en Ceuta.

11) Nombre: *Lieder Amorosos*.

Subtítulo: para soprano y piano.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Sop.

Íncipit del texto: «Luna en ojos de gacela. Besos como uvas de fuego...».

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 313.

Movimientos: 1. «Canción árabe» (Tempo giusto), con texto en castellano de Sergio Macías; 2. «Oración» (Tranquillo), con texto en castellano de Mohamed Chakor y cuyo manuscrito consta de 3 páginas; 3. «Las dos hermanas» (Ad lib.), con texto en castellano de Antonio Machado, señalado como *opus 313* y con una partitura formada por 11 páginas; 4. «Dime que sí» (Marinera), con texto de Rafael Alberti; 5. «Primavera en la calle L' Aaium»⁶⁵⁰ (Allegretto), con texto en castellano de Ricardo Barceló, señalado como *opus 314*, nº 1 y cuyo manuscrito consta de 8 páginas; 6. «Noche en la medina» (Lento espressivo), con texto en castellano de Ricardo Barceló –señalado como *opus 314*, nº 2– y cuyo manuscrito consta de 9 páginas; 7. «Noche nupcial» (Allegro giocoso), con texto en castellano de Ricardo Barceló y presentado en un manuscrito de 5 páginas.

Observaciones: todos los textos están escritos en castellano, añadiéndose un anexo adjunto con las poesías escritas de cada uno de los *lieder*. Algunos de estos mencionados *lieder* aparecen en el ciclo *12 Lieder de Amor*. En el íncipit se puede observar, cómo el autor se basa en la escala frigia desde fa sostenido en la «Canción árabe».

⁶⁵⁰ Calle de la Medina de la ciudad antigua de Tetuán, que hace referencia a la localidad de L'Aaium, población del Sahara occidental. B. Aguirre Marín & A. Roberto, *Una historia de ida ..., op. cit.*, p. 209.

12) Nombre: *Labios*⁶⁵¹.

Subtítulo: canción.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Me gustan tus labios...» (أحبهما شففتيك).

Instrumentación: soprano y piano.

Tonalidad: re menor.

Opus: 332.

Movimientos: uno (Andante appassionato).

Observaciones: los textos, en árabe, son de Jalil Fajori. Presuntamente, este número pertenece al ciclo de *lieder Sueño*. El íncipit musical coincide casi en su totalidad con el *lied* «Soledad». La pieza que exponemos se recoge en la grabación *Sueños*. La traducción al español fue realizada por Sahar Shaya.

13) Nombre: *No hay más bella*.

Subtítulo: *lieder* para soprano y piano.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «No hay más bella. Nunca le tocó una guitarra. Las piedras nunca soñaron ser joyas...» (لا أكثر جمالا. وقال انه لم يلمس الغيتار. الحجاره يحلم أبدا أن تكون المجوهرات).

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 515. Aicha, también usa el *opus 15*.

Material: 71 pp.

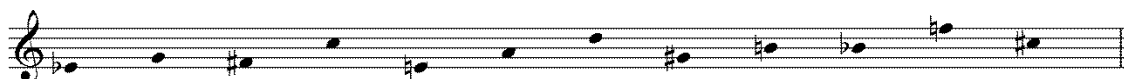
Movimientos: 1. «No hay más bella» – أجمل منك – (Delicato); 2. «Seducción» – إغراء – (Galantemente); 3. «El bulbul»⁶⁵² – بلبل – (Giocoso); 4. «Las estrellas» – نجوم – (Con fantasía); 5. «Tómame» – خذني – (Lento); 6. «Juntos navegamos» – معا نبحر – (Poco mosso);

⁶⁵¹ شفاه. Nombre de la pieza en árabe.

⁶⁵² Según el DRAE, en su 23ª ed. de 2014, hace referencia a un ruiseñor. Es una palabra que se contempla en dicho diccionario y cuya procedencia es del árabe clásico. Este *lied* en algunas fuentes aparece titulado como «Mirlo».

7. «La luna» – القمر – (Teneramente); 8. «Pasa por nuestra casa en la mañana» – مري بيتنا – صباحا (Andante); 9. «Labios iluminadores» – فم أنور – (Sin *tempo*); 10. «El barco blanco» – اليخت الأبيض – (Con fantasía).

Observaciones: los poemas en los que están basados los *lieder* son de Said Akl –que se adjuntan escritos a las partituras– y pertenecientes al ciclo *No hay más bella*. Algunas partes de estos *lieder* aparecen en otra colección titulada *5 Lieder*, pertenecientes al ciclo *Puente de jazmín*. El *opus 5* también lo emplea en la obra *Canción / Danza Yebeleña*. Los textos están en árabe y la música basada en la siguiente serie dodecafónica:



14) Nombre: *Canción Sufí*.

Subtítulo: canción mística.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Lo vemos, si está ausente...» (ونحن نرى، إذاغيب).

Instrumentación: soprano y piano.

Material: 7 pp.

Movimientos: uno (Andante Maestoso).

Observaciones: el texto del *lied* está en árabe y su autor es Ibn al-Farid. Hay una versión instrumental con título parecido e instrumentada para la Camerata Hispano-Marroquí. Además, existe una obra para otro conjunto instrumental, con título similar. La traducción al castellano es de Sahar Shaya.

15) Nombre: *Cinco lieder*.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «No hay más bella. Nunca le tocó una guitarra. Las piedras nunca soñaron ser joyas...» (لا أكثر جمالا. وقال انه لم يلمس الغيتار. الحجاره يحلم أبدا أن تكون المجوهرات).

Instrumentación: soprano y piano.

Material: páginas sueltas y fotocopias.

Movimientos: 1. «No hay más bella»⁶⁵³, con texto de Said Akl; 2. «El petirrojo»⁶⁵⁴, con texto de Jalil Yubran; 3. «Tentación»⁶⁵⁵; 4. «Luna»⁶⁵⁶; 5. «Puente de jazmín»⁶⁵⁷.

Observaciones: el texto está en árabe, siendo su título y leyendas de los movimientos traducidos por Jaafar Ikhlass. Algunos de estos *lieder* aparecen en ediciones independientes, como *No hay más bella*, que proviene del *opus 515*. Presuntamente, pertenecen al ciclo *Puente de jazmín*. La poesía es obra de Said Akl.

16) Nombre: *Dame la mano*.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Ven aquí junto a mí, ven aquí a compartir...».

Instrumentación: soprano y piano.

Material: constituido por 6 páginas.

Movimientos: uno, y no se especifica *tempo*.

Observaciones: texto en castellano atribuido a Nilda Martín Miller, ya que aparece este nombre al comienzo del *lied*. La obra está escrita a modo de boceto.

17) Nombre: *Darbuha*⁶⁵⁸.

Subtítulo: Su Senda⁶⁵⁹.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Su camino por las estrellas y la luna...» (دربها النجم والقمر).

⁶⁵³ لا أكثر جمالا. El título del movimiento está originalmente en árabe.

⁶⁵⁴ شحرور. El título en la partitura manuscrita está en árabe.

⁶⁵⁵ إغراء. Título del movimiento en árabe.

⁶⁵⁶ هلال. Originalmente, escrito en árabe.

⁶⁵⁷ أفواس الياسمين. Título original en árabe.

⁶⁵⁸ دربوكة. En castellano, *Su camino*. Aicha quiso titularla con la transliteración de la palabra árabe.

⁶⁵⁹ ممر. El subtítulo originalmente lo escribió Aicha en árabe.

Instrumentación: soprano y piano.

Material: 9 pp.

Movimientos: uno (Andante con moto).

Observaciones: este *lied* aparece en la grabación *La senda de la vida*. Asimismo, pertenece al ciclo de *lieder Puente de jazmín*. El texto de la poesía en árabe es de Abu al-Qasim al-Shabby. La traducción al castellano fue realizada por Jaafar Ikhlass y Sahar Shaya.

18) Nombre: *El episodio*.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Los que pusimos el alma en la piedra, en el hierro...».

Instrumentación: soprano y piano.

Movimientos: uno.

Observaciones: el texto, en castellano, es de Pablo Neruda, procedente de su sonata crítica *El episodio*⁶⁶⁰. La obra está escrita a modo de boceto.

19) Nombre: *La nueva mañana*⁶⁶¹.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Heridas que habitáis en mí...» (اسكني يا جراح).

Instrumentación: soprano y piano.

Movimientos: uno, titulado «La nueva mañana» (Andante tranquilo).

Observaciones: *lied* con texto en árabe del baidaní Abdeslam Misbah. Este *lied* aparece en *7 Lieder para soprano y piano, opus 36*. La traducción al castellano es de Saha Shaya.

20) Nombre: *Nana yebeliña*⁶⁶².

⁶⁶⁰ P. Neruda, *Memorial de Isla Negra...*, *op. cit.*

⁶⁶¹ الصباح الجديد. Título de la obra originalmente escrito en árabe.

⁶⁶² أنينا أغنية المهد. Título original en árabe.

Subtítulo: *Annina*.

Fecha: no consta en el monumento.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Annina...» (أنينا)

Instrumentación: soprano y piano.

Material: 4 pp.

Movimientos: un movimiento (Con tenerezza).

Observaciones: el texto está en árabe y se desconoce el autor –es posible que sea al-Bayati y que esta pieza se recogiera del proyecto *Tú y yo, nunca*–. Se encontró otra versión de la misma música para 3 violines, chelo, órgano, piano y soprano –este monumento original consta de 18 páginas–. La instrumentación se muestra escrita en un guion a modo orquestal y, también, se hallaron las *particelle* de los diferentes instrumentos, salvo de la voz. Asimismo, en la biografía sobre nuestro autor realizada por Anakar, se recoge una pieza que se denomina *Annina*, haciendo referencia a una nana. La instrumentación de esta última es la que a continuación se expone: soprano, vn, va, vc, tpt y pf. Hipotéticamente, es una canción de cuna y perteneciente al ciclo de *Amores en los jardines de al-Ándalus III*⁶⁶³. Es muy probable que ambas piezas sean la misma obra.

21) Nombre: *Oda a la esperanza*.

Fecha: no consta en el *lied*.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Crepúsculo marino, en medio de mi vida...».

Instrumentación: soprano y piano.

Movimientos: uno, sin señalización de *tempo*.

Observaciones: el texto, en castellano, es de Pablo Neruda⁶⁶⁴. El *lied* está escrito a modo de boceto.

⁶⁶³ Con casi toda probabilidad, este *lied* que hace referencia Anakar, corresponde al ciclo de *Amores en los jardines de al-Ándalus III*, en su versión para la *camerata* «Aïcha», por la instrumentación que presenta.

⁶⁶⁴ De la publicación: P. Neruda, *Odas elementales...*, *op. cit.*

22) Nombre: *Puente de jazmín*⁶⁶⁵.

Subtítulo: Ciclo de *lieder*.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Su alma triste...» (به طيف حزين). En otro texto: «Alcanza con tu mano al sol...» (مدي يدا للشمس).

Instrumentación: soprano y piano.

Tonalidad: sol menor.

Movimientos: uno, sin *tempo* marcado.

Observaciones: *lied* con texto en árabe de Said Akl. Posee adjunto los apuntes de composición de dicha música con lo que más tarde sería el ciclo de *lieder* con el mismo título, además de otros textos que, se suponen, conformarían el ciclo anteriormente citado.

La traducción al castellano es de Saha Shaya.

23) Nombre: *Soledad*⁶⁶⁶.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Mi corazón cuando...de albahaca» (قلبي عندما ... ريحان).

Instrumentación: soprano y piano.

Tonalidad: re menor.

Material: 28 pp.

Movimientos: 1. «Su mano»⁶⁶⁷ (Moderato appassionato); 2. (sin *tempo*); 3. Andante moderato; 4. Lento non troppo.

Observaciones: 4 *lieder* con texto en árabe y poesía de Jalil Fajori. El íncipit musical del primer movimiento, «Su mano», coincide casi en su totalidad con el *lied* «Labios». La traducción al castellano es de Sahar Shaya.

24) Nombre: *Versos del capitán*.

⁶⁶⁵ قنطرة الياسمين. El nombre de la pieza está escrito en árabe en el manuscrito original.

⁶⁶⁶ وحدة. Título en árabe.

⁶⁶⁷ Título original del movimiento en árabe: يدها

Tonalidad: la menor.

Material: 7 pp.

Movimientos: uno (Andantino).

Observaciones: la poesía, escrita en árabe, es de Jalil Fajori. La traducción al castellano del título fue realizada por Jaafar Ikhlass. No se pudo recoger el íncipit literario.

26) Nombre: *Proyecto Tu y yo, nunca*⁶⁷⁰.

Fecha: entre 1970 y 1980.

Íncipit musical:



Instrumentación: soprano y piano.

Material: 45 pp.

Movimientos: 1. «Tú y yo, nunca»; 2. «Lluvia»⁶⁷¹; 3. «Nana»⁶⁷²; 4. «El cantante y la luna»⁶⁷³; 5. «Oración por quien no volverá»⁶⁷⁴.

Observaciones: la traducción de los títulos de los movimientos fue realizada por la viuda del maestro, estando los textos escritos en árabe y de la autoría de Abd al-Wahhab al-Bayati. Estos textos, desafortunadamente, no pudieron ser rescatados. Este proyecto artístico conjunto con el poeta iraquí no vio la luz por problemas de la editorial que lo iba a publicar. Existe una versión del *lied* «Tu y yo, nunca» para conjunto instrumental – formado por sop, fl, ob, cl sib, fg, tpt do, tpa fa, vn I, vn II, va, vc, cb–. Del ciclo *Tú y yo nunca*.

27) Nombre: *Tu cumpleaños*.

Subtítulo: *id miladak*⁶⁷⁵, romanza.

Fecha: 2000.

Íncipit musical:



⁶⁷⁰ أنت وأنا، أبدا. Título original de los *lieder* en árabe.

⁶⁷¹ مطر. En el manuscrito, el título del movimiento estaba en árabe.

⁶⁷² تهليل. Título del movimiento en el manuscrito original en árabe.

⁶⁷³ المغني والقمر. Título original en árabe.

⁶⁷⁴ الصلاة لمن لن يعود. El título del movimiento originalmente está en árabe.

⁶⁷⁵ Notación fonética al castellano.

Instrumentación: soprano y piano.

Material: 5 pp.

Movimientos: uno (Allegro).

Observaciones: el texto en árabe es de Sidi El Hosni Ouazzani. Perteneciente al ciclo *Puente de jazmín*. No se pudo recoger el íncipit literario.

28) Nombre: *Ella sonrió*⁶⁷⁶.

Íncipit musical:

Sop.

Instrumentación: soprano y piano.

Movimientos: uno (Allegro non troppo).

Observaciones: *lied* con texto en árabe. No se pudo recoger el íncipit del texto ni su autor.

29) Nombre: *Navegación [sic] en tus ojos*.

Subtítulo: *-I-Bhar-*.

Fecha: no consta.

Íncipit:

Pf.

Instrumentación: soprano y piano.

Material: 7 pp.

Movimientos: uno (Appassionato).

Observaciones: texto en árabe de Lutfi Zaghlul *-Zaghloul-*, siendo estrenado por la soprano Samira Kadiri. Perteneciente al ciclo *Puente de jazmín*. No se pudo recoger el íncipit literario.

30) Nombre: *Con mi corazón*⁶⁷⁷.

Subtítulo: *lied* para soprano y piano.

Fecha: 13 de abril de 1997.

Instrumentación: soprano y piano.

⁶⁷⁶ تبسمت. Título original en árabe.

⁶⁷⁷ مع قلبي. Título original en árabe.

Observaciones: texto en árabe, con poesía de Jalil Fajori. No se puede especificar ni hacer una presunción del ciclo al que puede pertenecer este *lied*. Presuntamente, se interpretó en Granada en el concierto organizado por la UGR⁶⁷⁸ y la «Cátedra Manuel de Falla» en el XV Ciclo de música de Cámara titulado «*Lieder* en árabe y el canto andalusí». En este concierto se tituló «Como una paloma en mi corazón».

31) Nombre: *Dulce noticia*.

Instrumentación: soprano y piano.

Material: 7 pp.

Movimientos: un movimiento (Con molto espressione).

Observaciones: no se puede especificar ni hacer una presunción del ciclo al que puede pertenecer este *lied*. No se pudo recoger más datos para elaborar los incipits.

32) Nombre: *Lieder* para soprano y piano.

Instrumentación: soprano y piano.

Movimientos: 1. «Amor» (Moderato); 2. «Te adoro» (Appassionato); 3. (sin *tempo*).

Observaciones: texto en árabe con poesía de Jalil Fajori. Este pequeño ciclo no tiene nombre ni título expreso. No se pudo recoger más datos para elaborar los incipits.

33) Nombre: *Música andaluza*⁶⁷⁹.

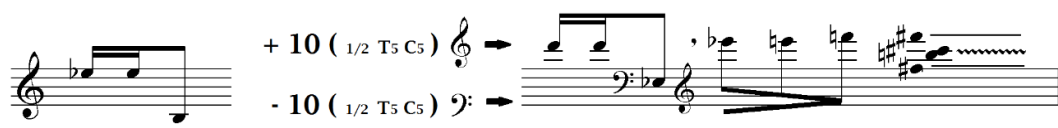
Instrumentación: soprano y piano.

Observaciones: traducción del título realizada por la viuda del maestro, estando el texto del *lied* en árabe. Se desconoce a qué ciclo pertenece. No se pudo recoger más datos para elaborar los incipits.

34) Nombre: *Lied* para soprano y piano sin título.

Fecha: no consta.

Íncipit musical:

Pf. 

Íncipit del texto: «C'était le beruis sement de vent...».

⁶⁷⁸ Universidad de Granada.

⁶⁷⁹ الموسيقى الأندلسية. Título original en árabe.

Instrumentación: soprano y piano.

Material: 8 pp.

Movimientos: uno.

Observaciones: texto en francés de autor desconocido. La obra está plasmada en escritura contemporánea.

De los *lieder* que a continuación se muestran, no se pudo conseguir ni localizar los manuscritos originales para realizar los correspondientes íncipits. Los datos que se exponen han sido recogidos de la publicación de Anakar y de otras fuentes.

35) Nombre: *Ash'ari: la lectura*⁶⁸⁰.

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 325.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se realizó en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar. Aunque no está catalogada en dicha biografía, se escribe sobre su existencia.

36) Nombre: *Bella ofrenda*.

Subtítulo: *Hadijomila*⁶⁸¹. *Lied* para soprano y piano.

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 326.

Observaciones: texto en árabe y poesía del escritor bengalí Rabindranath Tagore (1861-1941)⁶⁸². La pieza pertenece al ciclo de *lieder Puente de jazmín*. Se tiene constancia de su existencia porque aparece en algunos programas de concierto, donde también se denomina en francés *Beau cadeau*. Como ejemplo, reseñamos el que organizó el Colegio Español «Jacinto Benavente» de Tetuán, y celebrado en la iglesia «Nuestra Señora de las Victorias» de la ciudad, el martes 17 de diciembre de 2002, a las 19.30 horas. Asimismo, se recoge en la grabación *Sueños*.

⁶⁸⁰ Escuela teológica musulmana sufí que data del siglo X. Partidaria del uso de la razón y teología conjetural. R. C. Martin, *Encyclopedia of Islam and the Muslim World*, Nueva York, Thomson Gale, 2004, pp. 82-83.

⁶⁸¹ Transliteración al castellano.

⁶⁸² N. Jha, «Rabindranat Tagore (1861-1941)», *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, vol. XXIV, nº 3-4 (1994), pp. 617-634.

37) Nombre: *Adolescente*.

Subtítulo: *Morahika*⁶⁸³.

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 341.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se realizó en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar. Los textos son de Abu al-Qasim al-Shabby. Este *lied*, aparece en la grabación *La senda de la vida* y, asimismo, en la grabación *Sueños*. Forma parte del ciclo de *lieder Puente de jazmín* y, también, al ciclo de *lieder Sueño*. Igualmente, la pieza se interpretó en Granada en el concierto organizado por la UGR y la «Cátedra Manuel de Falla» en el XV Ciclo de música de Cámara titulado «*Lieder en árabe y el canto andalusí*».

38) Nombre: *No mañana*⁶⁸⁴.

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 350.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se realizó en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar. Con textos de Ibn Zamrak, el ciclo al que pudiera pertenecer, hasta el momento, es desconocido.

39) Nombre: *¿Y te preguntas quién soy?*⁶⁸⁵

Instrumentación: soprano y piano.

Opus: 410.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se realizó en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar. Los textos en árabe son de Lutfi Zaghloul. Coincide en número de *opus* con la obra *Andalouses pour le quatuor de guitares* y, el ciclo al que pudiera pertenecer, hasta la fecha, es desconocido.

40) Nombre: *Murmullos*.

Subtítulo: *Hamasat*⁶⁸⁶.

Instrumentación: soprano y piano.

⁶⁸³ Notación fonética del título en árabe.

⁶⁸⁴ وليس غدا. Título original en árabe.

⁶⁸⁵ وكنت أتساءل من أنا؟. Título original en árabe.

⁶⁸⁶ Notación fonética de la palabra en árabe.

Movimientos: uno (Andantino).

Observaciones: texto en árabe del poeta Mohamed Achaari⁶⁸⁷. Perteneciente al ciclo de *lieder Puente de jazmín*.

41) Nombre: *Nuevo Amanecer*⁶⁸⁸.

Instrumentación: soprano y piano.

Observaciones: texto en árabe con poesía de Abu al-Qasim al-Shabby. No se puede especificar ni hacer una presunción del ciclo al que puede pertenecer este *lied*.

6.6.2. *Lieder* soprano y guitarra

1) Nombre: *Versos del capitán*.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «Todo tu cuerpo tiene copa o dulzura destinada a mí...».

Instrumentación: soprano y guitarra.

Opus: 333.

Material: «El alfarero» (8 pp.); «La reina» (8 pp.); «En ti la tierra» (9 pp.).

Movimientos: 1. «El alfarero» (Tranquillo); 2. «La reina» (Andante con moto); 3. «En ti la tierra» (Andante affettuoso).

Observaciones: textos de Pablo Neruda⁶⁸⁹. Algunos de estos *lieder* aparecen en versiones para piano y soprano. Estos números iban a conformar el ciclo *Versos del capitán* en su versión para soprano y guitarra.

6.6.3. *Lieder* soprano y conjunto instrumental

1) Nombre: *Amores en los Jardines de al-Ándalus III*⁶⁹⁰.

Fecha: 1997-1999.

⁶⁸⁷ Mohamed Achaari (1951) es un escritor y político marroquí, ganador del premio *Arabic Booker Prize* de 2011.

⁶⁸⁸ فجر جديد. Título original en árabe.

⁶⁸⁹ De la obra: P. Neruda, *Los versos del capitán...*, *op. cit.*

⁶⁹⁰ En algunos documentos, el propio Aicha denomina esta pieza: *Amores en los jardines del Ándalus* o *Amores en los jardines de Andalucía*.

Íncipit musical:



Íncipit del texto: «¡Oh! Reina de mi vigilia...» (يا مديرة الحياة).

Instrumentación: sop, vn, va, vc, tpt sib, fl y pf.

Opus: el *opus* manuscrito, no se ve claro si es el 559 o el 599 –en otras fuentes, aparece como 303–.

Movimientos: 1. «Bogía» (Ad lib. Tempo lento) y que consta de dos páginas y escrito para piano solo; 2. «Tuishia» (Calmato), en un manuscrito conformado por 16 páginas; 3. «Brisas» –*Nanasim*–⁶⁹¹ (Leggiero) presentado en una partitura formada por 9 páginas; 4. «Nocturno» –*Laybiya*– (Tranquillo), conformado por 9 páginas; 5. «Intermezzo» (Andante con moto). Este número es instrumental –fl, tpt, vn, va, vc, pf– y escrito en 16 páginas; 6. «Variaciones para trompeta en si bemol y piano» –tpt, pf–; 7. «Rama de arrayán» (Allegretto) y escrito en 10 páginas; 8. «Coloquio I» (Largo), número instrumental –fl, tpt, vn, va, vc, pf–; 9. «Coloquio II» (Con gioia), que consta de 13 páginas, siendo un número instrumental con la misma plantilla que la anterior pieza; 10. «No olvido a mi amado» (Andantino); 11. «Estrellas» –*Mujum* o *An-nuyum*– (Con tenerezza) está constituido por 11 páginas; 12. «Minuetto, nº 2 para violonchelo y piano»⁶⁹² (Moderato ma un poco mosso) corte instrumental compuesto por 8 páginas; 13. «Inchád» (Lento ma flessibile) para soprano y chelo y constituido por 6 páginas; 14. «Una carta de amor» –*Risalet/Hub*– (Moderato), compuesto por 29 páginas; 15. «Bella Mujer» –*Maliho/Mohaya*– (Andantino), conformado por 10 páginas; 16. «Canción mística» (Andante maestoso), compuesto por 32 páginas y en el arreglo de este *lieder*, se presenta el violín II en vez de la flauta.

Observaciones: arreglos hechos por el propio compositor para la agrupación que el mismo dirigió durante 1999 y 2004, la ya citada Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha». Por su estructura, la obra evoca a la configuración de las *nawbas* andalusíes. Existen muchos apuntes y copias del compositor a propósito de estos *lieder*, siendo el arreglo original de esta *nawba* moderna el que corresponde al formato de soprano y piano, *Amores en los Jardines de al-Ándalus I*, con *opus* 303. Por el título, seguramente este ciclo de *lieder* es

⁶⁹¹ En esta pieza, y en algunos movimientos, el autor escribe la notación fonética en árabe de cada título.

⁶⁹² Este movimiento se estrenó el 12 de enero de 2002 en el Salón de Actos de la extinta Caja Madrid en Ceuta, según se puede consultar en el CDMyD. El *opus* que se le asigna a este movimiento en esta institución es el *op.* 305.

la tercera versión del original anteriormente citado, sin haberse encontrado datos de cuál sería la segunda, aunque es posible que sea un arreglo para violín, guitarra y piano que en la catalogación se contempla. Igualmente, tanto la «Bogía» como la «Tuishia», aparecen en otras obras con diferentes instrumentaciones y arreglos, esbozos de la inspiración del autor en las *nawbas* andalusíes. Otros *lieder* de esta misma colección, como ocurre en otros casos del legado de Aicha Rahmani, aparecen independientes. Los textos en árabe de estos números son anónimos, salvo «Brisas» cuyo autor es Ibn Zamrak. A nivel orquestación, la flauta, es el último instrumento que incorporó el autor a estas piezas – siendo sustituida o doblada, en algunos *lieder*, por el violín segundo–. Este ciclo fue estrenado en Tetuán por la misma Camerata Hispano-Marroquí. Más adelante, se volvió a interpretar en Ceuta y en Jerez de la Frontera –iglesia de Guadalcaacín, 19 de octubre de 2001–. El incipit del texto ha sido tomado del *lied* «Estrellas» y traducido al castellano por Sahar Shaya.

2) Nombre: *Súplica*⁶⁹³.

Subtítulo: Monólogo.

Instrumentación: dos pianos y voz.

Material: 18 pp.

Observaciones: el texto está en árabe, y su autor se desconoce. No se pudo acceder a dicho monumento.

3) Nombre: *Riad lover*.

Subtítulo: Romanza.

Instrumentación: voz y acompañamiento⁶⁹⁴.

Opus: 290.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se realizó en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar. El autor de los textos es Sidi El Hosni Ouazzani. Coincide en numeración de *opus* con el de la obra *Adiós a Andrés Segovia*. Pieza perteneciente al ciclo de *lieder Puente de jazmín*. En el programa de mano del concierto celebrado en la iglesia «Nuestra Señora de las Victorias» de Tetuán y organizado por el Colegio Español «Jacinto Benavente» el 17 de diciembre de 2002, aparece esta pieza.

⁶⁹³ توسل. Título original en árabe.

⁶⁹⁴ Se desconoce la instrumentación.

6.7. Música para instrumento solo

6.7.1. Piano

1) Nombre: *Tres Piezas Folklóricas de Yebala* para piano.

Fecha: publicada en octubre de 1972.

Íncipit:



Instrumentación: piano.

Opus: 41.

Material: 18 pp.

Movimientos: 1. «Canción-danza» (Allegro); 2. «Lamento» (Adagio mesto); 3. «Scherzo» (Allegro non troppo).

Observaciones: se trata de una de las pocas obras publicadas por el maestro, siendo editada por la Imprenta Minerva de Tetuán (Marruecos), en octubre de 1972, con depósito legal nº 23619. Está registrada dentro del catálogo de la biblioteca del CDMyD con la siguiente signatura topográfica: P (M) - 543/97 (2). El *opus 42*, en su versión original manuscrita sin editar, coincide musicalmente en gran parte con este *opus 41*, como se puede cotejar en los íncipits de ambas. La partitura fue estrenada en Colonia (Alemania).

2) Nombre: *Platero y yo, op. 180* para piano.

Fecha: no consta, aunque hipotéticamente, y tras la publicación de sus dos primeros movimientos que sí están datados, ronda alrededor de 1976.

Íncipit:



Instrumentación: piano.

Opus: 180.

Material: 171 pp.

Movimientos: 1. «Platero» (Allegro moderato); 2. «Mariposas blancas» (Moderato); 3. «Juegos del anochecer» (Allegro); 4. «El eclipse» (no consta ningún tipo de *tempo*); 5. «Escalofrío» (Quasi andantino); 6. «El loco» (Allegretto); 7. «Judas» (no consta ningún tipo de *tempo*); 8. «Las brevas» (no consta ningún tipo de *tempo*); 9. «¡Ángelus!» (Andante con moto); 10. «La púa» (Andante); 11. «Las golondrinas» (Prestissimo); 12. «El niño tonto» (Largo); 13. «La fantasma» (Dramatico); 14. «Retorno» (Espressivo); 15. «La primavera» (Moderato); 16. «El aljibe» (Moderato); 17. «El vals del canario» (Tempo de walse)⁶⁹⁵; 18. «Los húngaros» (Largo); 19. «Las tres viejas» (Andantino); 20. «La carretilla» (Allegro assai); 21. «El pan» (Leggiero); 22. «Darbón» (señalización metronómica de negra a 120); 23. «La tísica» (Allegro); 24. «El Rocío» (Sevillanas); 25. «El tío de las vistas» (Rondó); 26. «La flor del camino» (Allegro quasi tranquilo); 27. «El pozo» (Misterioso); 28. «Albérchigos» (señalización metronómica de negra a 96); 29. «Corpus –Tema de Josquin des Prés–» (Lento); 30. «Los gallos» (señalización metronómica de negra a 120); 31. «Anochecer» (señalización metronómica de negra a 63); 32. «Gorriones» (Allegro molto con brio); 33. «Fuego en los montes» (Allegro agitato); 34. «El canto del grillo» (Moderato); 35. «Tormenta» (sin ningún tipo de señalización metronómica ni de *tempo*); 36. «Nocturno» (Allegretto); 37. «Sarito – Canción popular andaluza–»; 38. «Última siesta»; 39. «La luna» (Andante molto mosso); 40. «Alegría» (Vivace); 41. «El pastor» (Allegro); 42. «El canario se muere» (Vals triste); 43. «La colina» (Allegro non tanto); 44. «El otoño» (Patetico); 45. «Antonia» (señalización metronómica de negra a 92); 46. «Viñeta» (Moderato); 47. «Pinito» (Andante con moto); 48. «El río» (señalización metronómica de negra a 100); 49. «El cementerio viejo –Elegía a mi madre–» (Adagio molto espressivo); 50. «Lipiani» (señalización metronómica de negra a 92); 51. «La plaza vieja de toros» (Pasodoble); 52. «El eco» (señalización metronómica de negra a 84); 53. «Susto» (Moderato scherzato); 54. «La fuente vieja –Nana–» (Adagio con tenerezza); 55. «Camino» (señalización metronómica de negra a 100); 56. «Piñones» (señalización metronómica de negra a 80); 57. «Cencerrada –Rapsodia (Danza de los borrachos/Ruidos de los chiquillos/Romance)–»; 58. «Los gitanos» (Allegretto); 59. «La llama» (Andantino); 60. «El alba» (Andante piu mosso); 61. «Floreillas» (señalización metronómica de negra a 100); 62. «Navidad» (Allegro assai); 63. «El invierno» (Adagio); 64. «Noche pura» (Moderato); 65. «La corona de perejil» (Allegretto); 66. «Los reyes magos» (señalización metronómica de

⁶⁹⁵ Probablemente, Aicha hace referencia al capítulo titulado por Juan Ramón Jiménez, *El canario vuela*.

(1). Hay otra catalogación de «Mariposas blancas» en dicha biblioteca con la siguiente signatura topográfica en este organismo P (M) – 542/97 (1). La selección fue estrenada en Tánger.

4) Nombre: *Suite Yebeliña* para piano.

Fecha: anterior a 1990.

Íncipit:



Instrumentación: piano.

Opus: 42.

Material: 11 pp.

Movimientos: 1. «Canción-danza» (Allegro); 2. «Lamento» (Adagio mesto); 3. «Scherzo» (Allegro non troppo).

Observaciones: la partitura es un arreglo del *opus 41*, siendo un esbozo de las *Tres Piezas Folklóricas de Yebala*. El autor señala la obra como *opus 42*, coincidiendo en número de *opus* con la *Suite Symphonique par Orchestre et Piano*, aunque no en música. Estrenada en la ciudad alemana de Colonia en 1990.

5) Nombre: *Pequeñas Andalucianas a Lamiá [sic]* para piano.

Fecha: junio de 1990, Tetuán.

Íncipit:



Instrumentación: piano.

Opus: 400, n° 1.

Material: 5 pp.

Movimientos: 1. Poco leggiero; 2. Tranquillo; 3. Quasi allegro.

Observaciones: Lamia hace referencia a una criatura femenina de la mitología grecolatina. Al igual que Aicha Kandisha, Lamia es una seductora con un poder incomparable a la vez que mortal. Como por todos es bien sabido, la civilización de al-Ándalus se nutrió de las fuentes, mitos, cultura y conocimientos grecorromanos. Lamia,

en la mitología romana, era hija de Neptuno y amante de Júpiter. Juno, esposa de este último y representación de la maternidad en la mitología romana, estaba celosa con el idilio de su marido y, por ello, otorgó una maldición a Lamia. La imprecación de Juno se basó en que nuestra protagonista abortara en todos sus embarazos. Lamia entristeció por la condena y fue perdiendo su belleza y, con ello, el interés de Júpiter. La desesperación invadió a Lamia llegando por tal causa a devorar los fetos que abortaba. Esta historia produjo más tarde otra fabula, donde tres Lamias –engendros que se escondían bajo las apariencias de tres bellas y atractivas mujeres– tenían el cometido de esconderse en los caminos donde asaltaban a los viajeros para, después de seducirlos, devorarlos⁶⁹⁹. Este último cuento fue en el que se inspiró Mustafá Aicha para la creación de la obra a la que hacemos referencia. Curiosamente, la pieza está conformada por tres números, como las tres Lamias.

6) Nombre: *Pequeñas Andalucianas* para piano.

Fecha: presumiblemente, 1990.

Íncipit:



Instrumentación: piano.

Material: 8 pp.

Movimientos: 1. Moderato; 2. Commodo; 3. Con grazia.

Observaciones: muy similar a las *Pequeñas andalucianas a Lamià* para piano.

7) Nombre: *Fantasía Romántica* para piano

Subtítulo: sobre una canción callejera de Tetuán.

Fecha: 4 de febrero de 1994, Tetuán.

Íncipit:



Instrumentación: piano.

Opus: 408.

Material: 9 pp.

⁶⁹⁹ M. Juan, *Mitología ó [sic] historia de los dioses y héroes fabulosos*, Barcelona, Imprenta de D. Ramón Martín Indar, 1837, p. 183.

Movimientos: uno (Adagio).

Observaciones: inspirada en una melodía popular de la ciudad de Tetuán. Aparece una segunda versión de la obra realizada por el propio autor con *opus 461* y titulada *Fantasia* para piano. Es posible que, a su vez, esta partitura coincida con la obra registrada por Anakar y titulada *Canción popular de Tetuán*. Con este título, que hace referencia la autora marroquí, no se encontró ninguna partitura en la catalogación realizada en el estudio del maestro.

8) Nombre: *Fuga sobre una canción popular de Yebala*.

Fecha: no aparece en el manuscrito original.

Íncipit:



Instrumentación: piano.

Tonalidad: fa mayor.

Opus: 36.

Material: 8 pp.

Movimientos: uno, sin presentar anotación del *tempo*.

Observaciones: inscrito en las *particelle* como *opus 36*, coincidiendo en numeración de *opus* con los 7 *Lieder* para soprano y piano, aunque la música es distinta.

9) Nombre: *Sonata marroquí*⁷⁰⁰.

Fecha: no la muestra en los monumentos.

Íncipit:



Instrumentación: piano.

Tonalidad: sol sostenido menor.

Opus: 39.

Material: 56 pp.

Movimientos: 1. «Lento» (molto sostenuto); 2. Moderato; 3. (negra a 88); 4. «Finale».

Observaciones: título en árabe, traducido al castellano por Jaafar Ikhlass.

⁷⁰⁰ سوناتا المغربي. Título original en árabe.



Instrumentación: piano.

Tonalidad: fa mayor.

Movimientos: 1. (*sin tempo*); 2. Andante tranquilo.

Observaciones: no consta número de *opus* ni la fecha en los manuscritos. Con respecto al título de la obra, señalar que el imán –*Imam*–⁷⁰³ es la persona que dirige a los fieles hacia la oración. Este es un erudito con respecto a la materia teológico-jurídica de la religión islámica. El *Chaij* –*Schaij*–⁷⁰⁴ es un individuo que, usualmente, tiene más de 60 años de edad y que preside a una tribu⁷⁰⁵ –aunque en este aspecto, puede ser más joven–. En el DRAE en su 23ª ed. de 2014, el *Chaij* coincide con el significado de la palabra «jeque». Se desconoce al *Schaij Imam* al que el autor hace referencia en esta música.

12) Nombre: *Intermezzo*.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: piano.

Tonalidad: la mayor.

Movimientos: uno (*Lento ma non troppo*).

Observaciones: la pieza, la incorpora el propio autor en el ciclo de *lieder Amores en los jardines de al-Ándalus*, en sus dos versiones (I y III).

13) Nombre: *Fue en la pared, el sonido del viento*⁷⁰⁶.

Fecha: no consta.

Instrumentación: piano contemporáneo.

⁷⁰³ إمام (*imām*).

⁷⁰⁴ شيخ (*shayj* o *sheyj*).

⁷⁰⁵ Las tribus árabes o bereberes del norte de África –en este caso haciendo referencia a la región de Yebala– se denominan cabilas, siendo estas, unidades homogéneas e independientes política y socialmente en la zona que ocupan, según el antropólogo David Montgomery Hart.

⁷⁰⁶ كان على الحائط، وصوتالرياح. Título original en árabe.

Observaciones: texto en árabe, traducido al castellano por Jaafar Ikhlass. No se pudo recoger más datos de la pieza.

De las siguientes obras que se exponen a continuación para piano, no se pudo conseguir los manuscritos originales para realizar los correspondientes íncipits, siendo los datos aquí expuestos recogidos de la publicación de Anakar y otras fuentes.

14) Nombre: *Sonata en dos tiempos*.

Instrumentación: piano.

Opus: 2.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

15) Nombre: *Preludio y fuga*.

Instrumentación: piano.

Opus: 3.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

16) Nombre: *Danza Susa*.

Instrumentación: piano.

Opus: 4.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

17) Nombre: *Danza Popular*.

Instrumentación: piano.

Opus: 5, nº 1.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

18) Nombre: *La rosa*.

Instrumentación: piano.

Opus: 5, nº 2.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

19) Nombre: *Rima, op. 6, n° 1.*

Instrumentación: piano.

Opus: 6, n° 1.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

20) Nombre: *Lamentos de una mendiga.*

Instrumentación: piano.

Opus: 6, n° 2.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

21) Nombre: *Estudio.*

Instrumentación: piano.

Opus: 7.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

22) Nombre: *Rima, op. 8, números 1 al 4.*

Instrumentación: piano.

Opus: 8, números 1, 2, 3 y 4.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

23) Nombre: *Tres danzas guinauias*⁷⁰⁷.

Instrumentación: piano.

Opus: 9, números 1, 2 y 3.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

⁷⁰⁷ El título hace referencia a los *gnawa*.

24) Nombre: *Canciones populares tetuanés*.

Instrumentación: piano.

Opus: 10, números 1, 2 y 3.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

25) Nombre: *Rima, op. 11*, números 1 y 2.

Instrumentación: piano.

Opus: 11, números 1 y 2.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

26) Nombre: *España en mi recuerdo*.

Instrumentación: piano.

Opus: 12.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

27) Nombre: *Danza*.

Instrumentación: piano.

Opus: 13.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

28) Nombre: *Rima, op. 14*, números 1 y 2.

Instrumentación: piano.

Opus: 14, números 1 y 2.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

29) Nombre: *Canción / Danza Yebeleña*.

Instrumentación: piano.

Opus: 15.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar. Es posible que sea el primer movimiento –o un arreglo de este– de las *Tres Piezas Floklóricas del Yebala*. El *opus 15* el autor también lo usa para el ciclo de *lieder No hay más bella*.

30) Nombre: *Canción popular de Tetuán*.

Instrumentación: piano.

Opus: 16.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar. Es posible que la referencia a esta pieza que hace la escritora marroquí en su catalogación, coincida con la obra *Fantasia romántica para piano (sobre una canción callejera de Tetuán)*, con *opus 408*.

31) Nombre: *Danzas bereberes*.

Instrumentación: piano.

Opus: 17, números 1, 2 y 3.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

32) Nombre: *Tristeza*.

Instrumentación: piano.

Opus: 18.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

33) Nombre: *Aire yebeleño*.

Instrumentación: piano.

Opus: 19.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

34) Nombre: *Despedida*.

Instrumentación: piano.

Opus: 20.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

35) Nombre: *Balada*.

Instrumentación: piano.

Opus: 21.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

36) Nombre: *Variaciones y fuga sobre un tema andalusí*.

Instrumentación: piano.

Opus: 102, números 1 y 2.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar. Es posible que coincida en música con el *opus 127, Tema con variaciones sobre una melodía arábigo-andaluza* para guitarra, pero instrumentado para piano. Como se ha señalado con anterioridad, el autor realizaba dentro de su propio legado instrumentaciones y adaptaciones de sus obras. Consta en el CDMyD su estreno en el Instituto Francés de Sevilla el 3 de febrero de 2005.

37) Nombre: *Sonata* (N. C.) para piano.

Instrumentación: piano.

Opus: 398.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar. El mismo *opus*, se utiliza para la obra orquestal *Thanatos*.

38) Nombre: *Aires andaluces*.

Instrumentación: piano.

Observaciones: la obra no se encontró en la catalogación que se hizo en el estudio del maestro, pero aparece reflejada en la biografía de Anakar.

6.7.2. Clavecín

1) Nombre: *Suite nórdica* para clavecín.

Fecha: 25 de febrero de 1986, Tetuán.

Íncipit:



Instrumentación: clavecín.

Opus: 301.

Material: 25 pp.

Movimientos: 1. «Tasrit ouonzar»⁷⁰⁸ (Moderato con moto); 2. «Habibi»⁷⁰⁹: canción popular tetuaní (Andantino); 3. «Al' Ándalus –recuerdo–: tema arábigo-andaluz, patrimonio hispano-árabe de casi seis siglos de antigüedad» (Moderato); 4. «Danza ritual –que hace referencia a una danza muy antigua de una secta religiosa–» (Ardito); 5. «Rapsodia yebeliña –basada en temas folklóricos de Yebala–» (Giocoso).

Observaciones: coincide en número de *opus* con la suite *Andalouse pour Guitare*. La portada de la obra original presenta unas ilustraciones fechadas en el año 1978. El autor reseña en la propia partitura el significado y el porqué de los títulos. Dedicada al norte de Marruecos.

6.7.3. Violín

1) Nombre: *3 Psico-Imágenes*.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: violín.

Opus: 668.

Movimientos: 1. «P. I. – 1» (Energico); 2. «P. I. – 2» (Affetuoso); 3. «P. I. – 3» (Lento).

Observaciones: aparece escrita una dedicatoria del autor «A mi distinguido amigo Ashraf Katib». El autor al indicar las siglas «P. I.», se refiere a la palabra *Psico-Imagen*, que da título a la pieza.

⁷⁰⁸ قوس قزح. Del rifeño y en castellano: «Novia de lluvias (arcoíris)». Traducción del propio M. Aicha.

⁷⁰⁹ حبيب. «Mi amado». Canción popular tetuaní. Traducción de Mustafá Aicha.

6.7.4. Guitarra

1) Nombre: *Momentos de amor a las orillas del Darro*⁷¹⁰.

Subtítulo: 9 Variaciones y Fuga sobre un tema árabe-andaluz para guitarra.

Fecha: publicada en 1987, aunque se creó en 1984.

Íncipit:



Instrumentación: guitarra.

Opus: 260.

Material: 20 pp.

Movimientos: 1. «Theme» –Tema– (Moderato); 2. «Variación I» (Leggiero); 3. «Variación II» (Andante ben moderato); 4. «Variación III» (Energico); 5. «Variación IV» (Molto cantabile); 6. «Variación V» (Allegro animato); 7. «Variación VI» (Allegro molto); 8. «Variación VII» (Con grazia); 9. «Variación VIII» (Tranquillo); 10. «Variación IX» (Moderato); 11. «Fuga» (Andantino); 12. «Epílogo» (Allegretto).

Observaciones: la obra está consagrada a la memoria de su profesor, el compositor gallego R. P. Emilio Soto, siendo estrenada en España en la ciudad de Zaragoza en 2005 –en el mismo año también se ejecutó, nuevamente, en Tetuán– e interpretada en Grecia en el 1988⁷¹¹. Publicada por la Imprenta Minerva de Tetuán, como ocurrió con otras de sus tres obras editadas. La digitación de la partitura fue realizada por Ahmed Hbesaan. La edición impresa de la obra posee un índice y una ilustración muy interesante en la portada de la misma, presuntamente, obra del propio compositor. Se encuentra registrada dentro del catálogo de la biblioteca del CDMyD. Su signatura topográfica en este organismo es P (M) – 554/97 (2). Asimismo, el CDMyD señala su estreno el 12 de enero de 2005 en el Instituto Cervantes de Tetuán –realmente, fue un re-estreno en la ciudad–. En la catalogación realizada en el estudio del maestro, además de la obra publicada, se encontró el original manuscrito que estaba titulado en francés: *Theme reprendre de la musique Andalouse Arab avec 9 variations*. La pieza se recogió en la grabación *al-Ándalus “Recuerdos”*, gracias a la colaboración de la asociación «Asmir». Dicha

⁷¹⁰ Haciendo referencia al Darro, río que se localiza en la provincia de Granada.

⁷¹¹ Según la biografía del autor de Anakar.

grabación se presentó el 7 de mayo de 1990 en el Salón de Actos del Colegio Español Jacinto Benavente de Tetuán, y su intérprete fue Ahmed Hbesaan⁷¹².

2) Nombre: *Moderato*

Subtítulo: de la *Suite Andalouse* para guitarra.

Fecha: anterior a 1989.

Íncipit:



Instrumentación: guitarra sola.

Material: 2 pp.

Movimientos: uno (Moderato).

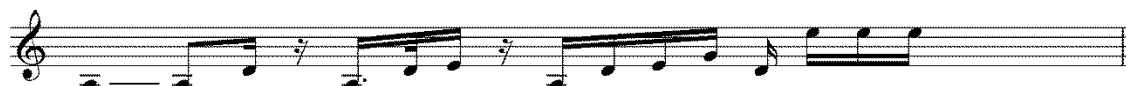
Observaciones: movimiento de obra publicada en *Les cahiers de la guitare* n° 32 - 4° trimestre 1989. St. Leger (París). Cuarto movimiento de la *Suite Andalouse* para guitarra, del mismo autor y señalizada en la catalogación –en la versión de esta suite con cinco movimientos, este «Moderato» ocupa el quinto lugar–. La digitación de la publicación fue realizada por Ahmed Hbesaan. Se encuentra registrada dentro del catálogo de la biblioteca del CDMyD. Su signatura topográfica en este organismo es P (M) – 174/94 (1). En este centro se entiende el título de la obra como *Suite Andaluz*.

3) Nombre: *Adiós a Andrés Segovia*.

Subtítulo: Fantasía Elegíaca para guitarra, *op. 310*.

Fecha: no consta, aunque anterior a 1990.

Íncipit:



Instrumentación: guitarra.

Opus: 310.

Material: 5 pp.

Movimientos: uno, donde se recogen los siguientes *tempos* en el mismo movimiento: Lento - Andante - Tranquillo - Moderato ma dramático - Adagio Melancolico - I° Tempo (Velutato) - Marcha Funebre - Agitato.

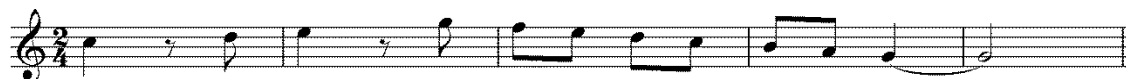
⁷¹² En el anexo V se muestra la invitación a dicho concierto y el programa (ilustración 362).

Observaciones: fue presentada al «Concours International de Guitare» de Radio Francia antes del curso 1990-1991. En la biografía de Anakar se especifica como *opus 290*, posiblemente, por una versión anterior del compositor. Coincide en número de *opus* con *Niños Cigarreros* y la *Sonata Andalusí* para dos guitarras. Escrita en notación contemporánea, presentando una bonita ilustración en la portada del manuscrito original.

4) Nombre: *Tema con variaciones sobre una melodía árabe-andaluza* para guitarra.

Fecha: no consta.

Íncipit:



Instrumentación: guitarra.

Tonalidad: do mayor.

Opus: 127.

Material: 11 pp.

Movimientos: 1. «Tema» (Moderato); 2. «Variación I» (Allegretto); 3. «Variación II» (Andantino); 4. «Variación III» (Adagio); 5. «Variación IV» (Allegro); 6. «Variación V» (Moderato); 7. «Variación VI» (Andante con moto).

Observaciones: las cejillas y la digitación para la interpretación de la pieza aparecen señaladas por Aicha en la partitura. La melodía hispano-árabe, que elige el autor como tema según las fuentes consultadas, es la «tuishia» (nº 3) –periodo instrumental– del movimiento *dary* de la *nawba al-Istihlál*⁷¹³ (نوبة الإستهلال - أندلسي), de autor desconocido. Es digno señalar la similitud que tiene esta melodía con el himno español actual.

5) Nombre: *Tres arabescas* para guitarra⁷¹⁴.

Fecha: no consta en los manuscritos.

Íncipit:



Instrumentación: guitarra.

Opus: 210.

⁷¹³ Notación fonética del árabe al castellano.

⁷¹⁴ Título original en francés en una de las copias encontradas: *Trois arabesques pour Guitare*.

Material: 7 pp.

Movimientos: 1. «Taurik»⁷¹⁵ (Lento); 2. «Tastir»⁷¹⁶ (Andantino); 3. «Harf»⁷¹⁷.

Observaciones: en la partitura original manuscrita, aparecen las cejillas especificadas por el propio compositor. En el estudio de campo que se realizó en el despacho de trabajo del compositor en Tetuán, se encontraron dos copias manuscritas de la obra, una de ellas con el título en francés. Las explicaciones en cada uno de los títulos de cada movimiento, las reseña el compositor en los propios monumentos. La pieza se recogió en la grabación *al-Ándalus "Recuerdos"*, gracias a la colaboración de la asociación «Asmir». Dicha grabación se presentó el 7 de mayo de 1990 en el Salón de Actos del Colegio Español Jacinto Benavente de Tetuán, y su intérprete fue Ahmed Hbesaan.

6) Nombre: *Suite Tetuán*⁷¹⁸.

Fecha: no consta en las partituras encontradas.

Íncipit:



Instrumentación: guitarra.

Tonalidad: do mayor.

Opus: 277.

Material: 14 pp.

Movimientos: 1. «Veillée»⁷¹⁹ (Giocoso); 2. «Excursion and bord de M'hanich»⁷²⁰ (Andante ma un poco mosso); 3. «Soirée dans le vergor»⁷²¹ (Moderato); 4. «Coloque a la parc d'amants»⁷²² (Calmato); 5. «La fontaine»⁷²³ (Lento).

⁷¹⁵ El *taurik* es un recurso artístico geométrico árabe, datado en los siglos VIII-IX que expresa el pensamiento filosófico musulmán del encuentro del hombre al sentido de la creación. Son figuras y formas libres, en una estructura vertical y recta, que alude a la expansión y crecimiento. En la Alhambra de Granada hay ejemplos de ellos. S. López; M. R. López *et al.*, «Geometría fractal en la Alhambra», *Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife*, Cuadernos 39 (2003), p. 40. Señalada esta explicación por el propio autor en la partitura.

⁷¹⁶ Es otra forma artística musulmana, y que expresa lo contrario al *taurik*: contracción y regreso. Ambos recursos obtuvieron su mayor esplendor en la era de al-Ándalus. Existen ejemplos de ellos en la Alhambra de Granada. *Ibid.*, p. 40. Señalado por el propio autor en la partitura.

⁷¹⁷ Hace referencia a las decoraciones con letras y palabras como recurso artístico. Señalado por el propio autor en la partitura.

⁷¹⁸ Su título original en francés es el siguiente: *Tetauen Suite pour guitare*.

⁷¹⁹ «Velada», en castellano.

⁷²⁰ «Excursión a la orilla del Mehannech», en castellano.

⁷²¹ «Tarde en el vergel», en castellano.

⁷²² «Coloquio en el parque de los enamorados», en castellano.

⁷²³ «La fuente», en castellano.

Observaciones: se encontraron dos copias manuscritas en las catalogaciones realizadas. La pieza se recogió en la grabación *al-Ándalus “Recuerdos”*, gracias a la colaboración de la asociación «Asmir». Dicha grabación se presentó el 7 de mayo de 1990 en el Salón de Actos del Colegio Español Jacinto Benavente de Tetuán, y su intérprete fue Ahmed Hbesaan.

7) Nombre: *Suite Andaluza* para guitarra (o *Nawba*)⁷²⁴.

Subtítulo: *al-Ándalus, Suite y recuerdos para guitarra op. 289*.

Fecha: no consta en los manuscritos.

Íncipit:



Instrumentación: guitarra.

Opus: 289 y 301 –catalogada, *a posteriori*, por el propio autor en una de las partituras encontradas como *opus 381*–.

Material: 10 pp.

Movimientos: 1. «Bogüia» (a piacere)⁷²⁵; 2. «Velada en casa del maestro Temsemani» (Andante con moto)⁷²⁶; 3. «Meditación sufí» (Cadenza)⁷²⁷; 4. «Paseo por Zanjat al-Aayun» (Moderato)⁷²⁸; 5. «Boda en Bab el Oqla» (Allegro)⁷²⁹.

Observaciones: dedicada al guitarrista Marcelo de la Puebla, fue interpretada por este en Casablanca, seguramente entre 2003 y 2006, periodo en el que el guitarrista residió en la mencionada ciudad marroquí. La pieza se recogió en la grabación *al-Ándalus “Recuerdos”*, gracias a la colaboración de la asociación «Asmir». Dicha grabación se presentó el 7 de mayo de 1990 en el Salón de Actos del Colegio Español Jacinto Benavente de Tetuán, y su intérprete fue Ahmed Hbesaan. En el programa de concierto se titula como *Suite andalusí* y solo consta de 4 movimientos: Andante con moto, Cadencia, Allegro y Moderato. En el estudio del autor, de hecho, existe una copia de la obra que se cataloga con el *opus 381*, donde la «Bogüia» de inicio, no aparece. Los títulos

⁷²⁴ *Suite Andalouse pour Guitare*, título original en francés. También es denominada *Suite andalusí*, *Al' Andalus Suite* o *Nawba*.

⁷²⁵ Título original en árabe: بغية- مقدمة

⁷²⁶ Título original en árabe: التمساني المايسترو منزل في أمسية

⁷²⁷ Título original en árabe: صوفي تأمل

⁷²⁸ Título original en árabe: العيون زنقة في جولة

⁷²⁹ En otra versión, este movimiento aparece con el *tempo* de *Presto*. Su título original en árabe es: زفاف العقلة باب في

de los movimientos fueron facilitados por Marcelo de la Puebla y el movimiento «Paseo por Zanjat el Aayun» (Moderato), corresponde musicalmente con el que se publicó en «Les cahiers de la guitare» n° 32, París, 4° trimestre de 1988. Souad Anakar escribió el siguiente texto en referencia a esta obra de Aicha:

Nawba, opus 289, de Mustafá Aicha Rahmani (1944-2008).

Decía Leonard Bernstein: «Todos los músicos escriben sus músicas con el lenguaje de todas las músicas que había antes. Todas las artes admiran a las otras artes que existieron con anterioridad». Esta opinión la podemos aplicar a Mustafá Aicha Rahmani, hijo de Tetuán, una pequeña ciudad ubicada en el norte de Marruecos y privilegiada por su naturaleza, su historia y su cultura. Pero a pesar de que Mustafá se sació de los manantiales de las artes y de la literatura de su ciudad de origen, donde pasó casi toda su vida en su conservatorio estudiando y enseñando, también logró traspasar las fronteras de su propia población y de su tiempo, gracias a su música que le permitió comunicarse con otras culturas de Oriente y de Occidente. Así Rahmani pudo componer sus sinfonías, sonatas y sus obras líricas e instrumentales con un estilo que unió, a la vez, la música de su entorno y las melodías de otras civilizaciones. En consecuencia, sus composiciones adquirieron una retórica especial.

Su bella pieza llamada *Nawba* es una de sus obras que se apoyó en frases melódicas para hacer llegar los sublimes significados del diálogo entre civilizaciones, de las artes y de los profundos sentimientos humanos. Esta partitura fue compuesta en forma de suite. Lo primero que se nota en ella, con toda claridad, es el diálogo entre dos modos o tipos musicales: uno, el árabe que forma parte del patrimonio original en la que se basa la obra, y el otro occidental. Pero lo cierto es que a pesar de sus diferencias, las dos maneras artísticas se unen cuando se apoyan sobre secuencias melódicas consecutivas. Según esta construcción melódica –que es una de las características de la forma suite–, esta *Nawba* fue compuesta en cinco movimientos titulados: «Preludio-Boghia», «Velada en la casa del maestro Tamsamani», «Meditación Sufí», «Paseo por Zanjat al-Aayun» y «Boda en Bab el Oqla».

Si contemplamos el título de la obra o de las piezas que la componen, nuestra mente se dirige directamente hacia la civilización andalusí y sus remotas épocas, precisamente porque Mustafá Aicha se inspiraba en las melodías de las *nawbas* de la música de al-Ándalus y, concretamente, las abarcó en esta obra. Este detalle artístico lo podemos notar en «Paseo por Zanjat al-Aayun», y con algunos episodios de «Boda en Bab el Oqla». Las configuraciones musicales de Aicha hicieron que el virtuoso instrumentista chileno Marcelo de la Puebla pudiera insinuar con su guitarra el diálogo entre los instrumentos actuales y andalusíes. El guitarrista chileno, en algunos momentos, parece como si tocara el laúd, canon –qanun– u otro instrumento rítmico árabe, sobre todo cuando se escuchan los golpes directos de la mano sobre la tapa principal de la guitarra.

En mi libro, *Mustafá Aicha Rahmani el compositor que vive en la melodía*, he señalado más de una vez que las obras de este artista estaban construidas a partir del pensamiento y de la contemplación, y que la asiduidad a escuchar sus frases musicales repetidas veces nos ayudará a visualizar algunas

Movimientos: 1. «Tema» (Moderato); 2. «Variación I» (Allegro, negra a 100); 3. «Variación II» (negra a 86); 4. «Variación III» (Con grazia, negra a 96); 5. «Variación IV» (negra a 92); 6. «Variación V» (Allegretto, negra a 96-100).

10) Nombre: *Galaxie pacifique*.

Instrumentación: guitarra.

Observaciones: obra que se recoge en la biografía de Anakar. Sin embargo, en la catalogación realizada en el estudio de Aicha no se encontró.

6.8. Arreglos

1) Nombre: *Danza húngara*, nº 5.

Autor: J. Brahms.

Fecha: no consta en la partitura.

Instrumentación: vn I, vn II, vn III, vc, pf y gui.

Material: 19 pp.

2) Nombre: *Romance anónimo*.

Fecha: no consta.

Instrumentación: 2 gui, pf, sax al, vn I, vn II, vn III y vc.

Material: 12 pp.

3) Nombre: *Canción de Cuna*.

Autor: Pedro Cerecero.

Fecha: no consta en la partitura.

Instrumentación: guitarra.

Material: 2 pp.

Movimientos: un movimiento.

4) Nombre: *Farruca*.

Subtítulo: del «Sombrero de Tres Picos».

Autor: Manuel de Falla.

Fecha: no consta.

Instrumentación: pf, org, 2 gui, vn I, vn II, vn III, 2 vc y perc.

José David Guillén Monje

Material: 24 pp.

Observaciones: hojas sueltas.

5) Nombre: *Impromptu* para guitarra.

Autor: A. Babadjanian⁷³².

Fecha: no consta en el manuscrito.

Instrumentación: guitarra.

Material: 5 pp.

Movimientos: un movimiento, *Andantino*.

6) Nombre: *Allegro*.

Subtítulo: de la «Serenata Nocturna».

Autor: W. A. Mozart.

Fecha: no consta.

Instrumentación: vn I, vn II, vn III, vc, pf y gui.

Material: 42 pp.

7) Nombre: *Las tres morillas de Jaén*.

Subtítulo: Canción popular de Andalucía.

Fecha: no consta.

Instrumentación: coro de cuatro voces mixtas –sop, alt, ten, bj–.

Material: 3 pp.

8) Nombre: *Serenata*.

Autor: F. Schubert.

Fecha: no consta.

Instrumentación: piano, saxofón alto en mi bemol, tres violines y chelo.

⁷³² Babadjanian (1921-1983) fue un compositor y pianista armenio que se difundió en la era soviética. A. H. Babadjanian. *Piano Trio / Violin Sonata*. [Grabación sonora]. Naxos, 1998.

Capítulo 7. Rasgos estilísticos de la obra de Mustafá Aicha

Gran parte de los propósitos, ideales y pretensiones de un creador se exteriorizan y toman forma en las peculiaridades y rasgos artísticos de su propia obra. Aicha, como se puede consultar en algunas de sus cartas, se consideraba a sí mismo como un compositor que «[...] buscaba un lenguaje universal a propósito de difundir mensajes de amistad, paz y amor»⁷³³. Rechazó el planteamiento de cultivar un arte sectario o étnico-racial basado en un designio donde se proyectara al «otro» como enemigo –haciendo referencia al que es distinto o posee diferentes formas de expresión y pensamiento–. Evitó seguir por los derroteros de la no comunicación, más bien todo lo contrario: su obra se basó en un núcleo artístico unitario que, a la postre, pretendía ser entendible de forma integral por comunidades múltiples. Para nuestro compositor este ecléctico concepto, cuando se dispersaba en las diferentes estéticas, promulgaba la riqueza del propio arte, que se vinculaba íntimamente con la propia unidad en la que estaba basado. En una de sus cartas personales fechada en el año 1991, el maestro marroquí introdujo unas frases literales de Franz Kafka a colación de lo que exponemos⁷³⁴:

Los hombres están unidos entre sí por medio de cuerdas; mal asunto si se aflojan las cuerdas que enlazan a uno, y, uno se hunde un poco más que los otros en el vacío; pero aún es más horrible que las cuerdas se rompan y que uno acabe por caer. Por eso uno debe sujetarse a los otros⁷³⁵.

Desde este pensamiento kafkiano, Aicha expone y explica su itinerario artístico a nivel de sensaciones e intenciones. La música, como método de transmisión, fue el medio que consideró más inmediato y factible para dejar plasmado su mensaje artístico, permitiéndole esta poder crear un mundo paralelo donde su yo artístico habitara y que, a su vez, tenía pretensión de compartir. Este mismo deseo parecía que se transformaba en una necesidad adquirida que, igualmente, se promovía a sí misma de forma autónoma y a partir de la propia belleza del espacio concebido. Por tanto, la composición para Aicha Rahmani fue el vehículo idóneo para mostrar al mundo global su orbe particular, su morada artística. Esta realidad puede ser considerada ficticia, pero igualmente real, ya

⁷³³ Extracto de una carta enviada por Aicha a Fernando de Ágreda, fechada en Tetuán en abril de 2003 –en el documento original, no se señala el día–.

⁷³⁴ Extracto de una carta de Kafka escrita a Milena Jesenská en 1903. A. Roldán de Micolta, *La crítica literaria: un sostenido acto de amor*, Cali, Universidad del Valle, 2007, p. 188.

⁷³⁵ Extracto de una carta de Aicha fechada en Tetuán, el 5 de marzo de 1991.

que las verdades creativas, en muchos de los casos, son las impresiones o las vertientes que elige el compositor dentro de su propia experiencia.

Retomando las palabras de Kafka y esbozando un paralelismo con las intenciones compositivas de Aicha, la comunicación y la posibilidad de compartir las inquietudes artísticas por parte del músico con el público, hace referencia a las cuerdas que alude el escritor praguense; el mundo sonoro y conceptual creado por un compositor no tiene sentido sino es compartido. Es por ello que las cuerdas no han de estar flojas y deben presentarse consistentes, siendo una oportunidad creativa de por sí cuando estas posibilitan la comunicación y la transmisión incorpórea entre los humanos que, por consecuencia, desemboca en el propio arte. Y por supuesto, evitar que se rompan, ya que eso abocaría al propio creador a no ser siquiera considerado y destinado a la exclusión de su realidad como artista. Por ello, Mustafá Aicha codificó el mensaje de unidad y de paz por medio de la amalgama de estilos, de forma contrastada, basada en un arduo trabajo documentado y racional.

Toda esta caracterización estética, emocional y biográfica de Aicha Rahmani fue materializada por él mismo con recursos como el serialismo, la modalidad y la tonalidad, fundamentalmente. Nuestro autor vinculó, en muchas de sus partituras, momentos tonales con modales, seriales con tonales, entre otras acciones creativas. En los siguientes apartados de este capítulo, desarrollaremos estos aspectos de su lenguaje musical con los que llevó a cabo su intención artística.

7.1. La música instrumental. La ósmosis entre modalidad, tonalidad y serialismo

En el legado del autor marroquí, la música instrumental es un área que se muestra copiosa en lo referente a cantidad. Como podemos consultar en el catálogo que se ha expuesto, nos encontramos en este tipo de música desde obras para instrumentos solos hasta música orquestal y sinfónica, pasando por la música de cámara. Aicha fue un compositor que no solo dio importancia a la emotividad implícita en la música, sino que, además, la racionalidad en sus estructuras musicales era inherente a su creación, es por ello que se entienda que su patrimonio instrumental sea tan amplio y variado. La propia música instrumental, al no poseer texto, precisa de una audición más erudita y de una

dedicación precisa a la hora de sentir y localizar la estética y la arquitectura confeccionada en cada partitura. En este tipo de música, el maestro de Tetuán continúa con su filosofía compositiva que se decanta por el juego dual entre la modalidad árabe que descansa, en ocasiones, en centros tonales variados. En su música instrumental este aspecto se muestra con bastante asiduidad, además del serialismo, entre otras fórmulas compositivas muy heterogéneas.

7.1.1. Peculiaridades de la música de Mustafá Aicha para instrumentos solos

Los rasgos fundamentales del autor marroquí en este tipo de composiciones los estructuraremos en dos secciones en cada uno de los casos: por un lado, el porqué de la elección del instrumento, y, por otro, las herramientas compositivas, las referencias histórico-culturales y las estéticas empleadas. En la música para instrumentos solos nos encontramos obras dedicadas al piano, a la guitarra, al violín y al clave.

En el caso del piano es digno señalar que se trata de un instrumento recurrente a la hora de poner en práctica los comienzos creativos en el campo de la composición. De hecho, los primeros ejercicios, fugas, sonatas, *intermezzos*, baladas, etcétera, de Aicha Rahmani, fueron destinados para este instrumento.

Con respecto a las herramientas compositivas y al concepto artístico y estético que encarnó en este tipo de piezas, es preciso destacar la necesidad de expresión del músico alauita del nacionalismo del norte de Marruecos, al menos, en parte de ellas. Dentro de las obras que presentan esta singularidad, señalamos la *Fuga sobre una canción popular de Yebala*, donde estructura un tema folclórico de la región a la que se hace alusión bajo los parámetros de este procedimiento musical –la fuga–, superponiendo esta melodía popular en consonancia con el uso de la polifonía organizada por el contrapunto entre varias voces.

En parte de su obra para piano solo se inspiró en melodías y cantos de la zona de Yebala, empleando formas musicales clásicas y románticas, bajo el concepto armónico de cuartas. Así aportaba un carácter docto y moderno a estas bellas canciones del norte de Marruecos recuperadas para el patrimonio musical europeo.

Fuga (sobre una canción popular de Yebala) *opus 36*

Mustafá Aicha Rahmani

Ilustración 29. Primera página de *Fuga sobre una canción popular de Yebala*.

El hispanismo de Mustafá Aicha también es patente en su música instrumental para piano, donde podemos señalar *España en mi recuerdo*, *op. 12*, o el ya citado *Platero y yo*, *op. 180* –los ejemplos musicales de esta obra se adjuntan en el capítulo 5 de la tesis–. Como dato digno de reseñar con respecto a esta última partitura, destacamos que en la Biblioteca Islámica de la AECID se recoge a esta pieza dentro de las ediciones, a nivel mundial, basadas en esta obra homónima del escritor andaluz⁷³⁶.

Además de lo que se ha expuesto, es preciso recordar la remembranza a lo grecorromano por parte de Aicha Rahmani en algunas piezas también para piano solo. Como ya señalamos anteriormente, el antiguo conocimiento clásico de Grecia y Roma fue una fuente de influencia de suma importancia para los andalusíes, en lo que a sabiduría, mitos e ideas se refería. Dentro de estas piezas, destacamos *Pequeñas andalucianas a Lamiá [sic]*, a la que ya hicimos referencia en anteriores capítulos.

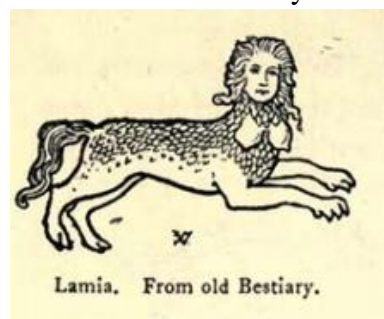


Ilustración 30. Imagen de una Lamia⁷³⁷.

⁷³⁶ AECID, Biblioteca Islámica –Novedades–. M. Aicha Rahmani, *Platero y yo* para piano, *op. 180*, n. 1 [Música impresa] –donación de la familia Gil Benumeya, 2012– signatura GIL- 556, (julio-diciembre de 2013), p. 30. <http://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/Biblioteca/Novedades/AECID-BI-Novedades-2013-Jul-Dic-Ind-personas.pdf#search=Aicha%20Rahmani> [Consultado el 03-03-2017].

⁷³⁷ Imagen tomada del diccionario: J. Vinycomb, *Fictitious & symbolic creatures in art with special reference to their use in British heraldry*, Londres, Chapman & Hall, Limited, 1906, p. 222.

Las obras dedicadas a la guitarra sola por Aicha, como ya se expuso, estaban teñidas de una fuerte relación del recuerdo del primitivo laúd andalusí. Este instrumento fue fundamental en el desarrollo musical de al-Ándalus y nuestro compositor lo estimó significativamente en su legado, por la vinculación conceptual que él mismo realizaba entre laúd arábigo-andaluz y guitarra clásica. Esta relación se puede entrever en *Tema con variaciones sobre una melodía andalusí*, en sol mayor, para guitarra. Solo constan diez piezas con esta instrumentación en su producción, pero además de la remembranza a al-Ándalus, algunas de ellas proponen el mencionado «posnacionalismo marroquí». Esta acción consta en su *Suite Tetuán*, op. 277, donde se inspira en situaciones amorosas que se emplazan en su ciudad de origen.



Ilustración 31. Primera página de «Veillée» de la *Suite Tetuán*.

La pieza compuesta para violín solo fue dedicada a su colega, el violinista Ashraf Kateb. Mustafá Aicha aprovechó la ya comentada intención del violinista sirio de querer interpretar obras de su factura por Europa y el mundo árabe, y no dudó en escribirle 3 *Psico-Imágenes*, op. 668, construidas a partir del recurso de armonías por cuartas.

Podemos entrever que, en la música para instrumentos solos, Aicha Rahmani continúa con sus rasgos característicos a nivel compositivo. Salvo el dodecafonismo y serialismo, que no utilizó en este tipo de instrumentación, sí que continuó con el desarrollo creativo de la rememoración de conceptos, modalidad y recursos musicales

andalusíes en el formato académico moderno. Asimismo, manifestó en estas piezas su ferviente hispanismo y, también, su interés expreso por recuperar melodías del norte alauita para así transformarlas en música culta, acuciándose de esta manera, su ya citado «posnacionalismo marroquí».

Además de ello y en ocasiones, nuestro compositor continuó utilizando el ya mencionado recurso compositivo de elaborar un juego modal con intención de encontrar diversos centros tonales. Es decir, tomaba melodías modales andalusíes que, a su vez, armonizaba asiduamente con recursos interválicos de cuarta. De esta manera parecía que la modalidad se transformaba, por momentos, en tonalidades emergentes que iban disipándose de forma continua. Acto seguido, adjuntamos una imagen con los primeros compases del primer movimiento de la obra para guitarra sola titulada *Suite Andaluza*, op. 289. En ella se puede observar la melodía principal que se dibuja en la voz más aguda y con tendencia a un do jónico –señalizado con línea verde–, que se corrobora en el c. 3⁷³⁸ con el pentacordo do-sol. Asimismo, las diferentes armonías en organización interválica de cuartas que invaden dicha melodía, otorgan diversos centros tonales –las citadas cuartas aparecen señalizadas en los recuadros rojos–:



Ilustración 32. Primeros compases del primer movimiento del op. 289.

7.1.2. Aspectos estilísticos de la música de cámara de Aicha

Los formatos utilizados por Aicha Rahmani, con respecto a la música de cámara, fueron variados en relación a la instrumentación empleada en las configuraciones de los diferentes conjuntos. Nos encontramos en su catálogo las siguientes agrupaciones: cuartetos y quintetos de cuerda; dúos de violín y piano o violín y guitarra; dos violines y piano, además de otros diversos *ensembles*. Como sabemos, algunas de sus primeras obras camerísticas fueron estructuradas bajo las premisas generales de las formas musicales barrocas, estando sus armonías e instrumentaciones inspiradas en las propias

⁷³⁸ La abreviatura «c.» hace referencia a un compás de la pieza que se trate. Cuando sea en plural se señalará «cc.».

de esta época histórica. Resaltamos de este tipo de piezas su *Preludio y Fuga* para dos violines y piano, en la mayor. Este tipo de partituras no son abundantes en el legado de nuestro autor, pero sí que resultan interesantes en el sentido de que representan una breve y fugaz etapa compositiva basada en las típicas facturas tonales, claras y estructuradas de los modelos históricos académicos de Occidente.

Preludio y Fuga Mustafá Aicha Rahmani

Ilustración 33. Primera página de *Preludio y fuga*.

Dentro de su legado camerístico global podemos aseverar, nuevamente, que uno de los rasgos más característicos que se presenta en el mismo es la ya reseñada alusión a la música andalusí, haciendo referencia a sus conceptos o al propio empleo de recursos musicales de esta antigua época histórica. Es preciso indicar que este tipo de repertorio se presenta en un importante porcentaje dentro de su música de cámara, y se justifica en su interés de llevar a cabo la renovación de la música andalusí –y que ya hemos adjetivado como «neoandalusí»—. A modo de ejemplo, en *Cuatro sefardianas* para violín y piano, Aicha aporta aspectos conceptuales arábigo-andaluces.

Cuatro Sefardianas Mustafá Aicha Rahmani

I^a

Ilustración 34. Primera página de *Cuatro sefardianas*.

Como anteriormente se expuso, la renovación de la música andalusí por parte del autor de Tetuán fundamentalmente se basó en la recreación de estampas históricas y en la remembranza conceptual de esta pretérita estética. Pero también son significativas sus piezas camerísticas en las que desarrolló de manera manifiesta herramientas compositivas andalusíes. En relación a esta cuestión, Aicha pretendió llevar a cabo la restauración de las *nawbas* en el formato académico musical. Los típicos cortes instrumentales, a modo de preludios, de esta ancestral forma musical –las ya citadas *bogía* y *tuishia*–, componen el inicio de algunas de estas obras camerísticas. Resaltamos entre estas piezas la ya mencionada *Bogía*, *Tuishia* y *5 kasidas andalusíes* para violín, y guitarra, donde en sus dos primeros movimientos, se exponen las dos formas reseñadas.



Ilustración 35. Primeras páginas de *Bogía*, *Tuishia* y cinco *Kasidas*.

Otro tipo de partituras que conforman el total del legado camerístico de Aicha Rahmani son obras seriales y dodecafónicas como *Tres caleidoscopios* para violín y piano o *Trío por el IIM* para clarinete en si bemol, violonchelo y piano –que en el siguiente capítulo será analizado–. El autor árabe anotaba en todas estas obras sus respectivas series fundamentales o, en otros casos, el desarrollo compositivo llevado a cabo en ellas, que solía ser flexible y personal. Además de estas partituras, nos encontramos con algunas obras camerísticas con la firma de nuestro compositor que se construyen a partir de

armonías más atrevidas y que, a su vez, poseen variados episodios con atisbos atonales. Estas piezas suelen estar basadas en motivos musicales que fueron concebidos como una representación de sus estados anímicos. Entre ellas señalamos *Estructuras* para violín y arpa o *Phobias* para cuarteto de cuerda.

En *Phobias*, Aicha Rahmani interpretó y desarrolló, musicalmente, algunas de las aversiones humanas a ciertos aspectos naturales, sociales o cotidianos –y que él mismo padeció artísticamente–. A nivel psiquiátrico, en el Diccionario de la Real Academia se entiende el significado de «fobia» –que proviene del griego φοβία, (*phobía*)– como: «temor angustioso e incontrolable ante ciertos actos, ideas, objetos o situaciones, que se sabe absurdo y se aproxima a la obsesión»⁷³⁹. Desde la psicología evolucionista se comprende esta sensación adversa como un vehículo adaptativo que se asocia a objetos o situaciones que, *a priori*, no presentan un potencial ofensivo expreso para el sujeto⁷⁴⁰. Asimismo, la selección de las fobias, según Martin Seligman⁷⁴¹, no es arbitraria, sino que está sujeta a un determinado rango de estímulo⁷⁴². Las fobias que Mustafá Aicha convierte en los siete movimientos de esta obra son los que, a continuación, se exponen: «Fuego» (Animato); «Aguas» (Misterioso); «Alturas» (Allegro); «Oscuridad» (Misterioso); «Espacios amplios/estrechos» (Andante); «Bosque y cementerio» (Adagio); «Movimiento» (Grave). Alegóricamente, las presentó a modo de expresar su temor a las ya comentadas situaciones socio-culturales desfavorables que él mismo tuvo que vivir en su propia tierra. Por lo característico de la temática de esta pieza, que está llena de zozobra y angustia, esbozaremos parte del argumento en el que se basó Aicha Rahmani para componerla.

El «Fuego», primer movimiento de esta partitura, se relaciona con la pasión que Aicha sentía desde sus adentros por realizar su propio legado musical en la singular estética que llevó a cabo. El fuego se convertía en fobia por el temor a las represalias que se provocaban en su ámbito de vida, causadas por esta necesidad estética y compositiva. Las «Aguas», representan la aversión social que sintió y padeció en su propia tierra por

⁷³⁹ Fobia, según el DRAE, 23ª ed. de 2014.

⁷⁴⁰ M. Troglia; R. Silvana & M. P. Fasciglione, «Psicología evolucionista, el caso de las fobias», *XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*, Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires (2006), p. 334.

⁷⁴¹ Martin Seligman (1942) es un célebre psicólogo y escritor estadounidense que desarrolla con intensidad el campo de la psicología positiva.

⁷⁴² M. Troglia; R. Silvana & M. P. Fasciglione, «Psicología evolucionista...», *op. cit.*, p. 335.

su decantación musical. Como es obvio, el agua apaga el fuego y, simbólicamente, Aicha relacionó el agua con la indiferencia social y la injustificada crítica negativa de su música por parte de muchos de sus propios paisanos. Estos intentaban disipar con estas acciones el ánimo de nuestro autor de seguir por sus derroteros artísticos –afortunadamente, esta realidad nunca llegó a materializarse del todo, aunque sí le afectó anímicamente–. Las «Alturas» pueden representar los momentos de altibajos experimentados por las causas anteriormente señaladas. Además de ello, la propia altura, dependiendo de muchas características, puede ser que se sienta desproporcionada sin serla.

Por otro lado, la «Oscuridad», simbólicamente, es un aspecto muy recurrente en el sentido que estamos tratando. Esta se entiende como falta de luz, es decir, no como una realidad pura en sí, sino como el resultado de la ausencia del generador –la luz, que en la pieza es un factor que, a su vez, muestra una concomitancia expresa con el citado fuego–. Además de ello, las particularidades y propiedades más notables que en la obra se atribuyen a la luz son el conocimiento y el discernimiento ante los acontecimientos anímicos oscuros. La fobia a la oscuridad no concede al ser el poder ver con claridad las posibles repercusiones de lo ocurrido, por lo que se le permite a la propia oscuridad que inyecte fuerza al temor provocado por las anteriores fobias. La fobia a los «Espacios amplios/estrechos» también expresa una distorsión de la realidad. En este sentido Aicha, como creador, posiblemente, dudaba de la importancia de su propio legado –tanto en el sentido positivo, como en el negativo–. Esta sensación dubitativa es una percepción desagradable y, en su caso, fue provocada por el ya señalado ambiente social hostil que experimentó.

La fobia al «Bosque y cementerio» se entiende, a nivel metafórico, por el miedo a la soledad y al rechazo. La soledad provocada por sentirse dentro de un frondoso y desconocido bosque que impide el poder controlar la propia situación vital, ampliándose, de esta manera, el estado de angustia. Igualmente, el cementerio se alinea en esa misma sensación que se hace fuerte en el ya citado rechazo. El artista, si no es capaz de transmitir su obra y los mensajes estéticos que en ella se depositan, sin duda, es un muerto en vida que no tiene otro fin que llegar al cementerio, como espacio metafórico. Finalmente, la fobia al «Movimiento» que, aun siendo *a priori* la más esperanzadora, también puede ser muy negativa, dependiendo del estado de ánimo. El movimiento provoca vida, pero es posible que ni aun con el más fuerte de los propios movimientos, se pueda reanimar la

figura del artista si este está acabado. Es posible que el alma del compositor se sienta más cercana a la muerte que a la vida, por lo que el movimiento puede ser una acción esperanzadora momentánea, pero sin efecto a largo plazo.

Otro aspecto a resaltar es que los rasgos compositivos del maestro se adecúan al contexto y a la trama de la pieza que aludimos. Como la temática de *Phobias* es tan

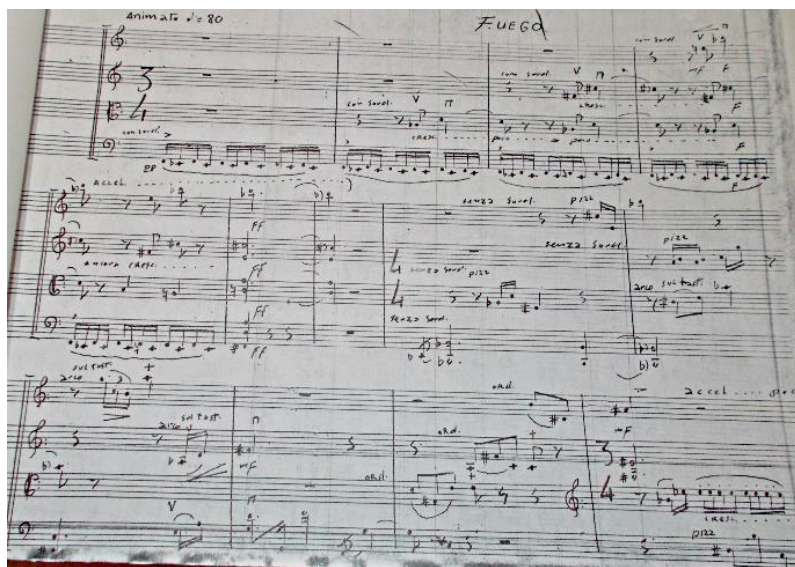


Ilustración 36. Primera página de «Fuego», de *Phobias*.

convulsa, Aicha Rahmani roza el atonalismo en algunos de sus pasajes y, además, emplea armonías disonantes para resaltar la congoja que se pretende expresar. Esta característica es una influencia clara de la estética posromántica⁷⁴³.

A continuación, mostramos un breve análisis musical de un fragmento de este movimiento de *Phobias*.

Ilustración 37. Cc. 4-7 de «Fuego», de *Phobias*⁷⁴⁴.

⁷⁴³ A. Martín Moreno, *Historia de la música andaluza...*, op. cit., pp. 295-296.

⁷⁴⁴ En la imagen, en rojo, se señalizan las segundas mayores en las voces de violín I, violín II y viola – también, entre las voces de violín I y II (c. 4)–. En morado, se muestra una 2ª mn entre las voces de violín II y viola (c. 4). Entre los cc. 4-5, se marca en verde, en la voz de chelo y en las semicorcheas, unas segundas menores consecutivas. En la estructura armónica del c. 6, en todas las voces, se unen dos acordes –uno de

A modo de resumen, podemos observar que la música de cámara firmada por Aicha se puede organizar, por un lado, en un reducido compendio de obras basadas en las estructuras formales y estructurales de la música clásica histórica europea, en especial, la barroca y la clásica. Por otro lado, su concepto de «neoandalusismo» se proyecta también en este formato compositivo, siendo palpable en sus piezas escritas para la Camerata Hispano-Marroquí, y en los diferentes *lieder* camerísticos con base andalusí, donde esta idea estética se desarrolla en todo su esplendor.

7.1.3. Factores estructurales en la música sinfónica de Aicha Rahmani

La música sinfónica fue un género musical que Mustafá Aicha desarrolló con gran dedicación e interés. Sin duda, por la importante cantidad de obras con esta destinación que nos encontramos en su catálogo, consideró este formato compositivo como idóneo para llegar a su fin musical, a su intención artística. Las obras que localizamos de este tipo las expondremos en dos espacios: música sinfónica instrumental y música sinfónica con solistas –piano, violín y guitarra–.

A partir de los documentos y cartas encontradas en el estudio personal de Aicha Rahmani en Tetuán, sabemos que durante varios años envió algunas de sus piezas orquestales al prestigioso «Premio Reina Sofía de Composición», radicado en España y gestionado actualmente por la Fundación de Música «Ferrer-Salat». Esta acción la llevó a cabo de forma intermitente desde 1988 hasta 2002, pero, desafortunadamente, no tuvo suerte en ninguna de las ocasiones.

Las partituras enviadas a este certamen son las que, a continuación, se exponen: *Estructuras metamórficas* - Lema = Música por la paz («VI Premio Reina Sofía de Composición» en 1988); *Psico-arqueologías* («XIII Premio Reina Sofía de Composición Musical» en 1995); *Thanatos* - Lema = Música por amistad y tolerancia («XVIII Premio Reina Sofía de Composición Musical» en el año 2000); *Salam, Paz, Chalom*, mensaje sinfónico - Lema = Amistad («XIX Premio Reina Sofía de Composición» en 2001); y *Canto Waltwhitmaniano*, tres poemas para soprano y orquesta («XX Premio Reina Sofía

D7 y el otro de C# dism–. La estructura armónica de este fragmento denota muchas disonancias y atisbos hacia el atonalismo con el que se intenta representar la angustia provocada por las diversas fobias.

de Composición Musical» en 2002)⁷⁴⁵. Sabiendo que en Marruecos no se prodigaban en vida de Aicha las orquestas sinfónicas –como se entienden en Occidente–, podemos señalar que él componía estas partituras con la esperanza de que Europa pudiera contemplarlas o las realizaba siendo consciente de que, con mucha seguridad, jamás iban a ser interpretadas en su país, por la escasez de medios para ello.

Usualmente, la plantilla orquestal que emplea en sus grandes obras sinfónicas es la siguiente: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, requinto, 2 clarinetes en sib, clarinete bajo en la, 2 fagotes, contrafagotes, 4 trompas en fa, 2 trompetas en do –esporádicamente se sirve de 3 trompetas, y en muy pocas ocasiones de la corneta de pistones–, 3 trombones, tuba, percusión, arpa, piano y cuerda.

En otras piezas orquestales la plantilla es más reducida, no doblándose las voces en los vientos –de forma circunstancial, sí que lo hace en algunas de ellas– o restringiendo el número de timbres de esta familia instrumental, como en su pieza *Florilegio de mayo*. La instrumentación en este tipo de orquesta más pequeña, por lo general, es la siguiente: flauta –eventualmente, hace uso del flautín–, oboe –a veces también añade el corno inglés–, clarinete en sib, fagot, trompas en fa, trombones, tuba, percusión, arpa, piano y cuerda. En sus obras sinfónicas para solista, Aicha suele presentar la plantilla para gran orquesta junto a la voz del concertista principal.

7.1.3.1. Apuntes de la música sinfónica instrumental

De entre las 25 piezas que se han registrado en este formato, y al igual que en su música de cámara, Mustafá Aicha trata temáticas relacionadas con el «posnacionalismo marroquí» –al que vincula, ocasionalmente, con la reminiscencia del patrimonio andalusí–, y emplea el uso de herramientas seriales y métodos compositivos modernos.

Cronológicamente hablando, presumiblemente su primera sinfonía serial –a partir de los datos que se han podido recoger– data del año 2001 y fue titulada *Salam, Paz, Chalom*.

⁷⁴⁵ En el anexo V se inserta una carta de la Fundación «Ferrer-Salat» a Aicha, agradeciendo su participación en el Premio Reina Sofía (ilustración 363).

Como solía hacer en este tipo de piezas, adjuntaba a la partitura la serie fundamental en la que se basaba la obra. A modo de dato anexo cabe apuntar que, en esta misma sinfonía, incluyó de forma deliberada la siguiente anotación: «Los matices son aleatorios y dependientes de la voluntad artística y creativa del director de orquesta»⁷⁴⁶. A continuación, se adjunta una muestra de la obra para así poder cotejar la estructuración orquestal que el maestro tetuaní solía llevar a cabo.

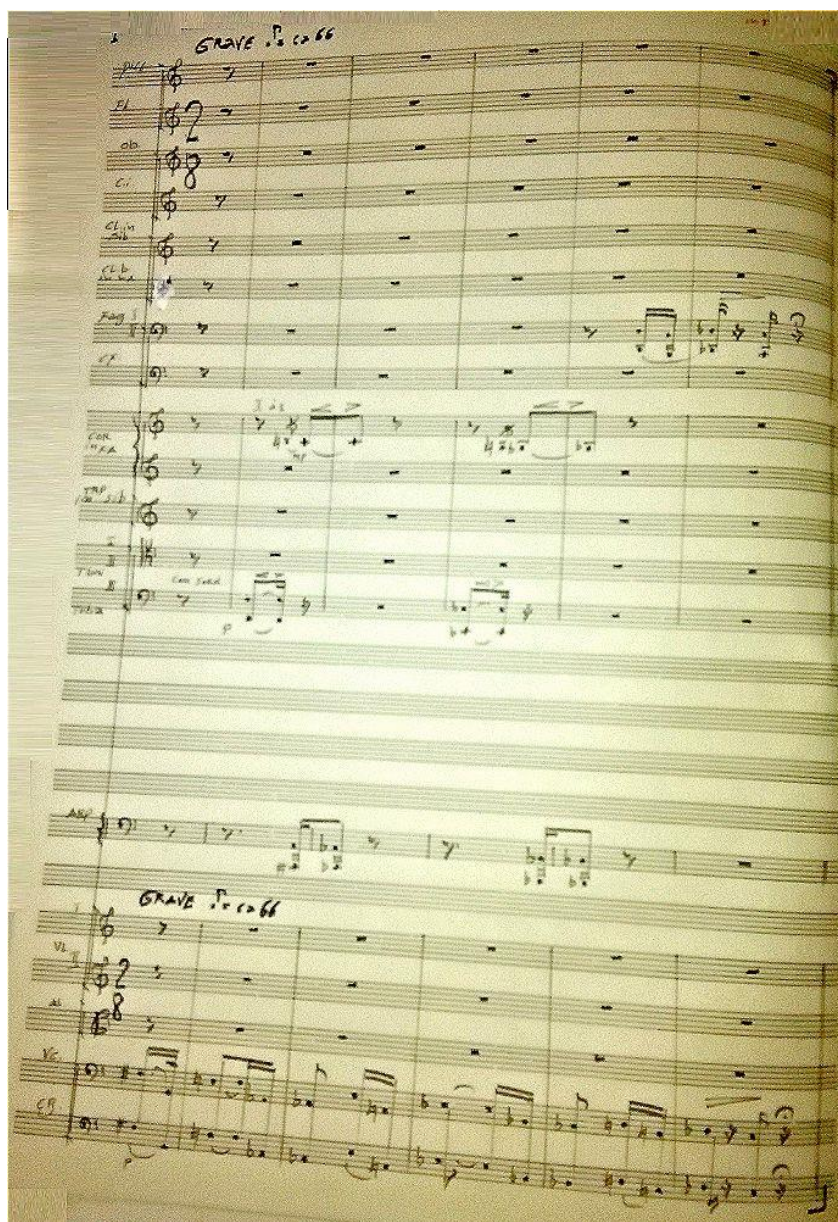


Ilustración 38. Primera página de la obra *Salam, Paz, Chalom*.

Es interesante referir que, en muchas de las obras sinfónicas instrumentales, Aicha Rahmani funde las temáticas marroquíes –algunas de ascendencia andalusí y otras bereberes– con la composición serial. Este aspecto creativo, *a priori*, resulta inédito e innovador ya que, según las fuentes consultadas, hasta ese momento el desarrollo de los recursos históricos de Marruecos no había sido expresados anteriormente con música sinfónica instrumental a la manera serial.

⁷⁴⁶ Esta anotación ha sido recogida de la partitura *Salam, Paz, Chalom*.

La primera pieza serial de Aicha que nos encontramos con características alauitas está fechada en el año 2003 y titulada *Suite Sefardí* para orquesta. La alusión a lo sefardí hace referencia a la herencia judía que comenzó en Marruecos desde la era hispano-árabe.



Ilustración 39. Primera página de *Suite Sefardí*.

Pero quizás sea más patente la idea conceptual y compositiva basada en aspectos culturales marroquíes en la ya mencionada leyenda sinfónica *Kandisha y Kaddor*, ya que este cuento alauita se transporta a una partitura para gran orquesta occidental basada, compositivamente hablando, en el citado serialismo vienés. Además de esta forma de concebir música, nuestro autor toma referencias o alusiones a Marruecos creando, a partir de ellas, obras sinfónicas instrumentales con armonías modernas. Podemos destacar de entre ellas su partitura *Cuatro melodías marroquíes* –arreglo sinfónico de un tema del músico tradicional árabe Aziz Hosmi, contemporáneo a Aicha– para conjunto instrumental, que presenta esas características expuestas.

Es por ello que, nuevamente, etiquetamos de «posnacionalista marroquí» a parte de su producción y que, en su obra orquestal instrumental trata con relativa frecuencia.

7.1.3.2. Algunas indicaciones sobre la música sinfónica instrumental con solista

En este repertorio concreto y en el registro llevado a cabo en Tetuán se han hallado cuatro obras para piano y orquesta, dos conciertos para violín y orquesta, y uno para guitarra y orquesta de cámara con percusión.

Con respecto a la música orquestal con piano solista se han recogido tres conciertos y una suite. Aunque no aparecen siempre las fechas y número de *opus* en todos los documentos encontrados, mediante la organización de los datos de que se dispone, es muy posible que su *Concierto, op. 431* –con fecha de 1992–, y su *Suite Sinfónica, opus 30* o *42*⁷⁴⁷ sean las primeras obras que compuso para piano solista y orquesta, siendo ambas tonales. Los otros dos conciertos restantes son seriales –su *opus 530*, y su *Concierto «Amistad»*– y, como en él es habitual, se adjuntan las series en las partituras.



Ilustración 40. Primera página del *Concierto para Piano y Orquesta, op. 431*.

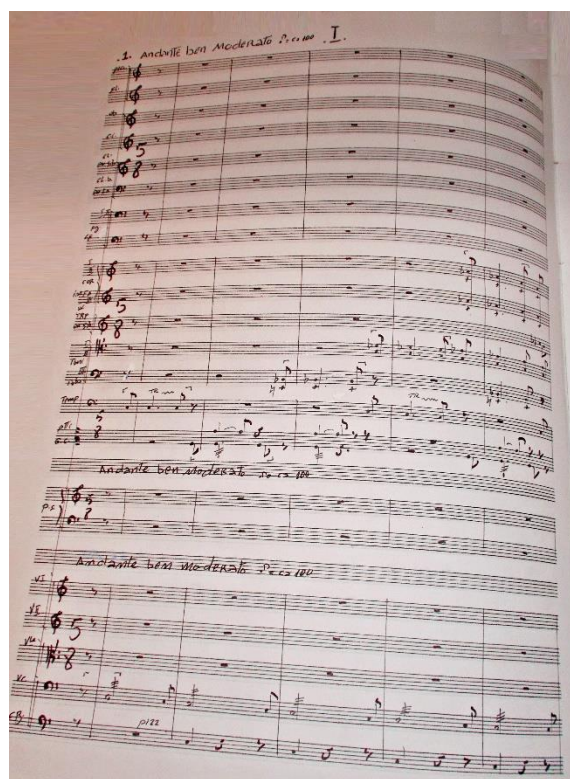


Ilustración 41. Primera página del *Concierto para Piano y Orquesta, «Amistad»*.

⁷⁴⁷ El propio Aicha señala ambos *opus* (30 y 42) en dos versiones que se encontraron de la misma obra *Suite Sinfónica* para orquesta y piano, en su estudio personal de Tetuán.

En lo referente a sus dos conciertos para violín solista y orquesta, es necesario señalar que en el primero que compuso –fechado entre 1978-1979 y con *opus 190*–, empleó armonías basadas en cuartas –al igual que en el *Concierto al-Ándalus* para guitarra y orquesta–. El otro concierto para violín y orquesta –*opus 500*– está compuesto bajo la técnica serial, mostrándose en la propia partitura las dos series que se desarrollan en la misma.

The image shows the first page of the musical score for 'Concierto al-Ándalus'. It is a score for a full orchestra and a soloist. The tempo is 'Allegro ma non troppo' with a metronome marking of quarter note = 96. The time signature is 4/4. The instruments listed are Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Fagot, Trompa en Fa, Timbales, Guitarra solista, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score shows the first few measures of the piece, with various dynamics like p, mp, mf, and pp, and articulation marks like trills and accents.

Ilustración 42. Primera página del *Concierto al-Ándalus*.

Como hemos podido comprobar, la gran mayoría de las obras de Mustafá Aicha, en general, se vinculan a conceptos históricos, existencialistas y filosóficos o se desarrollan junto a estructuras formales y compositivas andalusíes o árabes. Sin embargo, en los conciertos con solista –para violín o piano– y orquesta, a los que se han hecho alusión, se desarrolla la música pura o absoluta. Es decir, estas composiciones no tienen una intención expresa de ser relacionados con ningún texto ni otra idea extra musical –a pesar de que el propio título pueda sugerir alguna situación de forma leve–, por lo que no se predispone al oyente hacia ningún tipo de sensación, ya que la propia música pura no llega a la concreción de las cosas por su carencia de voluntad moral, como decía Wagner⁷⁴⁸.

⁷⁴⁸ M. Polo Pujadas, *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, 2ª ed., Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2017, p. 27.

The image consists of two pages of handwritten musical notation. The left page is titled 'ORCHESTRA' and lists the instrumentation: piccolo, 2 flauti, 2 oboes, corno inglese, 2 clarineti in sib, clarinetto basso in la, 2 fagotti, contrabajo, 11 corni in fa, 2 trombe in do, 3 tromboni, tuba, timpani, batteria (Batteria), triangolo, tamburo, piatti, gran cassa, gong, arpa, violino solo, and archi. Below the list are two staves of musical notation. The right page shows the beginning of the work, starting with 'Lento assai' and a tempo marking of '♩ = 60'. It features multiple staves for various instruments including flute, oboe, clarinet, bassoon, cello, double bass, horn, trumpet, trombone, tuba, timpani, and strings. The notation includes dynamic markings like 'con f' and 'pizz', and performance instructions such as 'con sord.' and 'con sord. dis.'.

Ilustración 43. Instrumentación y series del *op. 500* (izquierda), e inicio musical de la obra (derecha).

7.2. Observaciones estilísticas en la música orquestal con soprano solista o coro

Las obras para coro y orquesta o para soprano solista y orquesta, no son abundantes dentro del patrimonio de Aicha Rahmani. De las primeras, solo se han encontrado dos obras con esta configuración, y, de las segundas, tan solo siete. Los idiomas que se emplean para componer estas piezas son el árabe, el castellano y el francés, pudiéndose entender las reseñadas obras para soprano solista y orquesta como *lieder* orquestales.

Además de ello, la instrumentación empleada en la orquesta con voz solista o coro mixto es más pequeña y, por lo general, suele ser la siguiente: flauta –eventualmente, hace uso del flautín–, oboe –a veces, también, añade el corno inglés–, clarinete en sib, fagot, trompas en fa, trombones, tuba, percusión, arpa, piano y cuerda.

Paz al mundo, es una de las obras compuestas para coro y orquesta. La pieza presentaba un estado de conservación muy deficiente que impidió siquiera un análisis somero para destacar sus rasgos compositivos y su forma. Tan solo se puede señalar,

como curiosidad, el uso de la voz de barítono Martín en esta partitura basada en textos de Alberti –de nuevo, aflora la tendencia hispanista de Aicha–. Junto a esta obra, nos encontramos con otra partitura sin título para coro de voces mixtas y orquesta de la que tampoco se pudo realizar un estudio de la misma por falta de material.

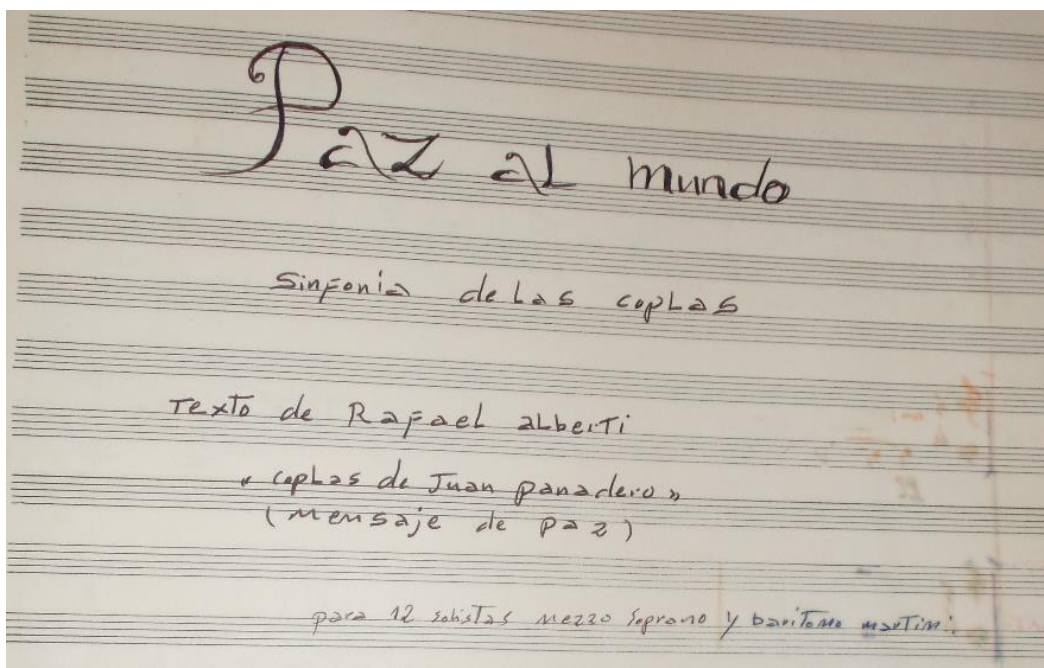


Ilustración 44. Portada de Paz al mundo.

De las partituras para soprano solista y orquesta cabe apuntar, como recurso creativo más destacable, el uso de la poesía contemporánea árabe en dos obras que ya hemos reseñado con anterioridad en otros capítulos: *El petirrojo*, con poesía de Jalil Yubran y escrita bajo preceptos tonales; y *Lo hago por amor*, con texto de al-Bayati y compuesta con diversos centros tonales.

Asimismo, para escribir otras de las piezas que se muestran en este formato, Aicha Rahmani se inspiró en los textos del ya citado Walt Whitman para componer *Canto Waltwhitmaniano* o *Florece de mayo*, donde empleó un serialismo flexible. Otras partituras para soprano solista y orquesta, al igual que gran parte de la obra instrumental orquestal, también están basadas en las mencionadas armonías modernas que las advocan a poseer diversos centros tonales.

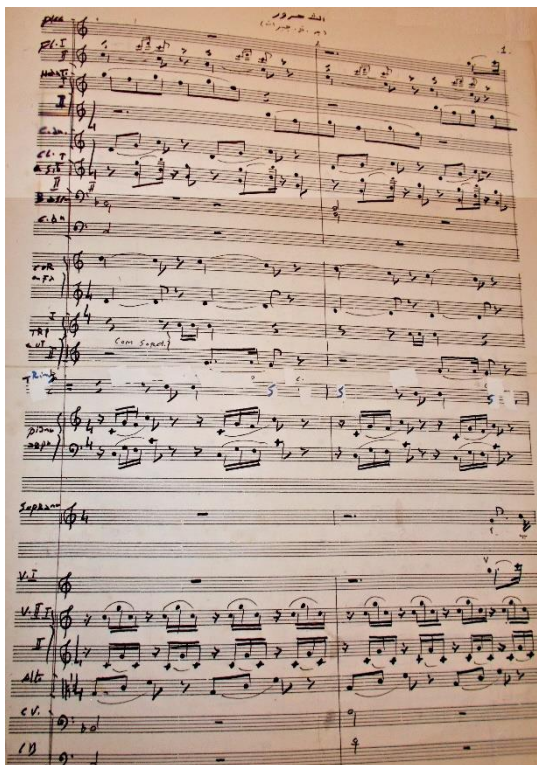


Ilustración 45. Primera página de *El petirrojo*.

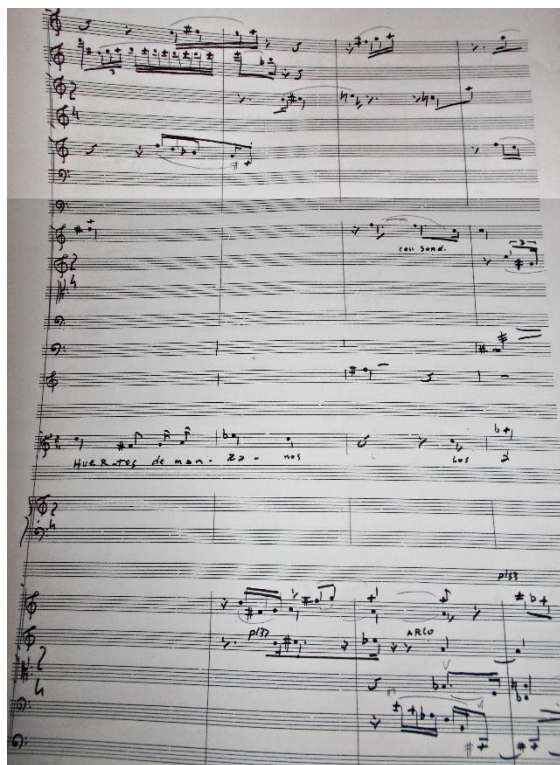


Ilustración 46. Primera página de *Florecer de mayo*.

7.3. La música para escena y la obra para coro de Aicha Rahmani

Este tipo de obras no son abundantes en el repertorio de nuestro autor, pero sí que presentan una serie de características y rasgos compositivos que son interesantes señalar. Desafortunadamente, ninguna de estas piezas pudo ser siquiera interpretadas, aunque con bastante seguridad, las obras corales sí que fueron ejecutadas, supuestamente, en su ciudad por el conjunto vocal que dirigía el padre Emilio Soto. Aun así, no se han encontrado documentos que atestigüen esta aseveración.

7.3.1. Características básicas de la música para la escena

En la catalogación y registro llevado a cabo en Tetuán, tan solo se localizaron cinco obras para la escena en el patrimonio musical de Aicha: tres óperas y dos ballets.

Ópera aparece inconclusa y esbozada. La instrumentación que se ha podido observar en este maltrecho documento corresponde al mismo formato de gran orquesta que Aicha empleaba en sus obras sinfónicas y está construida bajo los cánones tonales tradicionales. Es posible que este esbozo de obra fuera un ensayo compositivo –o un

boceto— que hubiera concluido en una ópera completa. Además de esto, se han recogido anotaciones de algunos de los títulos en árabe que Aicha Rahmani tenía intención de desarrollar en la propia ópera que, de nuevo, rememoran esa sensación existencialista que padeció durante su carrera compositiva. No se ha podido recoger ninguna noticia sobre el argumento o los personajes de la ópera.

Además de *Ópera*, hemos hallado en el trabajo de campo otro retazo de género operístico titulado *Zohor*. Esta partitura, originalmente, se compuso con la pretensión de construir una ópera en su totalidad, pero, probablemente, la imposibilidad de ser representada llevó al músico árabe a transformarla en un *lied* para soprano y orquesta en un movimiento. Sin duda, la idea de escribir música sin ninguna oportunidad ni atisbo de probabilidad de ser ejecutada le desalentó. Es por ello que, por las características que se exponen en este documento y por las causas circunstanciales de la realidad de Aicha, la idea de este proyecto de ópera se frustró y, por tanto, se transformó en un *lied*.

El diseño originario de *Zohor* estaba inspirado en el cuento *Zohora la negra*, de Dora Bacaicoa Arnaiz (¿? - 2001)⁷⁴⁹ que, como ya sabemos, fue la directora de la Biblioteca Española de Tetuán y Tánger entre los años 1964 y 1970. Esta filóloga, nacida en Buenos Aires y con nacionalidad española, se trasladó desde temprana edad a Tetuán, cuando la ciudad aún era la capital del protectorado español, y en 1949 comenzó a trabajar como auxiliar de archivos en la Biblioteca General del protectorado, llegando a ser la jefa de la hemeroteca de la Sección Española⁷⁵⁰. Años después, desarrolló su labor como docente en el Centro de Estudios Marroquíes y en la academia «La General» de Tetuán, cultivando su faceta literaria junto a otros intelectuales españoles, como Trinidad Mercader o Jacinto López Gorgé⁷⁵¹.

Bacaicoa comenzó a publicar cuentos basados en temáticas marroquíes en la revista del protectorado «Tamuda», concretamente en su suplemento literario «Ketama», dirigido por el español Guillermo Guastavino⁷⁵². En 1953 recibió el primer premio literario «Marruecos» por su obra *Ayuba*, y hasta incluso optó por recibir el premio

⁷⁴⁹ D. Bacaicoa, «Zohora la negra y otros cuentos...», *op. cit.*, p. 101.

⁷⁵⁰ M. Abrighach, «Posguerra, independencia y actualidad. Cultura en años de paz...», *op. cit.*, pp. 385-386.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 385.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 385.

«Nadal» por su libro *El gato*⁷⁵³. En el año 1955 publicó la obra en la que Aicha se inspiró para componer esta ópera-*lied*: el ya citado cuento *Zohora la negra*⁷⁵⁴. De nuevo, la materia en la que se basa la partitura se fundamenta en la intención de exaltar el «posnacionalismo marroquí». La trama de la narración se enfoca en personajes de diversas capas sociales de Tetuán y Xauen, además, con una novedad característica, ya que este cuento se desarrolla en el tiempo en el que vivió el propio Aicha, por lo que la frescura de la temática y, por ende, de la partitura, resulta al menos interesante. La música se compuso a la manera tonal y con su típica instrumentación para gran orquesta.



Ilustración 47. Primera página de *Zohora*.

Pero, la pieza que presenta mayor interés dentro de este género es *La pasión de al'Mu'tamid*. Este monodrama en un acto para soprano y orquesta de cámara, al que en otros capítulos hemos hecho referencia, se basa en la historia de amor del célebre rey poeta de la taifa de Sevilla. Aicha rescata la célebre historia hispano-árabe estructurándola

⁷⁵³ Ibid., p. 386.

⁷⁵⁴ Ibid., p. 386.

en este género musical tan característico, pudiéndose de esta forma, nuevamente, afirmar su interés por enaltecer su idea de la estética «neoandalusí». Aicha Rahmani empleó el monodrama como influencia directa de Schönberg –de su obra *Die glückliche Hand*–, mostrándose en la partitura original la serie desde la que se compuso.

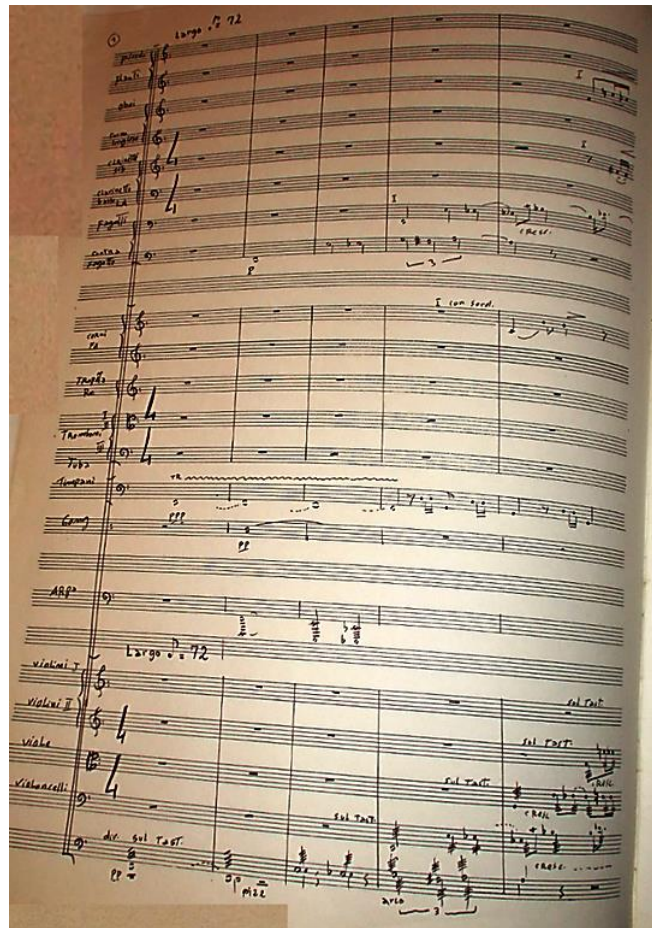
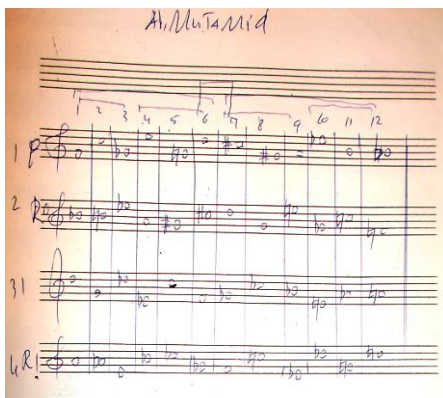


Ilustración 48. Serie y primera página del monodrama *La pasión de al'Mu'tamid*.

Con respecto a sus ballets, en *Rapto de Proserpina* se vuelve a recurrir a la notoria alusión a lo grecorromano –que, como ya sabemos, incluye una referencia histórica a lo andalusí, gracias a la teoría difusionista–. Esta obra es tonal y está configurada por una obertura y diez escenas, recogándose en la propia partitura un documento adjunto donde se muestra el desarrollo del ballet.

Por otro lado, en la temática de su ya reseñado ballet serial en dos actos y seis escenas *Kandisha y Kaddor* se expresa de nuevo el «posnacionalismo marroquí». Está compuesto por una obertura y seis escenas, a la manera serial –basado en tres series fundamentales–, añadiéndose, en un documento adjunto, su trama. Como se señaló en el capítulo de la catalogación, Aicha intentó representar esta última pieza a la que hacemos alusión en España por medio de la compañía «Amelia», pero, desafortunadamente, no

pudo llevarse a cabo⁷⁵⁵. Los dos ballets que estamos tratando poseen la plantilla de gran orquesta –al igual que las empleadas en sus grandes obras sinfónicas–: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, requinto, 2 clarinetes sib, clarinete bajo la, 2 fagotes, contrafagotes, 4 trompas en fa, 2 trompetas en do, 3 trombones, tuba, percusión, arpa, piano y cuerda.

7.3.2. Particularidades de la música para coro de Aicha

La música coral sin acompañamiento orquestal conforma un repertorio poco extenso en el legado de Aicha Rahmani. De las nueve obras corales que compuso, en cinco de ellas emplea el coro a cuatro voces mixtas –soprano, contralto, tenor y bajo–. Estos conjuntos vocales los propone en diversos formatos: *a capella*; junto a soprano solista; tenor solista; bajo solista; soprano, barítono y tenor; y el cuerpo de cuerdas, orquesta o también con piano. Otras obras corales las configuró con tres voces *a capella* –las dos primeras se señalan como voces femeninas y la última como masculina–; tres voces *a capella* –soprano, contralto y tenor–; y dos voces *a capella* –sin señalar el tipo de ellas–. Algunas de estas piezas corales, con sus textos en castellano o en árabe, son tonales y otras modales.

Ilustración 49. Coral sin título (Coro Mixto y piano). Ilustración 50. Noche para 3 voces *a capella*.

⁷⁵⁵ En el estudio personal de Aicha, se encontró una carta enviada por el autor a dicha compañía proponiéndole el estreno de este ballet.

En su obra tonal *Canto a Tetuán* (1991), de nuevo, continúa con su intención nacionalista, y en su texto en castellano se ensalzan las virtudes de la ciudad marroquí y sus alrededores⁷⁵⁶. Además de esta obra, puede destacarse una pieza –sin título–, cuyo texto en árabe hace alusión expresa al pueblo marroquí. El resto de las obras corales están compuestas a partir de material histórico andalusí, empleándose poesías arábigo-andaluzas anónimas –o de prestigiosos autores andalusíes como el granadino Ibn al-Jatib–, o, también basadas en los recurrentes *tab`* arábigo-andaluces.



Ilustración 51. Segunda página de una de las piezas corales sin título –«8) música coral con acompañamiento de cuarteto de cuerdas sin título»–⁷⁵⁷.

7.4. El *lied* como género recurrente dentro de su legado

Dentro de la obra de Mustafá Aicha Rahmani, como hemos podido observar, el *lied* se presenta como un género que empleó con bastante asiduidad durante toda su carrera compositiva, estando escrito en árabe, español y francés. Los colores idiomáticos

⁷⁵⁶ En el anexo IV se adjunta una muestra de *Canto a Tetuán* (ilustración 356).

⁷⁵⁷ Esta partitura está compuesta para sop solista, ten solista, bj solista, coro a 4 voces mixtas –sop, al, tn, bj– y cuerdas. El texto, en árabe, hace alusión al nacionalismo marroquí y su íncipit literario expresa: «El pueblo marroquí espera de nosotros...» (ان الشعب المغربي ينتظر منا).

daban rienda suelta a la creación de su correspondiente música que, a su vez, estaba conducida desde el propio poema y su capacidad fonológica. Poesía y música, según el punto de vista del maestro como creador, formaban un binomio que estaba plenamente vinculado, nutriéndose ambas artísticamente.

Mustafá Aicha se documentaba con los pensamientos y estéticas de muchos compositores célebres desde los que, a partir de la disparidad y multitud de las ideas de estos, sacó y dilucidó sus propios principios estéticos y creativos. Por ello, sus *lieder* se presentan de forma abierta y universal en relación a la intencionalidad musical desde el arte de la composición. Para la configuración de este género musical que tratamos, Aicha adquirió la profundidad del concepto afectivo de la música andalusí. Pero, de forma contrastante, también estudió y recogió nociones compositivas de autores como Messiaen o Boulez, cuya tendencia creativa se decantaba, en algunas de sus piezas, por una perspectiva más lógica que expresiva⁷⁵⁸. De Webern, Mustafá Aicha tomó el concepto donde la música no es ilustrativa del texto, sino que aquella busca la estructura sonora consecuente del orden poético⁷⁵⁹. Es decir, la música no actuaba como un medio de adorno a la poesía, sino que aquella la estructuraba bajo el ritmo, la melodía y la armonía, intrínsecos al propio texto. Desde estos modelos de planificación artística, entre otros, nuestro autor planteó la creación de sus *lieder* de forma rigurosa y objetiva, cimentada en la idea de la composición desde el punto de vista puramente estructural, aunque también, como se ha mencionado, trató el aspecto emocional⁷⁶⁰. Dada la novedad aportada por los *lieder* en árabe, exponemos a estos en un apartado diferente a los demás.

7.4.1. Los *lieder* en árabe

Históricamente y a nivel religioso, para los árabes la palabra, la poesía y, por ende, el habla, son dones que, concretamente, Alá les otorgó como factor de civilización⁷⁶¹. Las ancestrales leyendas islámicas y musulmanas promulgaban que el todopoderoso concedió diversas gracias y cualidades a los diferentes pueblos de la tierra. Proporcionó el desarrollo de la belleza a los griegos, las habilidades manuales a los chinos y la

⁷⁵⁸ A. Díaz de la Fuente, *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. (Tesis doctoral no publicada). Madrid, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005, pp. 204-206.

⁷⁵⁹ Apuntes literales recogidos desde documentos personales de Aicha, en su estudio de trabajo.

⁷⁶⁰ Conceptos tomados desde los apuntes realizados por el propio Aicha y encontrados en su estudio.

⁷⁶¹ A. Martos Rubio, *Breve historia de al-Ándalus...*, op. cit., p. 21.

superioridad lingüística a los árabes⁷⁶². El mismo Corán expone en uno de sus versículos la siguiente leyenda: «Leed el nombre de Alá; apreciad que Él os ha enseñado el uso de la pluma»⁷⁶³. Estas aseveraciones religiosas, al fin y al cabo, argumentan la importancia que los árabes han dado, desde tiempos pretéritos, a la palabra y a la escritura en todas sus vertientes. La poesía selecta y el desarrollo de la narrativa siempre han ido de la mano en esta cultura desde tiempos remotos⁷⁶⁴. Los vestigios arcaicos de poesías y cuentos muestran el talento único de los árabes para con la palabra y el desarrollo de ella en la escritura, amparados por la unidad idiomática⁷⁶⁵.

En al-Ándalus, la anteriormente citada vinculación de música y poesía dio pie, gracias a las influencias ibéricas, a la creación de los ya citados zéjeles y moaxajas, que consolidaron la propia poesía y la música andalusí⁷⁶⁶. La unificación del idioma árabe facilitó la difusión de recursos literarios, y el intercambio artístico mutuo entre países se tradujo en mayor riqueza del arte de la retórica de esta propia lengua⁷⁶⁷. A su vez, la fina y elaborada literatura árabe se unió compactamente con la música.

Es posible que la composición de *lieder* con textos de autores árabes o andalusíes y música dodecafónica conjuntamente sea un hecho inédito hasta que aparecen en la obra de Aicha. Además de ello, se podría encuadrar a nuestro compositor como el continuador marroquí de la vertiente hispanista en música ya que, como más adelante podremos ver, el compositor baidaní Maurice Ohana escribió con anterioridad música sobre textos de Lorca. El caso de Mustafá Aicha, en lo que se refiere a las innovaciones artísticas y estilísticas en los *lieder*, de alguna forma, llama la atención.

Sobre esta cuestión, es preciso apuntar que en el dossier de prensa presentado por la «Cátedra Manuel de Falla»⁷⁶⁸ del concierto que se celebró el día 27 de noviembre de 2009 en la Universidad de Granada, existe un apunte que manifiesta lo novedoso en este

⁷⁶² Ibid., p. 21.

⁷⁶³ Corán, XCVI, 3 a 4.

⁷⁶⁴ A. Martos Rubio, *Breve historia de al-Ándalus...*, op. cit., pp. 21-22.

⁷⁶⁵ Ibid., pp. 22-23.

⁷⁶⁶ M. C. Chenoll Monzó, «La lírica arábigo-andaluza: las jarchas, moaxajas y zéjeles», *Publicaciones Didácticas*, nº 32 (diciembre de 2012), p. 263.

⁷⁶⁷ C. López-Morillas, «Las jarchas romances y la crítica árabe moderna», *Asociación Internacional de Hispanistas*, Actas VIII (1983), pp. 212-214.

⁷⁶⁸ Organismo perteneciente a la UGR que coordina sendas actividades musicales en la institución.

género por parte de Aicha Rahmani. En dicho dossier, que ya se citó en el capítulo de la catalogación de su obra en esta misma tesis, se informa del recital del dúo «Manuel de Falla» –compuesto por el pianista Luis Mariscal y el chelista Dimitar Furnadjiev, junto a la mezzosoprano Susana Ferrero y la recitadora Isabel Humbert– en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la citada universidad. El concierto estaba incluido en el XV Ciclo de Música de Cámara y se tituló «*Lieder* en árabe y el canto andalusí»⁷⁶⁹, exponiéndose lo siguiente en las notas al programa:

Mustafá Aicha Rahmani es el único compositor de formación clásica del mundo árabe que se adentra en la forma “Lied”, profundizando en las raíces y giros de la lengua de origen. Introduce e innova componiendo piezas en lengua árabe y aunando más que nunca música clásica con música popular, dando un aire elegante al canto donde sobresale el valor de la voz unida a la musicalidad, riqueza y profundidad de esta lengua. Por otro lado, el compositor realiza acompañamientos de piano de melodías andalusíes dando un aire tanto innovador como rico en armónicos en este campo. Y es aquí donde se aúnan la canción popular, el *lied* en árabe y el canto andalusí en uno solo⁷⁷⁰.

Los *lieder* de Aicha que se interpretaron en dicho concierto –junto a poesías recitadas de Nizzar Qabbani, Ali Jaafar al-Allaq, al-Bayati y Adonis– fueron los que a continuación se enumeran: «Estrellas», «Bella Ofrenda», «Impulsión», «Su senda», «Adolescente», «Niños de Varsovia I», «Niños de Varsovia II», «Kasida en mi corazón», «Nocturno», «Mirlo»⁷⁷¹, «Como una paloma en mi corazón»⁷⁷², «Bella mujer», «Rama de Arrayán» y «Momento Feliz», además de la obra de Amina Alai, titulada «Fado al-Mutamid»⁷⁷³.



Ilustración 52. Primera página del *lied* «Impulsión».

⁷⁶⁹ En el anexo V se adjunta el dossier de prensa al que se hace alusión (ilustración 364).

⁷⁷⁰ Cátedra Manuel de Falla - Dossier de prensa. XV Ciclo de Música de Cámara. http://veu.ugr.es/pages/AgendaCultural/*ficha/concierto-lieder-en-arabe [Consultado el 28-09-2014].

⁷⁷¹ Este *lied* también es denominado como «Bulbul».

⁷⁷² Presuntamente, este *lied* corresponde al también titulado «Con mi corazón».

⁷⁷³ Amina Alai –Amina Alaoui– (Fez, 1964) es una intérprete y compositora marroquí de música andalusí.

Con respecto a la primicia de que el *lied* en árabe nació en Tetuán, hemos encontrado un documento escrito de puño y letra por Aicha en castellano –que más tarde se publicaría en la revista número 3 del IEES «Juan de la Cierva» de Tetuán (2003)–, y que, a continuación, se expone literalmente:

Una vez terminada mi carrera de compositor empecé, como es lógico, a trabajar con técnicas y formas tradicionales: suite, sonata, concierto, sinfonías, etc. En el siguiente período tuve que iniciar una difícil búsqueda de nuevas formas, técnicas y herramientas adecuadas para expresar una nueva visión cósmica apoyada en literatura, filosofía, ciencia, artes plásticas y tecnología.

Cuando aún era estudiante de composición se me plantearon preguntas complicadas como, por ejemplo: ¿se pueden adaptar textos árabes a formas líricas de la música sabia? ¿Habrá profesionales con quienes se pueda colaborar a nivel interpretativo?

Antes de programar mi labor de músico, tuve que leer poemarios –y obras completas– de poetas árabes destacados. Seleccioné muchos de ellos adaptándolos, después, en forma de *lied*, *romanza*, *aria*, *balada*, etc. Así puse música a los textos de A. al'Bayati –con quien tuve una larga correspondencia–, S. Akl, J. Fajori, J. Abbud, N. Kabbani, Nazic al'Malaica –poetisa– y otros. Aproveché la ocasión para poner de manifiesto mis creaciones líricas, basadas en textos de poetas españoles: A. Machado, F. García Lorca y Rafael Alberti. Mis amigos Ricardo Barceló y el poeta chileno Sergio Macías me proporcionaron varios de sus bellos poemas. También debo mencionar a mi amigo Fernando de Ágreda –escritor–, que siempre me anima a seguir adelante con mis proyectos compositivos, y a mi amiga Teresa Catalán –compositora y musicóloga– a quien agradezco su apoyo y sus amistosos consejos. En lo concerniente al contenido de los textos, siempre prefiero los que entrañan mensajes de tolerancia, amistad, paz y amor.

Muchos de mis trabajos *liederísticos* para soprano y piano, permanecieron décadas en espera de ser estrenados algún día. Casualmente conocí a Samira Kadiri –licenciada en Arte Dramático– que en el año 1995 se matriculó en el Conservatorio de Tetuán para perfeccionar su formación musical. En el Instituto Superior de Arte Dramático –entre otras disciplinas– estudiaba canto clásico. Así que, cuando manifestó su interés por mis *lieder* y la responsabilidad de interpretarlos, aprecié su coraje e inmediatamente empezamos a trabajar juntos con el objetivo de estrenarlos en giras y grabarlos en CD, si eso fuera posible. Durante los ensayos surgieron problemas técnicos de suma importancia: la fonética, la acentuación y la puntuación del texto árabe. Samira pudo resolver de una manera u otra esos problemas, gracias a sus esfuerzos y a su voluntad de perfeccionar las capacidades interpretativas como soprano, tanto a nivel técnico como expresivo. Difícil tarea que sigue realizando con éxito bajo la orientación de su profesora de canto lírico, la distinguida mezzo soprano Ilhám Lulidi.

Al principio tuvimos que confiar la parte de piano a músicos aficionados; más tarde encontramos la favorable oportunidad de conocer a la brillante pianista Carmen Álvarez, que aceptó interpretar las partituras de piano. Estudió y asimiló las obras hasta que por fin logró ejecutarlas magistralmente. Desde entonces se abrió una nueva etapa en nuestra trayectoria musical.

En nuestro entorno, y en nuestro idioma, no conozco a ningún compositor que haya adaptado versos árabes a géneros vocales de música culta antes de 1972, fecha en la cual comencé el cultivo de dicho género. Por tanto me atrevo a afirmar que estoy de acuerdo con quienes me consideran pionero en esa experiencia y que gracias al esfuerzo de todos nosotros –compositor, soprano y pianista–, el *Lied* árabe vio la luz en Tetuán⁷⁷⁴.

Años más tarde, desde 1999, la ya reseñada Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha» fue un balón de oxígeno para nuestro compositor, ya que al fin algunos de sus ciclos de *lieder* empezaron a ver la luz con una interpretación adecuada a la complejidad técnica y expresiva que presentaban. Es provechoso recordar que estos *lieder* a los que hacemos alusión estaban inspirados en textos anónimos hispano-árabes datados desde el año 830 aproximadamente. La citada agrupación musical llevó a cabo esa labor tamizadora de rememorar y renovar primitivas obras andalusíes⁷⁷⁵. La Camerata mostraba los *lieder* en un metafórico espectro musical que fue concebido por Aicha, de manera que en él se aunaban muchos de sus rasgos compositivos: la poesía andalusí en árabe, la instrumentación y la orquestación occidental, la voz y su vertiente folclórica marroquí, la unificación de la canción arábigo-andaluza y la centro-europea, un conjunto instrumental camerístico adecuado para la evocación instrumental andalusí y su modernización en la realidad musical académica, entre otras concepciones.

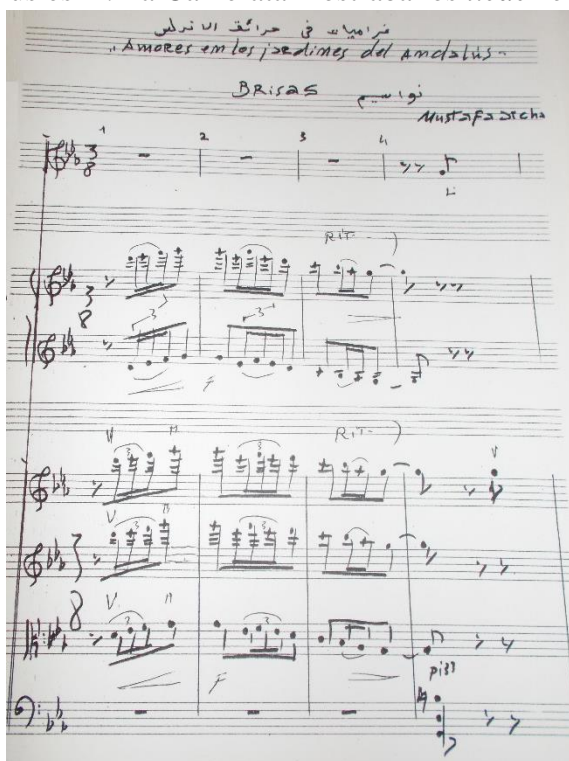


Ilustración 53. Primera página del *lied* «Brisas».

⁷⁷⁴ M. Aicha Rahmani, «El lied árabe nace en Tetuán», *Revista del IEES Juan de la Cierva de Tetuán*, nº 2 (2003), p. 13. El original escrito a mano, igual que el publicado, se encontró en el estudio de Aicha.

⁷⁷⁵ Base de Datos (B. D.), «Canciones de al-Ándalus con sabor a Occidente». *El Pueblo de Ceuta* (12/01/2002), p. 15.

Con respecto a la citada *nawba*, y a su configuración en ciclo de *lieder*, se ha recogido de un documento original escrito por el propio Aicha, una interesante referencia en relación a su *opus 303*. En él se expresa su primigenia labor con respecto a su idea estética en este campo, y haciendo referencia al ciclo de *lieder* que escribió para la mencionada *camerata*:

“Amores en los jardines del Andalucía” es una nuba⁷⁷⁶ [*sic*] basada en diversas piezas lírico-instrumentales inspiradas en nuestro común patrimonio musical árabe-andalusí, cuyas melodías se transmitían, oralmente, de generación a [*sic*] generación. Como es natural, más de la mitad de esas piezas se han perdido, y las que quedaron sufrieron tantas modificaciones hasta el punto de hacernos formular la siguiente pregunta: ¿Cómo eran las originales? Las nubes no han sido llevadas al pentagrama hasta los principios del siglo XX. Así que dichas melodías se consideran anónimas, aunque algunos ensayistas las atribuyen a Ziryab –legendario personaje– y a sus desconocidos discípulos, durante la ocupación árabe a la península [*sic*]. En lo que se refiere a los textos la mayoría de sus autores quedaron en el anonimato. Por consecuencia las obras que forman “Amores en los jardines del Andalucía” son inspiradas en el mencionado legado musical. Los textos los he conservado tal y como ha llegado hasta nosotros [*sic*]. En ese caso no hay colaborador y las obras, de una manera u otra, se pueden considerar de mi creación⁷⁷⁷.

Aicha Rahmani tomó poesías escritas en árabe desde la época andalusí hasta autores que, inclusive, conoció en vida –tanto locales y marroquíes como del orbe árabe a nivel internacional–. Nuestro compositor, además de mostrar la novedad del *lied* en árabe y de crear mezcolanzas conceptuales entre los números de las *nawbas* y los *lieder* europeos, también fue un referente en este género con texto en árabe de poetas musulmanes encuadrados entre finales del siglo XIX y del siglo XX. Algunos de estos últimos *lieder* están compuestos con armonías modernas o con técnicas seriales y dodecafónicas.

La acción creativa de componer *lieder* seriales en árabe, según las fuentes consultadas, se presenta como novedosa dentro del propio catálogo musical internacional. A modo de ejemplo, el ya mencionado *No hay más bella* es el modelo más representativo

⁷⁷⁶ Rescatado literalmente del documento de Aicha: «Nuba: es una especie de prólogo, intermezzos y codas con canciones colectivas y a veces individuales, escritas en modos y fórmulas rítmicas determinadas».

⁷⁷⁷ Documento escrito por Aicha, y que fue recogido del estudio personal, estando fechado en Tetuán el 26 de diciembre de 2001.

de nuestro autor con características compositivas schönbergianas y, además, con la ya citada interesante aplicación de los textos en árabe de Akl, para soprano y piano.



Ilustración 54. Primera página del lied «Seducción» –إغراء–, perteneciente al ciclo de *lieder* *No hay más bella*.

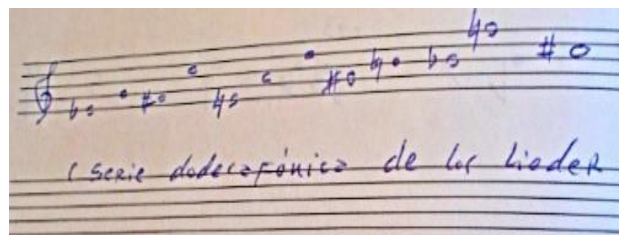


Ilustración 55. Serie empleada en el ciclo de *lieder* *No hay más bella*.

Seguidamente, presentamos una breve reseña analítica con los primeros compases de la voz de la soprano en el *lieder* al que hemos hecho referencia: «Seducción» –que se puede observar en el primer pentagrama de la imagen de la partitura que hemos mostrado anteriormente–. En estos señalados primeros compases, es posible ver el inicio del desarrollo de la serie fundamental:



Ilustración 56. Cc. 1-3 de la soprano de «Seducción», de *No hay más bella*⁷⁷⁸.

A modo de ilustración se insertan dos *lieder* de Aicha con texto en árabe, basados en unas armonías más tonales. Este tipo de armonización conforma un importante porcentaje de este género en el legado del maestro.



Ilustración 57. Primer movimiento de 7 *lieder*.



Ilustración 58. *Lied* «La nueva mañana».

7.4.2. Otros tipos de *lieder*

Para la creación de sus *lieder*, Mustafá Aicha siempre tuvo como referentes de importancia muchos de los postulados e ideas compositivas de Schönberg, además de los ya citados vestigios andalusíes y material poético árabe. A modo de paralelismo y equivalencia, expondremos algunos de los rasgos estilísticos y estructurales de los *lieder*

⁷⁷⁸ En el gráfico se puede observar las notas de la serie fundamental en color verde.

de Aicha mediante una pequeña comparativa con los del célebre compositor vienés, y otros autores europeos de importancia.

Al igual que el propio Schönberg escogía textos especialmente de entre los poemas de la escuela naturalista alemana⁷⁷⁹, Aicha seleccionaba para sus *lieder* textos de autores árabes, hispanos y franceses, fundamentalmente. La propia acción de elegir poesías concretas con una temática afín al propio compositor fue una acción que llevó acabo de forma consciente, siendo meritorio destacar que muchos de estos textos contemporáneos solían ser de corte realista, existencialistas, o hasta incluso surrealistas, por lo que la estética del texto y su contenido, tanto léxico como musical, eran seleccionados a partir de sus propios postulados creativos de forma concienzuda.

El *lied*, que como sabemos surgió en plena época clásica europea en el siglo XVIII, fue desarrollado principalmente por Schubert y Beethoven⁷⁸⁰, compositores desde los que el autor marroquí también se instruyó. Más tarde, el florecimiento del *lied* romántico propició que este género evolucionara a partir de la obra de célebres autores como Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Brahms, Mahler, Wolf y Strauss, entre otros, de los que Aicha estudió sus partituras⁷⁸¹. Pero, posteriormente a todos estos maestros, fue el ya citado Schönberg quien, principalmente, empleó los *lieder* bajo un diferente y novedoso trato compositivo. Lógicamente, lo primero que hacía Aicha para componer un *lied* era elegir un poema que le sugiriera las suficientes sensaciones como para que este mismo le estimulara a componer y extraer su música interna.

Haciendo referencia a la recensión histórica anterior, Aicha elaboró algunos *lieder* en sus comienzos compositivos bajo el corte estético clásico. Más tarde creó otros de tendencia posromántica –basados en armonías de cuarta, en algunos casos–, además de los *lieder* seriales –en una porción importante dentro de su producción bajo las pautas de este género– y también *lieder* modales, con su plausible herencia andalusí –algunos de ellos con inserciones de diversos pasajes tonales–.

⁷⁷⁹ H. Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg...*, *op. cit.*, p. 49. En Alemania, el naturalismo se desarrolló destacadamente en el teatro con autores como Holz, Schlaf o los Hauptmann, entre otros.

⁷⁸⁰ R. De Candé, *Nuevo diccionario de la música*, P. Silles (trad.), Barcelona, Ma non troppo, 2010, pp. 154-156.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 157.

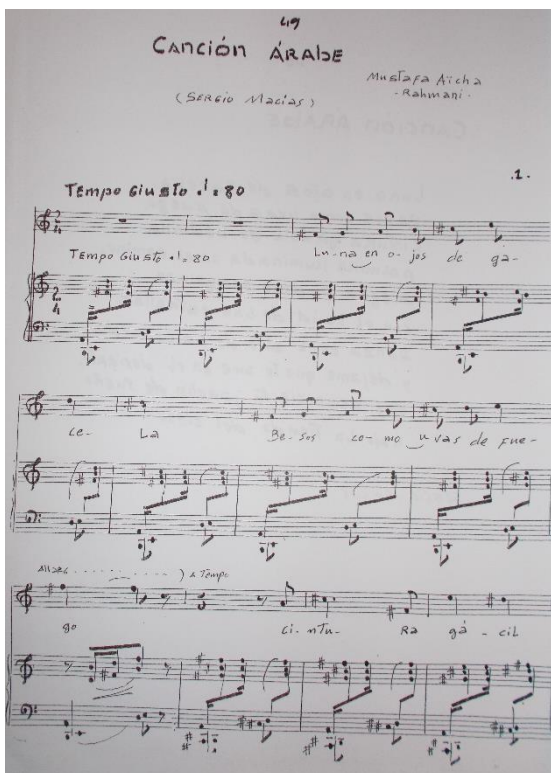


Ilustración 59. Primera página de «Canción árabe», con texto de S. Macías.

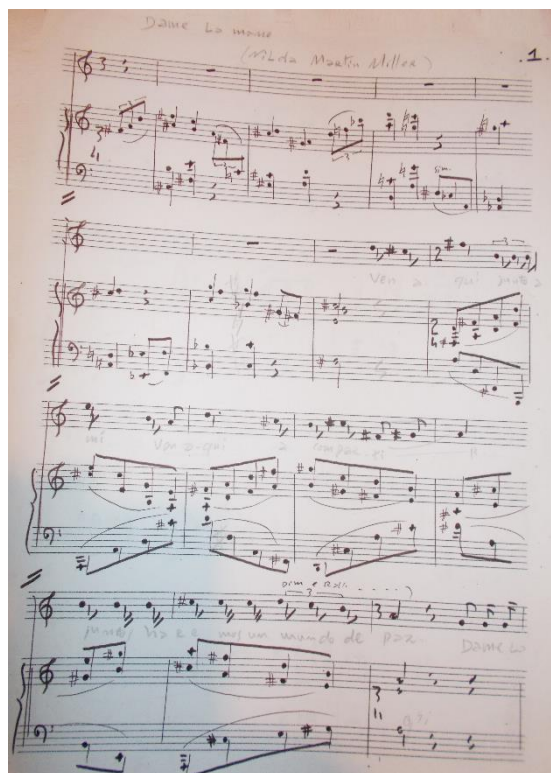


Ilustración 60. Primera página de «Dame la mano».

En una de las cartas de Aicha a su amigo Abdul Salam Misbah, se puede observar el interés del músico alauita por no deponer los derechos de la música en beneficio del texto en la creación de un *lied*. El compositor siempre tuvo la voluntad de encontrar un punto común donde ambas artes se movieran con total libertad y naturalidad artística:

Sobre la música que compuse para los poemas de Neruda, aun ya terminada la obra, he de revisarla. Estimo que es apropiado el seguir investigando en la adecuación entre texto y música, evitando sentir las posibles restricciones mutuas que ambas representaciones se confieren, querido amigo. Entonces, ¿por qué he de tener miedo a perder un ápice de música cuando esta se basa en el texto? Puedo renunciar a aspectos artísticos sin perder la idea musical ya que, el poema sale de la palabra y puede ser entendido como sonido que varía en intensidad (la diferencia es una melodía lineal) y prestando atención a lo vocal, la diferencia es causada por los cambios de ritmo y es por ello, que la melodía ha de estar programada rítmicamente, basándome en lo que llamamos en música "motivo". Estos textos, forman parte de una música completa que se deriva a la secuencia de palabras. Sin embargo, no debemos perder de vista el hecho de que se deben escoger los ritmos y notas adecuadas para conformar la estructura musical y que se podría llamar música poética del poema. ¡Esto no es una tarea fácil!⁷⁸².

⁷⁸² Carta escrita por Mustafá Aicha a su amigo Abdul Salam el día 19 de Noviembre de 1974 –traducción al castellano por M. Guillén–. S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., p. 11.

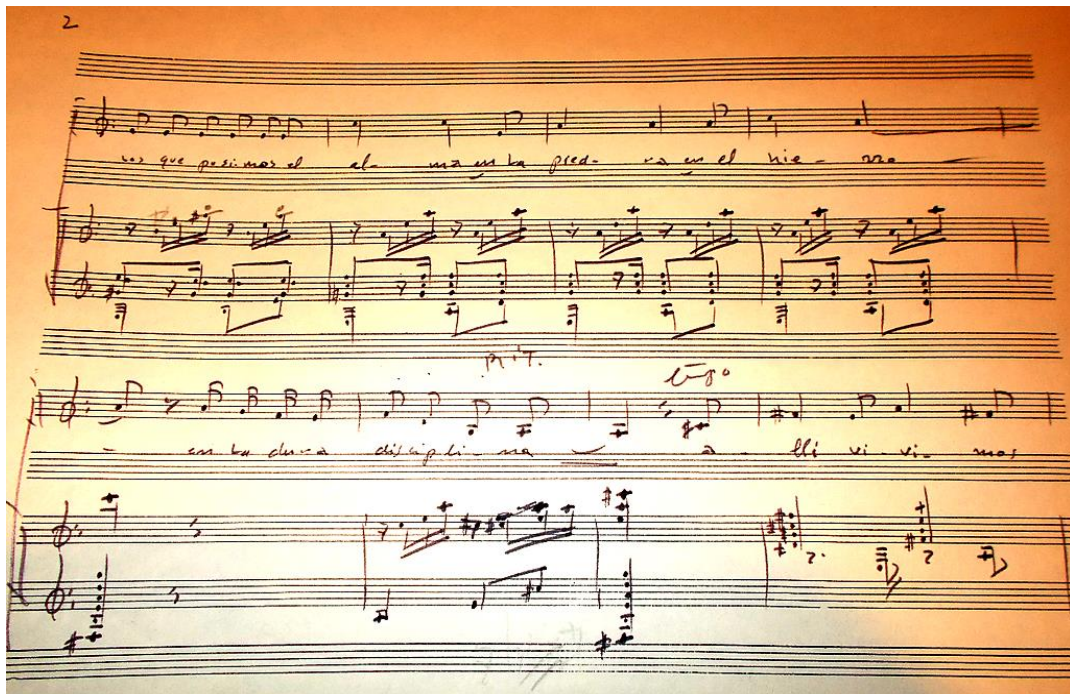


Ilustración 61. Primeras páginas de «El episodio», con textos de Neruda.

Y es que el propio Schönberg expresaba que «[...] las posibilidades de adaptar los elementos formales de la música –melodías, temas, frases, motivos, figuras, acordes– a una serie básica son ilimitadas»⁷⁸³. Además, haciendo referencia al término «motivo» al

⁷⁸³ A. Schönberg, *El estilo y la idea...*, op. cit., p. 111.

que alude Aicha en su escrito, el compositor vienés expresaba al respecto que «[...] los elementos que configuran un motivo son interválicos y rítmicos, y combinados, producen una forma o contorno reconocible que usualmente implican una armonía inherente»⁷⁸⁴. Estos conceptos también fueron absorbidos y puestos en práctica por Aicha cuando componía *lieder* seriales o dodecafónicos. Él entendía que las probabilidades de descubrir la música del poema y componerla libre de la presión del texto, era una tarea posible, aunque ardua. No solo se trataba de hacer una música agradable o metódica para un texto ya bello de por sí. Su misión compositiva buscaba algo más y, entre otras cuestiones, como ya se ha señalado, su fin principal era el de llegar a localizar la música consustancial al poema. Schönberg declaró que, con la simple audición de la música compuesta para poemas en algunos *lieder* de Schubert, se podía conocer el contenido del texto sin escucharlo a la vez, ya que la música por sí misma lo desvelaba, corroborándose así esta idea o sensación cuando se leía comprensivamente el poema y este se correspondía con la idea de contenido que daba la propia música de modo independiente⁷⁸⁵. Aicha Rahmani también hizo este propósito de Schönberg suyo.

Las poesías empleadas por el compositor tetuaní en sus diversos *lieder* son de variados autores célebres a nivel internacional. Las adaptaciones de la música de Aicha a los textos de estos diversos poetas pretendía llegar a descubrir lo que él mismo denominaba como «música poética del poema»⁷⁸⁶, y esta acción artística se podría comparar con el trabajo escultórico de un imaginero. De la misma manera que este entiende que una escultura está atrapada dentro de una piedra o una madera sin pulir, para Aicha las poesías –de forma congénita– poseen en sí mismas esa música poética que también hay que tallar y hallar, prescindiendo de todo lo que impide o dificulta el poder observarlas y localizarlas con esplendor. Al igual que ya se hacía desde tiempos pretéritos, nuestro autor buscaba el ritmo, la entonación, el motivo, la octava, la duración y el *tempo* de la música que nacía desde las entrañas del propio texto poético⁷⁸⁷. Entendió que la música de la poesía estaba en sí misma y solo había que descubrirla y estudiarla para, así, llegar a su respectivo *lied* después de una dura labor racional, además de emotiva.

⁷⁸⁴ A. Schönberg, *Fundamentos de la composición musical*, A. Santos (trad.), Madrid, Real Musical, 1994, p. 19.

⁷⁸⁵ A. Schönberg, *El estilo...*, op. cit., p. 27.

⁷⁸⁶ Idea recogida en unos apuntes que se encontraron en el estudio personal de Aicha.

⁷⁸⁷ Th. S. Eliot, «La música de la poesía», *Atenea Concepción*, n° 500 (2009), pp. 251-264.

Algunas de las nuevas nociones compositivas que aparecieron en la vieja Europa en la primera mitad del siglo XX, el músico tetuaní las trasladó al Marruecos de finales del siglo XX. Un país, como se ha reseñado, donde la música clásica occidental no poseía precedentes numerosos –más bien eran casi nulos–. Mustafá Aicha combinó muchos de los aspectos estéticos y metodológicos de la Segunda Escuela de Viena con las tradiciones andalusíes y el sistema musical folclórico marroquí que, de manera especial, se basan en los ritmos árabes y en la modalidad. Quizás una mezcla que, en primera instancia, podría parecer extraña y atrevida para el público de la sociedad en la que le tocó vivir, pero que Aicha Rahmani, por su tenacidad y por la claridad interna de saber cuál era la música que tenía que componer, nunca dejó de hacerlo.

Nuestro compositor comulgaba con la idea artística de Schönberg en muchas de sus facetas. Para el compositor vienés «[...] el creador tiene la visión de algo que no existió antes de esa visión. Y el creador tiene el poder de hacer vivir su visión, el poder de realizarla»⁷⁸⁸. La acción de unir en *lieder* poemas de autores árabes era dar vida a la visión y versión de Aicha mediante su propia obra. Schönberg expuso también en su publicación *El estilo y la idea* lo siguiente: «[...] la composición con doce sonidos no tiene otra finalidad que la comprensión»⁷⁸⁹, siendo este concepto materializado por Aicha en muchos de sus *lieder* –además de otro tipo de obras–.

Como vemos, la intención del compositor tetuaní se fundamentaba en muchos de los postulados estéticos del citado Schönberg, ya que componer música bajo los parámetros serialistas, al fin y al cabo, conllevaba el propósito de compartir con el oyente una expresión artística comprensible, que activara en el público la faceta intelectual de manera que esta llegara de forma directa a la emocional⁷⁹⁰. Pero, desafortunadamente, su fin artístico no fue aceptado por lo general en su país.

Mustafá Aicha consideró con sumo interés en su producción aplicarse a «la brevedad y a la intensidad» que de por sí presenta un *lied*, siempre respetando las estructuras básicas del mismo. Estas características, inherentes al propio género y basadas en la extrema expresividad, aparecen y tienen esa intención en la composición del maestro

⁷⁸⁸ A. Schönberg, *El estilo y la idea...*, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, pp. 102-107.

marroquí. La citada expresividad y elocuencia las articulaba con las del texto del poema elegido, creando así una obra global. Para llevar a cabo este fin artístico utilizó como configuración tímbrica para el acompañamiento de la voz: el piano –en la gran mayoría de su producción–, la guitarra, diferentes *ensembles* camerísticos, y la orquesta. Para Aicha Rahmani, según se ha podido recoger de un fragmento de un programa de mano encontrado en su estudio personal de Tetuán, el ciclo de *lieder* se construía a partir de la citada concepción expresiva, y su fin era el que literalmente ahora se expone:

Se puede decir que un ciclo de *lieder* es una micro-galaxia y, en cuyo sistema, cada *lied* planeta mantiene su autonomía y conserva su identidad determinada por el contenido, forma, estilo y medios interpretativos. Un *lied*, por muy breve que sea, encierra una carga estético-emocional capaz de emitir cósmicamente mensajes de paz, amor y amistad a todos los hombres⁷⁹¹.



Ilustración 62. Primera página de «Serenata», con texto de Lorca.



Ilustración 63. Extracto del *lied* orquestal ¿Qué oyes W. W.?

7.5. La vanguardia en la obra de Mustafá Aicha

Aunque Mustafá Aicha fue un creador con muchas inquietudes a la hora de conocer, aprender e implementar nuevas facetas compositivas de forma independiente –

⁷⁹¹ Texto recogido de un fragmento de programa de mano encontrado en el estudio personal del maestro.

especialmente, desde la lectura de libros—, fueron los profesores españoles, y, por ende, los movimientos compositivos de estos, la fuente de instrucción desde la que bebió con mayor interés.

Como también se ha señalado, la música en España a principios del siglo XX —a nivel de modernidad compositiva— se encontraba retrasada en el tiempo con respecto a Europa, no siendo hasta la *Generación del 51* cuando nuestra nación comenzó a recuperar progresivamente el tiempo perdido a nivel del desarrollo musical. Las causas de este nuevo renacer artístico fue la paulatina apertura de España al mundo —ya más recuperada del enfrentamiento civil—, y el fin de la Segunda Guerra Mundial⁷⁹². A partir de ello, comenzó una estabilidad social y, también, una estimulación creativa a nivel nacional con cierta y relativa libertad. Poco a poco, se empezó a evolucionar en lo relativo al lenguaje compositivo y se acondicionaron las nuevas armonías con varios centros tonales, la atonalidad como base compositiva, el dodecafonismo y el serialismo, la aleatoriedad, la música electroacústica, la idea de arte como concepto, entre otras⁷⁹³.

En la última etapa del régimen franquista despegó el *Desarrollismo* en el año 1959, donde se intentó, a modo propagandístico, modernizar la estructura cultural de la nación, promocionándose por ello la música de vanguardia. De esta forma se pretendía dar una imagen cultural progresista e innovadora del régimen dictatorial español, para estar a la altura de Europa y de Norteamérica⁷⁹⁴.

Haciendo un paralelismo de la realidad musical española en la segunda mitad del siglo XX con la de Mustafá Aicha se podría analizar que, aunque tampoco fue simultánea, sí que es cierto que estaban relativamente cercanas en distancia de años. Las obras seriales de Aicha aparecieron algunas décadas después de que estas se pusieran tímidamente en boga en España. Aicha también experimentó con nuevos recursos tímbricos, nuevas grafías y el uso de nuevas tecnologías en sus composiciones. Quizás, este ámbito artístico le sirvió para obtener experiencias en estas ramas compositivas, pero sus partituras, en general, no continuaron por esta vereda⁷⁹⁵. En este camino experimental podemos

⁷⁹² T. Marco, *Historia de la música española: Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 207-208.

⁷⁹³ *Ibid.*, pp. 210-215.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, pp. 211-217.

⁷⁹⁵ C. Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, R. Barce (trad.), Barcelona, Idea Música, 2006, pp. 24-26.

nombrar obras del compositor marroquí como *Chronos*, *Niños Cigarreros*, *op. 310*, o *Cronomías* –para guitarra, metrónomo y ordenador⁷⁹⁶–, entre otras piezas⁷⁹⁷. En estos ejemplos se puede observar el interés que suscitó en Mustafá Aicha el tanteo de nuevos timbres y de nuevos contextos musicales, flirteando levemente con la música experimental y la música concreta, y que en España se practicó con anterioridad⁷⁹⁸.

Por ello, Aicha recogió livianamente elementos de la música electroacústica, de las nuevas grafías y del desarrollo tímbrico en sus composiciones. Aun no siendo importante la cantidad de este tipo de partituras en su legado, y no conformarse esta forma compositiva en su senda creativa, sí que se presenta como un caso excepcional en este sentido en Marruecos. El grafismo musical floreció desde finales de la década de los 50 del siglo XX en Europa, como resultado de la necesidad de representar las nuevas realidades sonoras que iban surgiendo en el campo de la investigación tímbrica⁷⁹⁹. Además de ello, las innovaciones en el campo de la notación estaban muy relacionadas con la extensión de la aleatoriedad. Sin embargo, Aicha solo lo tomó como referencia circunstancial compositiva, y a modo de prueba dentro de su investigación musical personal, 30 años después.

Es por ello que la vanguardia en Aicha tan solo se presenta de manera testimonial, ya que se decantó por continuar la estética de la nueva música promulgada en Europa hasta pasada la primera mitad de siglo XX, especialmente el neoclasicismo, la armonía con diversos centros tonales y el serialismo. Pero, no obstante, gracias a su flexibilidad receptiva y dentro de las circunstancias existenciales, el material compositivo del maestro tetuaní fue variado, amplio y ecléctico. Quizás Mustafá Aicha tuvo que elegir y experimentar desde todo el orbe compositivo que conoció para encontrar la manera de expresar su mensaje creativo y que, a su vez, estaba relacionado con la trascendencia. Tenía el propósito de llegar a la mencionada relevancia a partir del amplio e inagotable horizonte musical, mediante su estudio y su ensayo. Como proclama Theodor Adorno: «[...] la variada riqueza de los caracteres musicales es inagotable, y la grandeza de su

⁷⁹⁶ Esta obra no se encontró en el registro llevado a cabo en Tetuán, pero aparece en la monografía sobre el autor de S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁹⁷ En el anexo IV se adjuntan dos imágenes con algunas de estas obras (ilustraciones 357-358).

⁷⁹⁸ T. Marco, *Historia de la música española: Siglo XX*, *op. cit.*, p. 291.

⁷⁹⁹ I. D. García Fernández, «El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos», *Sinfonía Virtual*, nº 5 (2007), p. 1.

disposición arquitectónica corre pareja»⁸⁰⁰. Aicha Rahmani utilizó este *maremágnum* rico en pluralidad para llegar a su fin, además de encarnar en música su visión creadora, como también expuso Schönberg.

Por todo esto, insistimos en que Mustafá Aicha no se presentó como un compositor que propuso una ruptura con los modelos académicos existentes, sino que se nutrió del plantel histórico musical de su entorno y eligió, dentro de las formas compositivas europeas, las que comulgaban y eran más afines con su yo como creador. En cierta manera, y a modo de comparativa relativa, se podría hacer una equivalencia entre el fin creativo de Wolfgang Fortner⁸⁰¹ y el de nuestro autor. Este compositor y pedagogo alemán creía que no era precisa la ruptura cismática con la música existente sino que, más bien, la composición consistía en una muestra individual de las conclusiones a las que se llegaba a partir de la propia reflexión sobre la música que se conoce o que resulta familiar, teniendo como premisas compositivas la intención de conservar lo existente y seguir desarrollando⁸⁰². A pesar de que Marruecos presentaba un historial muy vago con respecto a la música académica europea, sí que poseía unos ricos antecedentes culturales y etnomusicológicos. Aicha no pretendió provocar una escisión entre culturas, y, al igual que Fortner, se volcó en su fin individual compositivo que conservaba lo que le era familiar al autor y, a su vez, él mismo se propuso evolucionarlo.

Es por ello que la vanguardia en la música de Aicha tan solo fue una prueba para llegar a su fin creativo y que, a partir de los datos dados, podemos afirmar que no se constituyó en su lenguaje principal, sino como otro medio más de experimentación.

7.6. Evolución del estilo compositivo del autor durante su trayectoria creadora

Después de todos los datos aportados desde las investigaciones realizadas, podemos llegar a una serie de conclusiones con respecto a la evolución del estilo

⁸⁰⁰ T. W. Adorno, *La filosofía de la nueva música...*, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁰¹ Fortner (1907-1987) fue un compositor, profesor y director de orquesta alemán. Destacamos de entre sus obras la ópera *Bluthochzeit* basada en la obra *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca. B. Weber, «Fortner, Wolfgang», en S. Sadie y J. Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 6, Londres, Macmillan Publisher (2001), pp. 380-384.

⁸⁰² U. Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945*, I. García Adánez (trad.), Madrid, Akal Música, 2005, pp. 30-31.

compositivo de nuestro autor. Sabemos que Aicha comenzó su periplo compositivo creando obras basadas en formas y armonizaciones barrocas y clásicas con instrumentaciones reducidas: piano, guitarra, tríos, cuartetos, entre otras pequeñas agrupaciones. Cronológicamente hablando, evolucionó en su manera de componer, alternando diferentes técnicas, y podemos afirmar que durante toda su carrera como compositor mantuvo una herramienta básica de manera perenne: el respeto por las formas clásicas, herencia de la estética schönbergiana⁸⁰³.

Aicha tuvo presentes y en constante consideración dentro de su fin creativo y estético tres intenciones artísticas bien claras. Estas, que ya hemos esbozado con anterioridad, estaban basadas en las temáticas y el material musical por los que sintió una propensión expresa. Las tres tendencias las desarrollaremos en tres bloques diferenciados –exponiendo, en cada caso, su evolución creativa–: el primero tratará sobre la implementación del árabe en su música; en el segundo, nos centraremos en la música andalusí renovada a partir de la música académica occidental; y en el tercer y último bloque nos basaremos en su intención de desarrollar el «posnacionalismo marroquí» a partir de las melodías y las herramientas folclóricas e históricas de su propio país.

La evolución creativa de Aicha en estos tres campos artísticos presenta características y singularidades compositivas muy llamativas que lo configuran como un modelo de compositor ecléctico, que se puede describir con múltiples apelativos: hispanista, «posnacionalista marroquí», postserialista, creador del *lieder* en árabe o autor «neoandalusí», entre otros.

7.6.1. El tratamiento de los textos en árabe en las obras de Aicha Rahmani

Al hilo de lo que expusimos en el anterior apartado de los *lieder* en árabe, en el repertorio de Aicha donde aparecen textos en este idioma, podemos realizar una división: las obras basadas en poemas andalusíes –que consideramos dentro de la catalogación «neoandalusí»–, y las basadas en poesía contemporánea árabe. La inclusión de este idioma en obras académicas europeizantes muestra una amalgama sonora que se basa en la exótica y elaborada articulación del idioma árabe en las piezas donde se emplea. Aicha,

⁸⁰³ S. Russomano, «Schoenberg y el siglo disonante...», *op. cit.*, p. 25.

en este sentido, tuvo como referencia principal el *lied* como estructura musical idónea para desarrollar esta lengua y articular las canciones andalusíes en un contexto familiarizado con las *nawbas*.

Al haberse ya realizado la referencia sobre el concepto «neoandalusí», a colación de las obras basadas en poemas andalusíes con textos árabes, es preciso recordar que Aicha vinculó conceptualmente el empleo del *lied* con estos citados poemas, guiándose desde la propia estética de los antiguos músicos hispano-árabes. Dentro de ellos, merece especial mención Ziryab, ya que él y sus alumnos «[...] solían componer o poner música a los poemas más célebres»⁸⁰⁴.

Mustafá Aicha tomó las influencias propias de este género *lied* –recibidas de Beethoven, Schubert o Schönberg– y las conjugó con las ideas de músicos andalusíes como el citado Ziryab, ya que en sus *nawbas* se contemplaba, de manera primaria y elemental, un esbozo de este citado género musical europeo desde una perspectiva más arcaica.

Es posible que Aicha, de alguna manera, al europeizar los acompañamientos de los poemas andalusíes con el tipo de composición que plantea la forma occidental *lied*, no solo desarrolló esta corriente centro-europea, sino que, en cierta forma, hizo un guiño artístico a una estructura ancestral que, aun siendo diferente, ya se planteaba de forma primitiva con mucha anterioridad en la cultura islámica de los siglos VIII y IX⁸⁰⁵.

Es por ello que los cantos de las moaxajas y los zéjeles andalusíes fueron tratados por Aicha desde la perspectiva occidental, como consta en los ya mencionados conciertos programados por la Cátedra Manuel de Falla y la Cátedra Emilio García Gómez, en la Universidad de Granada⁸⁰⁶. En la catalogación de Aicha se pueden consultar estos *lieder* que, como sabemos, fueron reunidos en diferentes ciclos –como si de una suite se tratara– y donde destacamos: «Estrellas», «Bella mujer» o «Rama de arrayán», entre otros.

⁸⁰⁴ R. Fernández Manzano, *De las melodías del Reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985, p. 28.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, pp. 28-30.

⁸⁰⁶ M. Cortés García, «La música andalusí en el Reino de Granada...», *op. cit.*, p. 60.

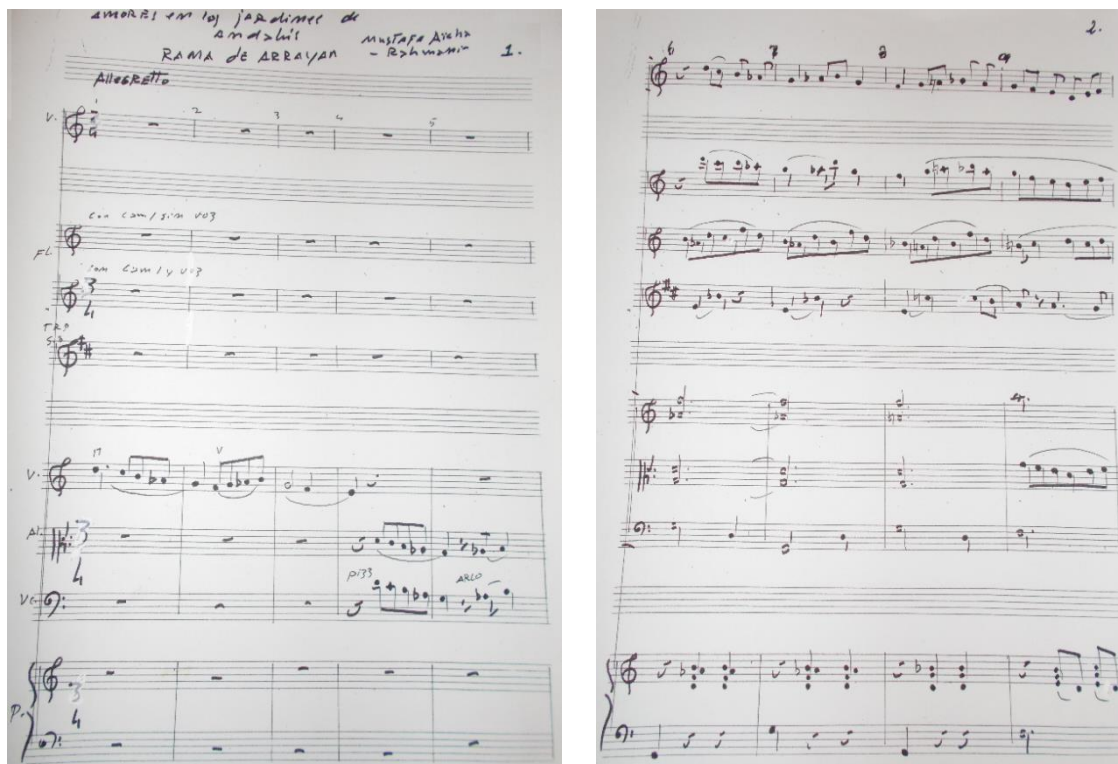


Ilustración 64. Dos primeras páginas de «Rama de Arrayán».

En las *nawbas* andalusíes se utilizaban formas y construcciones poéticas ya establecidas que facilitaban la composición de la música a partir del texto, gracias al ritmo interno del propio poema. El binomio «poesía-música» fue muy desarrollado en al-Ándalus y tuvo momentos o periodos donde la voz era más importante que la música – esta idea fue la que duró mayormente–, y en otros, aunque más breves, donde la música poseía la misma importancia que la voz⁸⁰⁷. A partir de ello, hay que volver a aludir a la primitiva estructura poética árabe denominada *casida* que también fue empleada por Aicha en algunas de sus piezas.

Es preciso resaltar un aspecto curioso a este respecto, ya que nuestro compositor usa el término «Casida» o «Kasida» en obras meramente instrumentales, salvo en el movimiento «Kasida en mi corazón», perteneciente al ciclo de *lieder* para soprano y piano titulado *La oración es el amor*. Por lo que la estructura poética a la que hacemos alusión, se emplea a nivel conceptual en todas las obras en las que se hace referencia a ella. Cabe destacar, a modo de apunte, que García Lorca, en su obra *Diván del Tamarit*, utiliza

⁸⁰⁷ R. Fernández Manzano, «La música de al-Ándalus en su marco...», *op. cit.*, pp. 52-54.



Ilustración 66. Primeras páginas de «Darbuka».

7.6.2. La renovación de la música andalusí a partir de las estructuras europeizantes

Parte del contenido de la obra de Aicha Rahmani converge con el pensamiento histórico y primitivo andalusí, pero amoldado a su tiempo y dentro de las facetas estéticas contemporáneas europeas en las que el propio maestro se vio inmerso como creador. Antes de nada, esbozaremos someramente algunos conceptos y remembranzas históricas de la música hispano-árabe para, así, poder localizar las obras de este corte compuestas por Aicha y, también, su evolución compositiva. Según el músico e investigador Luis Delgado, música andalusí «[...] es el nombre que recibe un repertorio limitado de obras que, teniendo su origen en las cortes hispano-musulmanas, se ha conservado y desarrollado en los países del Magreb, por tradición oral hasta nuestros días»⁸⁰⁹.

Además, la música andalusí se desarrolló básicamente en torno a las *nawbas* que, a su vez, se caracterizaban por mantener un *tab`* a lo largo de toda su estructura. De hecho, se identifican a dichas *nawbas* como «[...] un conjunto de partes vocales e instrumentales que giran en torno a un modo principal [*tab`*] y que pasan por cinco fases rítmicas»⁸¹⁰.

⁸⁰⁹ L. Delgado, «Breve introducción a la música...», *op. cit.*, p. 75.

⁸¹⁰ A. Alaoui, «El canto andalusí...», *op. cit.*, p. 305.

Mustafá Aicha adopta estos conceptos en su producción basada en el repertorio hispano-árabe y, además, recoge poesías de autores andalusíes en árabe sobre las que compone música. A pesar de que la música «neoandalusí» de Aicha la hemos contemplado con una etiquetación independiente y singular dentro de su repertorio, en cierta medida, se podría haber considerado dentro de su música «posnacionalista marroquí», ya que como indica la reseña de Luis Delgado, esta herencia musical se atesoró en el propio Magreb – especialmente en Tetuán, ciudad andalusí por antonomasia que siempre la recogió con mucho interés y devoción–.

Con respecto al mencionado término «neoandalusí» podemos aseverar que, anteriormente, su uso ya fue empleado en otras disciplinas, como en la literatura y en la poesía moderna. Prueba de ello son los estudios de Donoso Jiménez⁸¹¹ o de Samamé Barrera⁸¹² que se basan en los textos de autores modernos inspirados en el repertorio literario hispano-árabe, como el argelino Abdallah Hammadi (1947) o el ya mencionado Sergio Macías (1938). Estos dos autores contemporáneos, mediante la toma de poesías, leyendas y otras singularidades andalusíes en sus obras, han renovado este concepto cultural en el campo artístico al que se dedican. También en la arquitectura resurgió el estilo «alhambresco» y magrebí en los años 40 del siglo XIX, aunque a esta estética arquitectónica se la conoció con varios apelativos: «neoárabe», «neonazarí» o «neoalhambresca»⁸¹³.

Sin embargo, en lo referido a la música, no son muchos los autores que adoptaron la idea de la renovación del patrimonio hispano-árabe, salvo los que formaron parte del «alhambrismo musical» –que surgió en el siglo XIX–, y entre los que destacamos a compositores españoles como Bretón, Chapí o Albéniz, entre otros⁸¹⁴. Según Ramón Sobrino, el «alhambrismo musical» básicamente se caracteriza por el empleo en las composiciones de la cadencia andaluza, los melismas en las melodías con giros melódicos

⁸¹¹ I. Donoso Jiménez, «A. Hammadi: ética y estética neoandalusí», *R. Argelina*, n° 2 (2016), pp. 25-59.

⁸¹² M. O. Samamé Barrera, «Poética “Neoarábigoandalusí” en el escritor chileno...», *op. cit.*, pp. 103-118.

⁸¹³ J. M. Barrios Rozúa, «El patrimonio andalusí en la gestión de la ciudad liberal (Granada, 1835-1898)», en M. A. Chaves (ed.), *Ciudad, arquitectura y patrimonio* (2016), pp. 121-131.

⁸¹⁴ R. Sobrino Sánchez, «Andalucismo y Alhambrismo sinfónico en el siglo XIX», en F. J. Giménez, J. López & C. Pérez (coord.), *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada, Eug (2008), pp. 15-54.

lentos de intervalos de segunda aumentada –aspecto típico en la música árabe–, y la temática localizada en la propia Alhambra⁸¹⁵.

Además de ello, hay que señalar el «casticismo» y «andalucismo» que, a mediados de siglo XIX, implantaron algunos compositores de nuestro país en algunas melodías acompañadas –movimiento denominado por Celsa Alonso como «arabismo»–, y que se trataba de: «[...] colecciones de canciones “moriscas” que no eran otra cosa que una reformulación tardía (acorde con la moda del momento) de aquel primitivo andalucismo presente en los salones españoles desde principio de siglo»⁸¹⁶. No obstante, la peculiar manera en la que planteó Aicha la estética «neoandalusí», desde el singular punto de vista de un autor marroquí, presuntamente, no se materializó de esta forma con anterioridad a él, según las fuentes consultadas. De igual manera, sus *lieder* o canciones –consideradas como parte de sus *nawbas*– presentan una mayor elaboración creativa y erudita, que las realizadas en los salones decimonónicos españoles⁸¹⁷. A modo de reseñar otro dato relacionado con el aspecto que tratamos, en la Europa musical romántica y neorromántica, se desarrolló el «arabismo» y «orientalismo» en autores como Rimsky-Korsakov o Debussy, entre otros, pero la conexión con la obra de nuestro compositor no es vinculante en lo referido al estilo compositivo⁸¹⁸.

El grueso de las obras de Aicha que presentan aspectos «neoandalusíes» asciende tan solo al 16 por ciento de su producción total. Dado que en muchas de sus piezas no aparece la fecha de composición, desarrollaremos una breve reseña de su evolución creativa en las partituras basadas en esta temática, a partir de los datos a los que se ha podido acceder. Todas estas obras poseen aspectos conceptuales de la estética «neoandalusí»: como mantener el modo en toda la obra a la forma del *tab`* o mediante el empleo de la guitarra como remembranza del laúd árabe, entre otros. Estos recursos, ya de por sí muestran parcialmente ese halo exótico e histórico en las primeras partituras donde Aicha comenzó a emplearlos a mediados de la década de los 80.

⁸¹⁵ R. Sobrino Sánchez (notas y comentarios en CD), «El pintoresquismo musical. El alhambriismo», en *Alhambriismo sinfónico: Obras de Chapí, Bretón, Monasterio y Carreras*, (Orquesta Ciudad de Granada, J. de Udaeta). [Grabación sonora]. Junta de Andalucía, 1993.

⁸¹⁶ C. Alonso, «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto», *Recerca Musicològica XI-XII* (1991-1992), p. 306.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 306.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 306.

Entre las piezas «neoandalusíes» podemos destacar la ya citada *Momentos de amor a las orillas del Darro* para guitarra (1984) en la que Aicha recogió un tema tradicional andalusí y lo desarrolló en la forma europea «tema con variaciones» o la *Sonata Andalusí* para dos guitarras (1986), donde además de lo sugerente del propio título, podemos observar que está escrita para ese medio instrumental –al igual que la primera–, a modo del citado guiño al laúd andalusí.

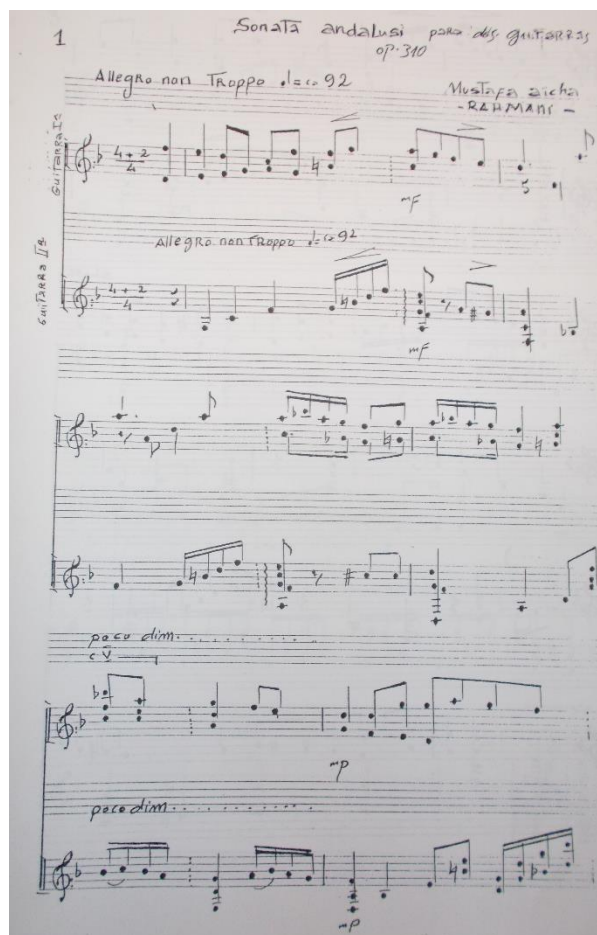


Ilustración 67. Primera página de *Sonata andalusí* para dos guitarras.

Posiblemente, ya que no se poseen las fechas de creación de todas las piezas, *Momentos de amor a las orillas del Darro* sea la primera obra dentro de la producción de Aicha que muestra la estética «neoandalusí» de manera expresa y, también, la primera que publicó el maestro bajo esta tendencia. A nivel formal, el «tema con variaciones» es el recurso compositivo que utiliza usualmente en este tipo de repertorio.

De finales de la década de los 80 cabe señalar, con algo más de atención, su pieza para guitarra sola *Tres arabescas* (1989-1990). Curiosamente, esta partitura incluye

alusiones a algunos aspectos arquitectónicos andalusíes con los que pretendió renovar su citado concepto hispano-árabe musical. El legendario uso de los fractales en la geometría arquitectónica andalusí, como podemos observar en la propia Alhambra de Granada, Aicha Rahmani lo reutiliza en esta pieza a modo de recurso interdisciplinar. Como sabemos, el fractal en la arquitectura se entiende como un patrón que se repite, y cuya inspiración surgió en los arquitectos de la antigüedad a partir de la observación de la propia naturaleza que, a la postre, se vinculaba con lo sagrado y espiritual⁸¹⁹. En música, el uso de los fractales como recurso compositivo, ya se había utilizado en obras de autores anteriores, como el mismo Bach⁸²⁰, pero Aicha los emplea en esta pieza a modo de remembranza a lo andalusí, señalando en los propios títulos de los movimientos de la partitura, los recursos arquitectónicos de dicha época: *taurik*, *tastir* y *harf*.



Ilustración 68. Primeros compases de «Tauriq» de *Tres arabescas*⁸²¹.

Pero, a partir de los datos que se han podido rescatar del propio legado de Aicha Rahmani, podemos señalar que fue en la década de los 90 cuando comenzó a introducir y a desarrollar, explícitamente, formas hispano-árabes —especialmente la *bogía* y la *tuishia*— en algunas de sus obras camerísticas, como en la citada *Estampas Andalusíes* para violín y guitarra. Sin embargo, la idea de emplear formas y recursos musicales andalusíes en la estructura de la música occidental tuvo su meta culminante cuando Mustafá Aicha comenzó a desarrollar las *nawbas* como si de un ciclo de *lieder* se tratara, concretamente desde el año 1997, instrumentándose esta música al principio para soprano y piano. Poco tiempo después, entre los años 1998 y 1999, configuró estas formas y estructuras andalusíes para diversas agrupaciones instrumentales que desembocaron en las *nawbas* que dedicó a la Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha».

⁸¹⁹ M. Frame & A. Urry, *Fractal worlds. Grown, Built, and Imagined*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2016, p. 101.

⁸²⁰ J. L. Díaz, *El ábaco, la lira y la rosa*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 80-83.

⁸²¹ En la imagen, en rojo, se han señalado las estructuras fractales que se repiten y, en verde, el título del propio movimiento que hace alusión al recurso arquitectónico andalusí del *taurik*.

Además de las ya citadas *bogía* y *tuishia*, nuestro autor desarrolló el *inchád* –que también es una primitiva forma andalusí a modo de declamación entonada– en la renovación de las *nawbas*. Según García Barriuso, la forma *inchád* se parece a una *siguirilla* flamenca y donde, en una estructura compositiva prefijada, la progresión melódica de la voz aparece libre⁸²². En el *lied* homónimo de Aicha –que forma parte del ciclo de *lieder* titulado *Amores en los jardines de al-Ándalus*–, se expone la voz libremente y de forma melismática, estando acompañada del chelo, que es el que conforma la estructura compositiva determinada.

Ilustración 69. Primeros compases del «Inchád» –*Inchd*–, del *op. 303*⁸²³.

Con respecto al empleo de la estructuración armónica, Aicha se basó en la música modal para elaborar todas las piezas que hemos aludido en este capítulo –a modo de remembranza del *tab`* andalusí–, aunque no de manera estricta, sino que, en la gran mayoría de estas partituras con este prisma estético, dicha armonización modal se movía por diversos centros tonales que proponían una riqueza auditiva más desarrollada. De hecho, ese fundamento de composición con respecto a la música «neoandalusí» de Aicha es una característica constante en todo este repertorio.

⁸²² P. García Barriuso, *La música hispano musulmana...*, *op. cit.*, p. 123.

⁸²³ En la partitura que se presenta, en el pentagrama superior, aparece la voz de la soprano, y en el inferior el chelo.

Por lo que, en resumen, nuestro autor comenzó a desarrollar la noción musical «neoandalusí» de manera conceptual e implementado diversos *tab`* en sus primeras obras de este corte. Años más tarde desarrolló formas y estructuras rescatadas del patrimonio hispano-árabe de manera más evidente y expresa, aunque siempre de forma flexible.

7.6.3. El desarrollo y evolución del nacionalismo marroquí de Aicha desde las herramientas folclóricas e históricas de Marruecos

La etiqueta de «posnacionalismo marroquí» en la obra de Mustafá Aicha está precedida por la importante cantidad de partituras que el autor basó en melodías populares y tradicionales de la zona de Yebala –con una mención especial a Tetuán y sus alrededores– y de Marruecos en general. En otros países árabes como Egipto, de la mano de sus propios compositores con tendencia academicista europeizante, esta idea estética ya fue desarrollada con anterioridad. Asimismo, la acción de incardinar la música folclórica marroquí en la estructura histórica de la música clásica europea fue una idea artística que Aicha Rahmani recibió de su mentor, el Padre Emilio Soto. De hecho, se puede considerar a este músico español como uno de los primeros compositores que empezó a implementar el primigenio esbozo de la tendencia hacia la música nacionalista marroquí.

En el legado musical de Soto, como ya hicimos alusión con anterioridad, nos encontramos con obras que están basadas en melodías populares tetuanés y marroquíes, como *Suite marroquí* o *Rapsodia: folklore marroquí*. Para este autor gallego, el desarrollo de la música nacionalista no se quedó tan solo en la composición de piezas basadas en el repertorio folclórico alauita, y en su patrimonio musical podemos observar la partitura titulada *Cantigas Galaicas*, inspirada en música tradicional de su región de origen, siendo también de corte nacionalista. En esta obra, que presentó en dos volúmenes, aportó música a los versos con el mismo título de la compostelana Rosalía de Castro. La compuso a modo de *lieder*, con tratamientos polifónicos, y, según el diario ABC de 1 de mayo de 1971, «desarrollando el espíritu romántico»⁸²⁴. En la publicación de esta misma partitura, Emilio Soto insertó unas palabras en relación al nacionalismo musical y al sentido que daba a esta manera compositiva:

⁸²⁴ Noticia en el Diario ABC de Madrid del día 1 de mayo de 1971, en su página 83.

Reconozcamos que no a todos mueve su sensibilidad del mismo modo la emotividad de la música. Es un arte que impresiona con distinta ponderación a cada individuo, a cada ser predispuesto. No depende, pues, su afición de la voluntad, sino de la intuición de la belleza, de la sugestión estética en el ánimo. Porque no todos conciben del mismo modo la sensación de la música. La insensibilidad –impasibilidad– deja en el alma el vacío de esa armonía maravillosa del sonido, que es la más pura expresión del ser humano. Por eso el arte de la música se denomina divino, porque exalta la sublimidad del espíritu, la claridad de la conciencia. Es un don que ilumina por sí mismo la inspiración de la naturaleza artística. Pero llega un instante –una vibración emocional– en que la tradición, el paso del tiempo y el peso de los siglos subyugan las almas con la evocación seductora de los **aires de la tierra**, y entonces ya no hay discrepancia posible en el concepto apasionado de lo que se escuchó desde niño en lo íntimo y adorable del lugar y el hogar de cada uno. En lo universal, pero con las peculiaridades de la tipología propia de cada país, los **aires de la tierra**, lo popular de la música, es el lenguaje de la dulce poesía; también el ritmo y la gracia sugestiva del giro de la danza; asimismo, el encanto candoroso de las cantigas y canciones de todos los tiempos y de todas las gentes. Trilogía de las tres artes –nunca menores– en la superación más noble de las manifestaciones del genio popular⁸²⁵.

La base fundamental en la que se basó Aicha Rahmani para llevar a cabo este tipo de música fue la tendencia del rescate del folclore –con las diversas expresiones musicales autóctonas de cada país o región–, que aconteció firmemente a mediados del siglo XIX en el Romanticismo⁸²⁶. En España, como sabemos, el desarrollo del nacionalismo se empezó a considerar también a finales de ese mismo siglo, principalmente, de la mano de autores como Albéniz o Granados, y, según señala Robert P. Morgan:

Ambos [Albéniz y Granados] escribieron zarzuelas durante sus primeros años, pero también estudiaron en el extranjero (en Leipzig y París, respectivamente) y comenzaron a explorar una forma de nacionalismo musical más cosmopolita, que combinaba los elementos propios de la música popular española con las técnicas contemporáneas más avanzadas, especialmente las pertenecientes al Impresionismo francés⁸²⁷.

Es por lo que Mustafá Aicha hizo lo propio con la expresión tradicional musical de Marruecos –especialmente la norteña–. De nuestro compositor, aun estudiando en

⁸²⁵ E. Soto, *Cantigas Galaicas*, Madrid, (Editorial desconocida), 1969, p. 5. Extracto del texto que se adjunta en el vol. I de esta obra.

⁸²⁶ R. P. Morgan, *La música del siglo XX...*, op. cit., p. 22.

⁸²⁷ Ibid., p. 286.

Tetuán, se puede entender que la formación que recibió fue del extranjero, desde España. Casi unos ochenta años después de Europa, Aicha Rahmani desarrolló esta tendencia estética en Marruecos que, por lo retrasado en el tiempo, hemos considerado como «posnacionalista». Además de ello, se ha de señalar que la corriente nacionalista se extendió mucho más tarde en otros países donde la música europea no poseía una raíz histórica inherente, especialmente ya entrado el siglo XX, como pueden ser algunos países latinoamericanos o la misma América del norte⁸²⁸. El concepto «posnacionalista marroquí» de Aicha expresa la intención romántica retrasada en el tiempo.

Podemos afirmar que Aicha retomó este concepto de Soto, y continuó la vertiente compositiva nacionalista como un aspecto de importancia en su legado y sin ningún atisbo de idea o intención soberanista radical. Al ser nuestro autor tan ecléctico en todos los sentidos, no había lugar a que su música con estos fines quisiera expresar una muestra de la identidad marroquí a modo de ser superior a otras. Tan solo se sintió prendado por las melodías de Yebala y por su riqueza musical, por los «aires de la tierra», como Emilio Soto denominaba a esta música folclórica, bajo el signo de los valores ecuménicos basados en el respeto hacia los múltiples tipos de expresión. Es por ello que el mayor y principal acicate que tuvo Aicha para querer dedicar parte de su producción al «posnacionalismo marroquí» fue el ya citado influjo estético de Emilio Soto, además de la influencia indirecta de los movimientos creativos que ya en otros países árabes habían acontecido con respecto a la mencionada tendencia musical nacionalista.

Al igual que hizo con la música inspirada en la renovación de lo andalusí, Mustafá Aicha adoptó aspectos conceptuales en las piezas en las que basó su nacionalismo –como se puede observar en los propios títulos de algunas de sus obras que hacen referencia a Yebala o las alusiones a calles o cabilas de Tetuán en algunos de sus movimientos, etcétera–. Según su catálogo, las partituras encuadradas en la estética posnacionalista conforman casi el 20 por ciento del total de su legado. Su intención de tomar melodías populares, ritmos folclóricos y expresiones musicales de rituales de Yebala o Marruecos fue una idea prematura, siendo la primera partitura con estas características su ya mencionada *Tres Piezas Folklóricas de Yebala* para piano (1972). Esta idea creativa continuó durante toda su carrera compositiva, pudiéndose exponer las fechas de las

⁸²⁸ Ibid., pp. 303-342.

siguientes obras: *Suite nórdica* para clavecín (1986); *Othello et Desdèmone* (1989); *Canto a Tetuán* (1991) o *Fantasia Romántica* para piano –sobre una canción callejera de Tetuán– (1994)⁸²⁹.



Ilustración 70. *Fantasia Romántica* –sobre una canción callejera de Tetuán–.

Otro aspecto nacionalista, relacionado con el norte marroquí y la propia identidad bereber de Yebala fue el uso de los *maqamat*, herencia musical de Oriente. Como señala Hassan Touma «[...] la totalidad del repertorio musical árabe está regido por el fenómeno *maqam*»⁸³⁰. Tanta fue la importancia del *maqam* a nivel histórico, que hasta los hebreos de al-Ándalus lo introdujeron dentro de su legado musical, además de algunos instrumentos árabes, y del estilo del canto musulmán junto a algunas estructuras poéticas⁸³¹.

⁸²⁹ Estas fechas son las únicas que se pudieron recoger en el trabajo de campo que se realizó en Tetuán, además de las diversas investigaciones que se han realizado al respecto, y a colación de sus obras de corte posnacionalista.

⁸³⁰ H. Hassan Touma, «Historia e Historicidad en la Música Árabe», *Revista Musical Chilena*, Nº 156 - 25 (1981), pp. 29-30.

⁸³¹ J. J. Ruiz Molina, *Músicas tradicionales mediterráneas, lo común y lo diferente*, Madrid, Enlace 3 Central de Producción, 2005, pp. 192-195.

Mustafá Aicha, como se señaló anteriormente, llevó también la estructura y ritmo de los diversos *maqamat* a su obra, de modo que desarrolló académicamente esta peculiar forma de expresión musical de los bereberes norteños marroquíes. Por lo que elaboró estos *maqamat*—que presentan un modalismo evidente en su disposición armónica— como hizo con la música «neoandalusí», es decir, conjugó la estructura modal dada —presentada en estas primitivas estructuras orientales— con los diversos centros tonales proporcionados por la música culta occidental. Las obras basadas en *maqamat* dentro del repertorio de nuestro autor no llegan a la decena de partituras.

Junto a lo anteriormente reseñado, es preciso añadir que la música posnacionalista de nuestro compositor se muestra con una presencia importante en su repertorio sinfónico, además del pianístico. Asimismo, el método serial de Schönberg es desarrollado por Aicha en este tipo de partituras orquestales basadas en aspectos relacionados con la cultura de Yebala o marroquí, como *Ritos salvajes*, donde Aicha vincula aspectos rituales marroquíes a series dodecafónicas. Del patrimonio conformado por obras para piano con la particularidad nacionalista, podemos resaltar su *Fantasia Revolucionaria sobre un tema de Schaij Imam*.



Ilustración 71. Primera página de *Ritos salvajes*.

Por lo que, a modo de síntesis, podemos afirmar que Mustafá Aicha Rahmani desarrolló la tendencia nacionalista que tratamos, primeramente, rescatando melodías tradicionales de Yebala. Continuó con esta acción durante diversos años, exponiendo la modalidad inherente a estas canciones de forma flexible y vinculándola con momentos tonales. Finalmente, tomó aspectos conceptuales y estéticos marroquíes y los desarrolló en un serialismo acomodaticio.

7.7. Producción musical de algunos compositores árabes coetáneos de Aicha

Para dilucidar algunos de los aspectos novedosos del estilo de Mustafá Aicha, es preciso hacer una breve recensión de los compositores árabes destacables contemporáneos de nuestro autor, con la peculiaridad de que desarrollaron su producción en el formato académico occidental⁸³². A partir de ello, plantearemos un paralelismo y un breve cotejo de las posibles singularidades inéditas entre los diferentes legados. Al ser el término árabe un medio de conexión geográfico-cultural entre diversos países que se agrupan en un todo por algunos de sus atributos comunes –al igual que Occidente–, entendemos que este sucinto estudio es aclarador, en tanto en cuanto se pueden aseverar algunos de los conceptos inéditos y de las cualidades más genuinas de la obra de Aicha Rahmani, y que ya hemos planteado con anterioridad.

A lo largo de la historia de la música no es usual encontrar autores árabes con características europeizantes –y en menor medida en Marruecos–. Los primeros indicios de este movimiento artístico fueron conformados por la primera escuela de compositores egipcios, que empezó a surgir desde principios del siglo XX⁸³³. Esto surgió por el aumento paulatino de los contactos de los territorios árabes con el mundo occidental desde finales del siglo XIX, donde la tecnología y la cultura europea fue ahondando en sus valores tradicionales natales, especialmente en países como el mismo Egipto o Líbano⁸³⁴.

En estos estados empezaron a establecerse conservatorios donde se impartían enseñanzas de música árabe tradicional y música occidental académica –como más tarde se llevaría a cabo en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, en época del protectorado español–, permitiéndose de esa manera que muchos autores autóctonos de esas naciones pudieran desarrollar métodos compositivos europeos que, en muchas ocasiones, se mezclaban con sus singularidades musicales nativas⁸³⁵.

⁸³² Cuando en este apartado nos refiramos a los compositores árabes, haremos alusión a los que han basado su producción bajo la configuración clásica occidental.

⁸³³ S. al-Shawan, «Western Music and Its Practitioners in Egypt (ca. 1825–1985): The Integration of a New Musical Tradition in a Changing Environment», *Asian Music*, vol. 17, nº 1 (1985), pp. 145–147.

⁸³⁴ O. Wright, J. Pacholczyk & A. Shiloah, «Arab Music», en S. Sadie y J. Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 1, Londres, Macmillan Publisher (2001), p. 526.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 526.

De entre los primeros autores árabes que comenzaron a implementar tímidamente aspectos occidentales en sus obras –como elementos armónicos, ciclos rítmicos o instrumentos europeos– se puede destacar a los egipcios Sayed Darwish (1892-1923) o Mohamed ‘Abd al-Wahhab (1902-1991)⁸³⁶.

Sin embargo, fue después de la Segunda Guerra Mundial cuando comenzó a desarrollarse con más fundamento este mestizaje musical, apareciendo la ya citada primera escuela de compositores egipcios, donde destacaron: Yusef Greiss (1899-1961), que escribió diversos poemas sinfónicos y sinfonías o Abū Bakr Khayrat (1910-1963), que compuso música orquestal⁸³⁷. Años más tarde, también en Egipto, se consolidaría la segunda generación de compositores europeizantes. Más adelante detallaremos algunas de las particularidades compositivas de sus integrantes más influyentes, con la idea de esbozar una comparativa con las características propias de la obra de Aicha Rahmani⁸³⁸.

El ya citado violinista sirio Ashraf Kateb –que en su carrera artística siempre ha mostrado una gran sensibilización hacia la difusión de la música clásica al estilo europeo compuesta por autores árabes–, elaboró un trabajo de campo intenso en el que puso en la palestra a algunos de estos compositores del siglo XX. Es digno recordar que estos artistas obviaron componer música al estilo tradicional de su país, pero, no obstante, en sus composiciones se recogen aspectos culturales o folclóricos de sus propias naciones. Algunos de ellos desarrollaron su labor artística desde Europa, y otros crearon su catálogo en sus propios estados o emigrados a otras naciones árabes.

En este sentido hay que resaltar que en el mundo árabe y en su música tradicional, históricamente, existen dos vertientes diferenciadas: la de Oriente –que engloba a países como Egipto, Líbano, Siria e Iraq–, y la de Occidente –donde resaltan territorios como Túnez, Argelia y el propio Marruecos–⁸³⁹. Es por ello que el material folclórico que los autores toman para trasladarlo al formato occidental es distinto, dependiendo del país de procedencia o residencia del propio compositor. Con respecto a la citada vertiente oriental cabe señalar que, en los territorios que la conforman, se lleva más tiempo desempeñando

⁸³⁶ Ibid., p. 526.

⁸³⁷ Ibid., p. 526.

⁸³⁸ Ibid., p. 526.

⁸³⁹ Ibid., p. 514.

esta miscelánea forma compositiva –desde finales del siglo XIX– que en la vertiente occidental.

Mustafá Aicha se presenta como uno de los primeros compositores de la zona del oeste que asumió de forma expresa la estética academicista y, también, la de su propio país –junto a Maurice Ohana y Emilio Soto–. A continuación, destacaremos a los autores árabes más célebres, influyentes e importantes del siglo XX para, así, poder realizar la citada comparativa con la obra de Aicha de manera más fidedigna. Desde este cotejo se podrá esclarecer con más argumentos las novedades estéticas y compositivas presentadas en el legado de nuestro autor⁸⁴⁰.

- Maurice Ohana (1913-1992).

Aunque nació en Casablanca, sus ascendentes eran franceses y sefardíes, y su ciudadanía fue británica. Quizá el origen andaluz de sus padres influyó en el compositor, en tanto en cuanto relacionó su obra con el canto popular de Andalucía –además de con la música africana–⁸⁴¹. Su estilo compositivo, mezclado con estos conceptos estéticos, resultó muy original y evocador, comenzando su periplo creativo al finalizar la Segunda Guerra Mundial⁸⁴². Ohana se formó en la Schola Cantorum de París con Daniel-Lesur, y en la Academia de Santa Cecilia de Roma con Casella⁸⁴³.

Este autor árabe fue un referente para Mustafá Aicha, ya que también era marroquí y desarrolló, antes que nuestro compositor, ciertos aspectos musicales que luego serían comunes. La diferencia fundamental entre ambos es que Ohana llevó a cabo su trabajo en Europa, mientras que Aicha no pudo salir de Tetuán, por lo que los medios precisos para la difusión de las diferentes obras fueron mucho más favorables hacia Ohana que para Aicha Rahmani.

⁸⁴⁰ Muchos de estos datos han sido rescatados del programa de mano del concierto realizado por Ashraf Kateb (violín) y Gaswan Zerikly (piano) en The Cairo Opera House, con la colaboración de The Egyptian Musical Youth, titulado «Gala Concert of Contemporary Music by 8 Arab Composer». Los compositores reseñados están ordenados cronológicamente a partir de su fecha de nacimiento.

⁸⁴¹ C. Rae, *The Music of Maurice Ohana...*, *op. cit.*, pp. 2-10.

⁸⁴² C. Rae, «The Piano Music of Maurice Ohana», *Revista de Música de la Universidad de São Paulo*, vol. 6, nº 1/2 (mayo-noviembre de 1995), pp. 44-45.

⁸⁴³ B. Massin, «Ohana, Maurice», en S. Sadie y J. Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 13, Londres, Macmillan Publisher (2001), pp. 520-521.

Como ejemplo de la influencia del estilo compositivo de Ohana sobre Aicha, podemos consultar la obra del compositor de Casablanca titulada *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1949-1950) para barítono, recitador, coro femenino y orquesta de cámara⁸⁴⁴. Esta partitura está basada en textos de Lorca, escritor del que Mustafá Aicha tomó una cantidad importante de versos para sus *lieder*.

Ohana, para escribir esta pieza, se basó en los poemas de la obra lorquiana homónima y dividida en cuatro números. Además, el propio Maurice Ohana, para titular los movimientos de la partitura, tomó las denominaciones textuales creadas por el autor andaluz en cada uno de sus poemas: «La cogida y la muerte»; «La sangre derramada»; «Cuerpo presente»; «Alma ausente»⁸⁴⁵. Esta obra de Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, fue dedicada por el maestro granadino a ese diestro y poeta sevillano a modo de elegía por la tristeza que le provocó la muerte del torero, el cual fue su amigo en vida. Sánchez Mejías falleció en la corrida celebrada en la plaza de toros de Manzanares (Ciudad Real) en el año 1934, por causa de las cornadas que recibió mientras realizaba su faena⁸⁴⁶. Es preciso señalar que la influencia de Falla en esta pieza de Ohana es palpable, a partir de una simple audición de la propia obra: desde la instrumentación –con la trompeta con sordina, el clavecín, entre otras– hasta los motivos y recursos musicales –basados en los rasgos de la música popular andaluza–.

Aicha Rahmani consultó la obra de Ohana y estuvo muy interesado en su producción. Esta realidad se puede comprobar en una dedicatoria póstuma que dirigió Aicha al compositor de Casablanca: su *Concierto al-Ándalus* para guitarra, orquesta de cámara y percusión.

- Salvador Arnita (1914-1988).

Fue un compositor palestino que estudió en la Academia de Santa Cecilia de Roma con Alfredo Cassella y Fernando Germani. Escribió música orquestal, coral y de cámara, además de desempeñar su labor docente en la Universidad Americana de Beirut. Arnita

⁸⁴⁴ M. Ohana. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías & Sarabande pour clavecin et orchestre*, (B. Cottret, Orchestre Des Cento Soli, A. Argenta –mono versión–). [Grabación sonora]. BNF, 1956.

⁸⁴⁵ F. García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.

⁸⁴⁶ S. M. Teruel Martínez, *Ignacio Sánchez Mejías: Torero y Escritor. Su relación con la Vanguardia y con la Generación del 27*. (Tesis doctoral no publicada). Murcia, Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Murcia, 2014, pp. 50-69.

era conocido como el «Brahms de Palestina», por los intensos rasgos románticos de sus obras⁸⁴⁷. Este autor árabe empleó las formas y estructuras europeas, con especial mención a la estética romántica, mucho antes de que lo hiciera Mustafá Aicha.

- Aziz al-Shawān (1916-1993).

Autor egipcio que estudió con Khatchaurian en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, entre otros maestros. Es considerado como uno de los compositores de la vertiente oriental europeizante más importante de su país en el siglo XX. Aziz al-Shawān introdujo aspectos musicales de su nación dentro de la música tonal occidental, como melodías tradicionales egipcias y recursos modales. También desarrolló el árabe en algunas de sus obras vocales, explorando el potencial expresivo de la fonética de este idioma. Escribió cuatro sinfonías, óperas, y varias suites para piano solo, entre otras obras⁸⁴⁸. Como se ha señalado, utilizó el idioma árabe en creaciones musicales de sesgo occidental antes que Aicha Rahmani, pero, que se tenga constancia, no trató la forma *lied* tal y como la trabajó este último. Asimismo, el nacionalismo musical al estilo occidental de un país árabe ya lo encarnó al-Shawān antes que Aicha.

- Gamal Abdel-Rahim (1924-1988).

Compositor nacido en El Cairo, estudió en la Musikhochschule de Friburgo con Harald Genzmer para, más tarde, fundar el Departamento de Composición del Conservatorio de su ciudad natal, donde realizó su labor docente⁸⁴⁹. Este autor llevó a cabo, al igual que Mustafá Aicha, una simbiosis entre la música tradicional de su país, Egipto, y la música occidental europea. También, como Aicha, Abdel-Rahim exhibe un legado ecléctico con un estilo muy particular que, esencialmente, fusiona modos orientales –*maqamat*– y ritmos autóctonos egipcios con la música académica⁸⁵⁰. Este autor pertenece a la anteriormente citada segunda generación de compositores egipcios⁸⁵¹. En su catálogo se puede encontrar desde música de cámara y ballets hasta música para teatro y películas, además de su producción sinfónica, de la que destaca su suite *Osiris*

⁸⁴⁷ S. Zougbi, «Salvador Arnita, The Brahms Palestine», *This week in Palestine*, nº 108 (2007), pp. 58-59.

⁸⁴⁸ S. al-Kholy, «Aziz Al-Shawān», en S. Sadie y J. Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 1, Londres, Macmillan Publisher (2001), p. 420.

⁸⁴⁹ S. al-Kholy, «Abdel-Rahim, Gamal», en S. Sadie y J. Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 1, Londres, Macmillan Publisher (2001), p. 8.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

para percusión, arpa y orquesta de cámara⁸⁵². El juego modal combinando *maqamat* con diversos centros tonales, lo desarrollaron autores como Abdel-Rahim antes que el propio Aicha Rahmani.

- Boghos Gelalian (1927-2011).

Este compositor sirio, de ascendencia armenia, fue pianista acompañante y profesor de musicología en el Conservatorio Nacional de Beirut, además de ganador de varios premios de composición como el «Lebanese Jeunesse Musicale» –en 1964, y en 1966–, y el «Premio Said Akl» –en 1969–, entre otros. A pesar de que estuvo muy familiarizado con el jazz y la música ligera, además de con las tradiciones musicales turca y árabe, las propias composiciones de Gelalian son marcadamente modernas. Su intenso cromatismo, ocasionalmente, bordea la atonalidad, mientras que también su música deriva hacia los modos armenios y orientales⁸⁵³. Este compositor presenta muchas diferencias artísticas con Aicha, salvo el uso de los modos orientales. Tal y como se puede consultar en la producción y legado de Gelalian, el camino estilístico del mismo tomó otros derroteros en relación con el fin creativo del propio Mustafá Aicha.

- Walid al-Hajjar (1932).

Este músico árabe estudió arquitectura en la Universidad Americana de Estambul y, más tarde, música en el Conservatorio Superior de Música de París con Arthur Honnegger, además de en la Escuela de Bellas Artes con Radkeen. Su música presenta características románticas, como se puede ver en su obra *Danse crepusculaire* para violín y piano⁸⁵⁴. Como ya sabemos, la era romántica para Aicha fue muy influyente y una fuente importante de la que bebió para llevar a cabo parte de su producción. El propio al-Hajjar, al igual que el anteriormente señalado Arnita, también desarrolló antes que Aicha

⁸⁵² S. al-Kholy & J. Robison, *Festschrift for Gamal Abdel-Rahim, Occasional Paper Series –Fulbright Commission in Egypt–*, (vol. 2 - nº 2), El Cairo, The Binational Fulbright Commission in Egypt, 1993.

⁸⁵³ Información tomada de la página web de «Naxos Records», compañía que grabó música de este compositor: A. Fuleihan; H. Khoury; B. Gelalian; G. Baz & T. Succar (Lebanese Piano Music). *Piano Recital: Primak-Khoury, Tatiana*. [Grabación sonora]. Naxos, 2016. También la grabación: B. Gelalian; H. Khoury et al., *Grand Piano – The key collection: 3 Centuries of Rare Keyboard Gems*. [Grabación sonora]. Naxos, 2017.

⁸⁵⁴ Estos datos han sido tomados del programa de mano del concierto realizado por Ashraf Kateb (violín) y Gaswan Zerikly (piano) en The Cairo Opera House, con la colaboración de The Egyptian Musical Youth, titulado «Gala Concert of Contemporary Music by 8 Arab Composer». Se desconoce el año de este concierto.

Rahmani aspectos de la música romántica europea en sus obras, cargadas, además, de reminiscencias árabes.

- Dia Succari (1938).

Compositor nacido en Alepo (Siria), discípulo del violinista ruso Michael Boricenko. En 1951 estudió musicología y composición en París con Olivier Messiaen. Sus sinfonías y sus obras camerísticas están inspiradas en temas orientales: *Syrian Suite*, *Chant d'Urnina*, *Baal and Anat*, etcétera. Al igual que Aicha, este compositor creó parte de su legado basándose en melodías tradicionales de su país y empleando instrumentos orientales sobre estructuras compositivas europeas en algunas de sus partituras⁸⁵⁵. La diferencia entre ambos es que Succari toma aspectos de la música árabe oriental – concretamente de territorio sirio–, mientras que Mustafá Aicha hace lo mismo, pero desde la vertiente occidental.

- Ali Osman al-Hajj (1958-2017).

Compositor sudanés formado académicamente en el Departamento de Composición del Conservatorio de El Cairo (Egipto), donde estudió composición con Gamal Abdel-Rahim, y contrapunto con Awatef Abdel-Kerim. Ali Osman fue Tercer Premio en el certamen «Abu Bakr Khairat» de El Cairo⁸⁵⁶. Este autor fue algo posterior a Aicha y, al igual que los anteriores, propone en su obra aspectos musicales tradicionales de su territorio. Concretamente, Osman al-Hajj implementa variados recursos africanos en sus partituras, especialmente del África negra, mientras que Aicha Rahmani recoge ideas y material musical del Magreb.

- Nabil Benabdeljalil (1972).

Compositor y musicólogo marroquí nacido en Meknes. Estudió y vivió en Kiev, Estrasburgo y Amán. Desde 2011 es profesor de musicología en la Universidad Hassan II de Casablanca. Al igual que Aicha Rahmani, Benabdeljalil combina en sus obras aspectos musicales marroquíes y del repertorio árabe con el formato europeizante. Este compositor es posterior a Mustafá Aicha y su música presenta, de manera más evidente,

⁸⁵⁵ Información tomada de la página web personal del autor: <http://dia-succari.com/site/> [Consultado el 28-03-2017].

⁸⁵⁶ A. Metwaly, «Remembering Ali Osman: Composer, academic and conductor of Egypt's Al Nour Wal Amal Orchestra». *Ahramonline* (25/02/2017) [Consultado el 29-05-2017].

diversos rasgos marroquíes y andalusíes. Entre sus piezas cabe destacar la *Symphonie Marocaine en quatre Tableaux*⁸⁵⁷. Este prometedor compositor, de alguna manera, sigue aumentando la interesante nómina de compositores marroquíes europeizantes comenzada por Ohana y Aicha. Sin embargo, su forma compositiva es diferente a la de la de nuestro autor, salvo en la temática de los contenidos que emplea.

- Zayed Jabri (1973).

Autor nacido en Damasco (Siria), estudió composición en Cracovia con el maestro Zbignev Buyarski para formarse bajo las tendencias de la escuela polaca de Penderecki y Lutoslavsky. Recibió el primer premio «Adam Didur» de Polonia en 1997⁸⁵⁸. Este compositor árabe es mucho más joven que Aicha y el camino compositivo que ha tomado tiene poca relación con el que recorrió nuestro compositor.

A modo de apunte final al tema que estamos tratando, podemos resaltar de entre otros compositores árabes más modernos que Mustafá Aicha a Houtaf Khoury que, en la actualidad, está realizando una labor compositiva digna de mención. Este autor libio, doctor en musicología, nació en Trípoli en 1967 y es considerado como uno de los representantes más destacables, a nivel internacional, de la nueva generación de compositores de su nación. Fue becado entre los años 1988 y 1997 para continuar sus estudios en Kiev, Ucrania. Khoury comparte el escepticismo de compositores como Shostakovich, Schnittke y Kancheli⁸⁵⁹ en relación con la obsesión de la vanguardia con el material, así como la creencia de que la música siempre transmite un mensaje⁸⁶⁰.

Aun siendo posterior, la obra de Khoury tampoco mantiene una relación expresa con la de Aicha, salvo la intención de componer este tipo música con el fin de que pueda servir como medio de comunión para la humanidad. También es destacable, entre ambos

⁸⁵⁷ A. Hemidach, «Fez Festival: Nabil Benabdeljalil takes audience on a journey from Africa to Europe». *Morocco World News* (2/06/2015) [Consultado el 22-12-2017].

⁸⁵⁸ Datos tomados de la página web del autor al que hacemos alusión: <http://www.zaidjabri.com/#bio> [Consultado el 19-04-2017].

⁸⁵⁹ Giya Kancheli (1935) es un compositor georgiano con una presente influencia de Bartók. Sus composiciones, generalmente tonales, presentan una estética minimalista expresa. P. Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2016, p. 345.

⁸⁶⁰ Información de este autor libio tomada de la página web de «Naxos Records», donde Khoury ha grabado dos discos con su música: A. Fuleihan; H. Khoury; B. Gelalian; G. Baz & T. Succar (Lebanese Piano Music). *Piano Recital: Primak-Khoury, Tatiana*. [Grabación sonora]. Naxos, 2016. También la grabación: H. Khoury et al., *Grand Piano – The key collection: 3 Centuries of Rare Keyboard Gems*. [Grabación sonora]. Naxos, 2017.

autores, la vinculación geográfica de sus países, ya que Libia, por su posición, mantiene una importante concomitancia con la vertiente occidental de la música tradicional árabe, a la que pertenece Marruecos.

Este interesante legado árabe, propuesto por los compositores que hemos señalado, es reconocido por la comunidad científica y, asimismo, se incluye dentro del repertorio musical internacional, en virtud de la nueva temática artística aportada y por el exotismo que ofrece, ya que, en conjunto, es de un impacto significativo. Como hemos podido comprobar, muchos de estos autores han amalgamado las características folclóricas autóctonas de sus respectivos países con las citadas herramientas compositivas europeas.

Igualmente, la acción de llevar parte del material folclórico de Marruecos al formato occidental fue realizado por Aicha, y es por ello que se defiende la catalogación «posnacionalista marroquí» de parte de su obra. Esta señalada estética toma forma consistente a partir del breve estudio de los compositores árabes que presentan a la vez esta singularidad academicista y nacionalista, iniciada principalmente en Egipto y que, más tarde, se trasladó a otras naciones árabes como Siria o Líbano.

Es preciso recordar que, cronológicamente hablando, los compositores de la vertiente occidental han estado más retrasados en el tiempo que los de la oriental a la hora de llevar a cabo la adopción de estéticas y recursos europeizantes, siendo Aicha Rahmani uno de sus principales promotores al respecto.

Además de ello, y a colación de los rasgos fundamentales en la obra de Aicha, los *lieder* en árabe, por las peculiaridades tan innovadoras y creativas que nuestro autor les insufló, se presentan como un subgénero de suma importancia a la hora de entrever las inquietudes artísticas del maestro y su original desarrollo compositivo. También es cierto que el empleo del árabe en obras con formato occidental fue utilizado con anterioridad por otros autores, pero no en la forma *lied* ni de la manera tan característica que llevó a cabo Mustafá Aicha.

Igualmente, aunque muchos de los compositores que se han tratado en este punto emplean los modos y herramientas de la música tradicional árabe, la idea y el concepto

de *nawba* que propuso Aicha en parte de su producción, a modo de renovación de la música andalusí, no tiene precedentes reseñables, aunque sí que se formulan alusiones a este vestigio cultural andalusí de parte de otros músicos árabes.

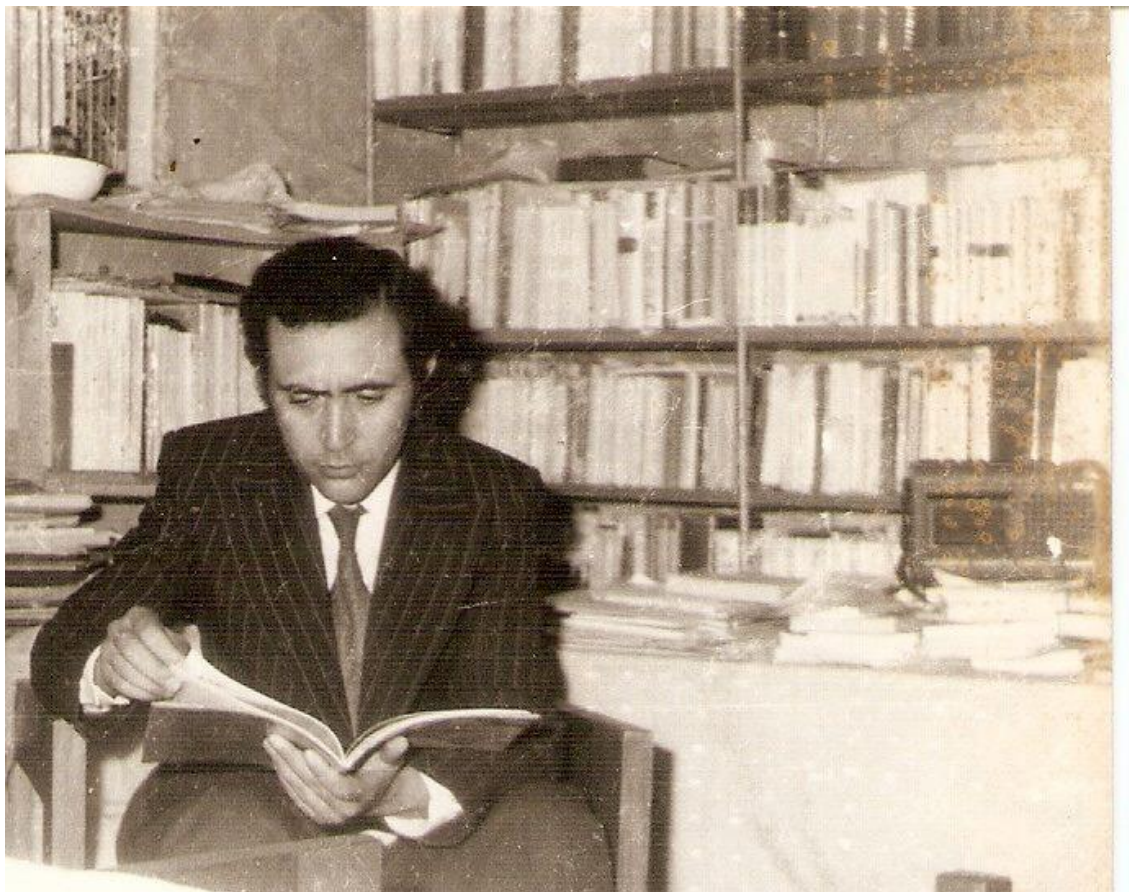


Ilustración 72. Aicha en su estudio, en el año 1979.

Capítulo 8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

En este capítulo se procederá al análisis de algunas de las obras que forman parte del catálogo musical de Mustafá Aicha. Dentro de este catálogo se ha optado por escoger una serie de piezas que, de alguna forma, representen a nivel global los aspectos más característicos de su estilo compositivo. Es preciso señalar que los análisis que se van a llevar a cabo han sido realizados bajo los cánones y conceptos académicos más rigurosos posibles, pero, en cierta manera, aparecerán interpretaciones personales basadas en la intención de dilucidar aspectos compositivos de Aicha Rahmani. Dichas interpretaciones siempre estarán fundadas en la máxima objetividad posible, y en el respeto hacia la voluntad artística del compositor.

De los numerosos *lieder* del legado del maestro árabe se han recogido dos ejemplares de este género para su estudio. Uno de ellos presenta la usual influencia modal –con atisbos de tonalidad– que Mustafá Aicha, por lo general, relacionó conceptualmente con los *lieder* europeos: es el caso del *lied* titulado «Estrellas». Esta pieza representa el tipo de *lied* tan característico en el que Aicha se desempeñó, donde, además de estructurarse la pieza con ideas y herramientas compositivas occidentales, también se presenta una serie de remanentes andalusíes. Entre ellos se pueden destacar desde la primitiva poesía anónima, hasta la estética hispano-árabe que el autor expone en la partitura. Asimismo, la obra muestra la particularidad inédita del empleo del *lied* en árabe que, hasta el momento y según las fuentes consultadas, fue Aicha el primero en abordar.

La otra pieza de este género es un ciclo de *lieder*. La obra *Puñal, grito y sombra de ciprés* está conformada por cinco *lieder* seriales basados en cuatro poesías de Lorca y una del propio Aicha. Además de su estudio estructural, simbólico –en lo referente a las ilustraciones musicales que realiza inspiradas en el texto lorquiano– y estético –donde se puede considerar la tendencia hispanista del compositor–, podremos observar que la pieza presenta una serie de características muy novedosas y creativas en la concepción de sus números.

De la música para instrumentos solos se han seleccionado dos partituras: una para piano y otra para guitarra. La primera de ellas, *Tres piezas folklóricas de Yebala, op. 41*, es un ejemplo evidente del interés nacionalista que el autor mantuvo en parte de su

repertorio. Aicha recoge melodías populares de su región, la zona de Yebala, para encarnarlas en música para piano solo y al estilo europeo, junto a *maqamat* orientales. Este instrumento fue empleado con bastante asiduidad por el maestro en un porcentaje importante de su producción. Asimismo, la segunda obra escogida, *Tema con variaciones para guitarra, sobre una melodía árabe-andaluza, op. 127*, expresa la evocación al laúd árabe, que se realiza con el empleo de la guitarra y la implementación en la propia obra de reminiscencias de la música andalusí.

De su música de cámara se han escogido dos piezas con diferentes características entre ellas y, a su vez, muy representativas. *Amores en los jardines del Ándalus, variaciones para trompeta y piano, op. 303*, presenta, de nuevo, el juego compositivo y la alternancia estructural del modalismo con los diferentes centros tonales. Asimismo, la estructura de tema con variaciones es una forma compositiva muy recurrente en el autor y que, a su vez, también se relaciona de forma conceptual con la música andalusí –al igual que en el anteriormente reseñado *Tema con variaciones para guitarra*–. Además de esta partitura camerística, analizaremos un trío serial para clarinete, chelo y piano: el *Trío por el IIM*, que presenta el desarrollo de esta técnica compositiva europea con una factura académica, pero a la vez flexible y personalizada en algunos de sus pasajes.

La música orquestal fue una forma de expresión compositiva que Aicha consideró notablemente. Dentro de este amplio repertorio hemos seleccionado para su estudio y análisis la obra *Liberación* para orquesta sinfónica. En ella, el maestro presenta estructuras armónico-rítmicas árabes que, *a priori*, muestran un interés especial por su carácter novedoso, que se transforma en exótico en algunas partes de la partitura.

En los análisis que se llevarán a cabo, se adjuntarán imágenes para así poder mostrar mejor la idea que se expone. Los temas –señalizados con letras mayúsculas en el orden del alfabeto–, se expondrán en negrita, al igual que las semifrases –a estas se las localizará con letras en minúscula en el orden del alfabeto, o, seguidas de números en orden ascendente–. En el supuesto de que se haga referencia a la reexposición de un tema, se le añadirá un apóstrofe a la letra correspondiente repetida –si aparece por tercera vez, se añadirán dos apóstrofes continuos a la letra a la que se haga alusión–. Asimismo, se utilizarán colores para las diferentes series y para los aspectos compositivos destacables que, a su vez, se detallarán para una mejor comprensión en los inicios de cada análisis.

8.1. *Lied*: «Estrellas»

«Estrellas» es un *lied* o canción modal que forma parte del ciclo titulado *Amores en los jardines de al-Ándalus III, op. 303*, escrito para soprano, flauta, trompeta, piano, violín, viola y violonchelo. La importancia, como es evidente, reside con bastante consideración en la voz, mientras que el resto de instrumentos realizan un papel acompañante: o duplicando la melodía a veces –trompeta, flauta y violín– o sirviendo de soporte rítmico en otras ocasiones –viola, violonchelo y piano–. Para realizar este ciclo se inspiró en las *nawbas* andalusíes, mezclando las características de las *san'as*, moaxajas y zéjeles con los *lieder*. Igualmente, el concepto de *lied* romántico alemán lo vincula, a modo de atisbo, con la canción andalusí, especialmente por la forma tripartita.

El texto de la partitura está en árabe, siendo este un poema andalusí anónimo. Dentro de la catalogación de su legado podemos ver que este *lied* –con este arreglo que tratamos– es posterior a otro de igual título que representa un estadio anterior de la misma obra. La versión primigenia a la que hacemos mención está escrita para piano y soprano, perteneciendo, a su vez, al ciclo de *Amores en los jardines de al-Ándalus I, op. 303*. La adaptación que analizamos es un arreglo que el propio autor hizo para la *camerata* «Aïcha». La partitura no fue publicada, aunque sí que se interpretó en conciertos por España y Marruecos. En cuanto a su forma, se puede diferenciar, a simple vista, una estructura ternaria **A-B-A'**, siendo **A'** prácticamente idéntica a **A**. Su carácter es *Con tenerezza*.

Tema	Compases	Semifrases
A	cc. 1-17	a1 cc. 1-8 (introducción/2 cc. + 6 cc.)
		a2 cc. 9-17 (6 cc. + coda/3 cc.)
B	cc. 18-27	puente cc. 18-19 (introducción)
		b1 cc. 20-23
		b2 cc. 24-27 (cadencial)
A'	cc. 28-44	a'1 cc. 28-35 (introducción/2 cc. + 6 cc.)
		a'2 cc. 36-44 (6 cc. + coda/3 cc.)

Tabla 4. Esquema formal de «Estrellas».

Tema A

El tema **A** puede ser seccionado en dos semifrases de ocho y nueve compases respectivamente, y tomaremos la primera semifrase como una introducción instrumental antes de que aparezca la voz en la segunda semifrase. Las dos semifrases de **A** las llamaremos **a1** y **a2**. La semifrase **a1** (cc. 1-8) comienza con 2 compases ejecutados únicamente por el piano –a modo de pequeño prefacio– con un acompañamiento a ritmo de vals al que se añade la cuerda en el c. 3. En dicho compás aparece sonando en el violín una melodía análoga –sobre todo en figuración rítmica–, a la que más tarde interpreta la soprano a partir de **a2** (cc. 9-14) –y junto al acompañamiento melódico-armónico de la flauta y la trompeta, también entre los cc. 9-14–.

Ilustración 73. Cc. 1-8, semifrase **a1** de **A**, de «Estrellas» (piano-violín)⁸⁶¹.

En esa parte instrumental de la semifrase **a1**, donde entra la cuerda –cc. 3-8–, la viola crea un motivo sincopado –aportando ritmo a esta parte de la citada semifrase–. y el chelo responde a las pequeñas frases melódicas del violín. Podemos observar en la imagen –cc. 4-6– el citado ritmo sincopado en la viola en relación al resto del cuerpo de la cuerda. Además, se puede ver el juego de pregunta y respuesta entre violín y chelo.

Ilustración 74. Cc. 4-6 de «Estrellas»⁸⁶².

En el c. 9, con la entrada de la soprano, se expone la semifrase **a2** donde la viola continúa creando motivos sincopados, y el chelo responde, esta vez, tanto al violín como a la voz. Ambos instrumentos de cuerda realizan estas acciones de forma similar a como

⁸⁶¹ Los dos pentagramas superiores de la ilustración corresponden al piano, y el inferior al violín.

⁸⁶² En la ilustración aparecen violín, viola y chelo, ordenados de forma vertical y descendientemente. En rojo se señalan las síncopas en la viola y, en verde, el juego motivico de pregunta y respuesta entre violín y violonchelo.

se hacía en la semifrase **a1**. En **a2**, con las intervenciones de trompeta y flauta, se maquilla el timbre del *lied*, creando un color sonoro muy agradable y afín a la composición. Los últimos compases de **a2** –cc. 15-17– se entienden como una pequeña coda de este fragmento, donde la melodía de la soprano –y la flauta– realiza un dibujo por grados conjuntos –excepto al final, para cadenciar–, y, los demás instrumentos –menos la trompeta– ejecutan un acompañamiento homofónico.

Ilustración 75. Cc. 9-17, semifrase a2 de A, de «Estrellas»⁸⁶³.

Tema B

Tras esto, en los cc. 18-19, la mano izquierda del piano y el chelo cantan a unísono un motivo descendente melódicamente –a imitación de lo que acaba de cantar la soprano a finales de la semifrase **a2** del tema **A**– para enlazar, a modo de pequeño puente –aunque cadencie también en re–, con el nuevo tema **B**. Además, estos instrumentos nos definen el carácter rítmico que tendrá la voz en este fragmento. Estos dos compases de enlace pueden ser incluidos dentro del tema **B** por lo que, tanto el primer tema como el segundo tendrían dos compases introductorios. Por ello, el tema **B** se limita a los cc. 18-27 y lo desglosaremos en la señalada pequeña introducción de dos compases y en dos semifrases –**b1** y **b2**–.

Ilustración 76. Cc. 18-19, puente con el que se inicia B, de «Estrellas».

⁸⁶³ En rojo se señala la semifrase y la síncopa, y en verde la pregunta y respuesta de violín y chelo.

Después del citado puente –cc. 18-19–, la voz comienza con un acompañamiento de do pedal en el c. 20, que desemboca en el cuarto grado de re menor natural al siguiente compás (c. 21). Este, a su vez, descansa en lo que se podría considerar centro modal o «tonal» de este *lied*: basado en una escala de re menor natural –o re eólico–, pero, de nuevo, con séptima menor –en el c. 22–. El c. 23 se construye en un acorde sobre el segundo grado de re menor, sin séptima, pero sí con sexta.

The image shows a musical score for measures 20-23 of the piece 'Estrellas'. The score includes staves for Soprano (S.), Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Piano (Pnb.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). A red box highlights measures 20-23, labeled 'semifrase b1 de B (cc. 20-23)'. Annotations include: 'pedal de do' in red on the Cello staff; '4º grado de re eólico (sol)' in green on the Cello staff; 'Re menor con 7ª menor' in red on the Cello staff; and 'Acorde sobre el 2º grado de re menor, con 6ª' in green on the Soprano staff. A green arrow points from the Soprano staff to the Viola staff. The Cello staff also has 'arco' written below it.

Ilustración 77. Cc. 20-23, parte de la semifrase b1 de B, de «Estrellas»⁸⁶⁴.

En el siguiente compás –c. 24–, y ya en la semifrase **b2**, aparece de nuevo un acorde de sol menor, con sexta, séptima menor, novena y 11ª. Todas estas tensiones hacen que sea evidente que el tema **B** es la parte contrastante de este *lied*. En el c. 25, con una figuración muy rítmica, y ya entrando en la zona cadencial, se repite el acorde de sol del compás anterior, pero sin la séptima menor. En el siguiente compás –c. 26– se presenta un acorde formado en el séptimo grado de re menor, con una novena que se resalta en la trompeta –re–, y resuelve la armonía en el compás final de este tema –c. 27–, en un acorde de si bemol con cuarta –que también aparece en la trompeta con idea de resaltar de nuevo

⁸⁶⁴ En rojo se señala el re menor y el pedal de do, y en verde los acordes de los cc. 21 y 23.

esa tensión—. En la imagen, que a continuación se muestra, aparecen los cc. 24-27 – segunda semifrase **b2** del tema **B**—.

Ilustración 78. Cc. 24-27, semifrase b2 de B, de «Estrellas»⁸⁶⁵.

De carácter mucho más melismático que **A**, y sin el ritmo pianístico anterior, en el tema **B** también se cadencia en los últimos compases de manera homofónica –en la parte del acompañamiento—. A su vez, el ritmo es más *marcato* que en el tema **A**. El tema **B** tiene tintes del *inchád* andalusí durante su desarrollo, ya que la melodía de la voz tiene carácter libre y los instrumentos aparecen como soporte armónico y, a su vez, realizan el juego de pregunta y respuesta de motivos, después de la pequeña introducción de los dos compases de inicio. El final de este tema **B**, da la sensación que la entrada de **A'** es como una especie de *da capo*.

Tema A'

Por último, el tema **A'** (cc. 28-44) es casi exactamente igual que el tema **A**. Únicamente, varía en un pequeño motivo melódico en el que se modifica el valor de una

⁸⁶⁵ Se señalan, al comienzo de cada pentagrama, los instrumentos con sus abreviaturas.

negra en dos corcheas con la misma nota. Esto ocurre en el c. 11 del tema A y en el c. 38 del tema A' –ambos ocupan el compás número 11 en cada una de sus estructuras–.

Armónicamente, este *lied* camerístico evidencia de forma clara y sencilla la utilización de un re menor natural o eólico casi en su totalidad, con lo que se nos da una sonoridad modal, también presente en las *Variaciones para trompeta y piano*. A lo largo de la pieza hay una abundancia de tríadas considerable, excepto unos acordes cadenciales que nos dan una referencia tonal a re menor armónico –y que aparecen en algunas ocasiones a modo de reafirmación–. Haciendo una recapitulación de la estructura general de la pieza, podemos vislumbrar algunos datos que nos indican el juego modal y tonal que el maestro expresa en el *lied*:

Por ejemplo, en el c. 13, perteneciente al tema A, y que se repite en su totalidad en el c. 40 del tema A', aparece el do#, –activándose aún más su efecto al aparecer en la soprano–. Así se crea un acorde mayor sobre la, con color de dominante proporcionado por la 7ª menor, sol –junto a la tensión provocada por la 9ª, si bemol– y que descansa en el c. 14 con un acorde de re menor con 7ª menor (de V a I) –en el tema A' correspondería al c. 41–.

Ilustración 79. Cc. 13-17 de «Estrellas»⁸⁶⁶.

⁸⁶⁶ En rojo se señalan los acordes de los cc. 13, 15 y 17, en verde los de los cc. 14 y 15. En azul se marcan los grados y en naranja las 9ª. En morado se resaltan las 11ª, 3ª mayores y la 7ª menor del c. 16.

En la anterior imagen, podemos observar que en el c. 15 (c. 42 en A'), con un ritmo percutido provocado por las corcheas, el compositor conforma un acorde en tercera inversión con 7ª menor y 11ª, formado desde el séptimo grado de re menor. En el c. 16 (c. 43 en A') se propone el mismo acorde que en el c. 13 –añadiendo una 5ª aumentada (mi#), junto a la 5ª justa, creándose una tensión de dominante expresa–, descansando este en el c. 17 (c. 44 en A') de nuevo en re menor, pero esta vez con la 6ª menor, propia de este modo eólico –si bemol– (de nuevo de V a I). La sexta crea una tensión armónica con un sabor y colorido muy exótico, finalizándose así el tema A y, en su repetición, acabando igualmente el tema A'. El recurso de la 7ª menor –salvo el último acorde de este tema A (c. 17)–, provoca la sensación de necesidad de resolver que causa la dominante (cc. 13-16). Asimismo, este acorde se ve enriquecido con la 9ª bemolizada (c. 13 y c. 16), creando ese citado efecto de necesidad de resolver la armonía.

Después de este análisis, y por la impresión sonora de la obra, la pregunta que puede surgirnos al respecto sería: ¿Pretende Aicha con la pieza sugerirnos una presunta dualidad artística al hacernos escuchar música modal y tonal entremezcladas por momentos? La sensación musical y el efecto sonoro de este *lied* concreto respondería que sí, que el maestro funde ambas vertientes.

El comienzo del *lied* deja la modalidad clara con numerosos acordes tríadas de la nota fundamental –re–, tanto en el piano como en los demás instrumentos, alternados con apoyos en el 5º y 6º grado del modo –si bemol– característicos de este re menor natural. La soprano reafirma la modalidad en la segunda semifrase a2, con una melodía sencilla que reitera la fundamental, con un uso repetitivo del re y candenciando en este cada dos compases aproximadamente. Este recurso de la citada repetición de notas en la voz de soprano se muestra en las siguientes imágenes.



Ilustración 80. Cc. 9-17 de la voz de la soprano en «Estrellas»⁸⁶⁷.

⁸⁶⁷ El uso reiterado del re se señala en rojo.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

En muchos de los compases de la voz de la soprano, la melodía se mueve por grados conjuntos casi todo el tiempo, excepto en las cadencias o semicadencias. Además, la voz es acompañada por la trompeta que duplica, a tramos cortos, la melodía. También la propia voz es asistida por la flauta, que realiza pequeños arpeggios en dibujos ascendentes.

The image shows a musical score for three parts: Soprano (S.), Flute (Fl.), and Trumpet (Tpt.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Soprano part starts at measure 7 and features a melodic line with several ascending intervals. The Flute part provides arpeggiated accompaniment. The Trumpet part plays a similar melodic line to the soprano, with some notes circled in pink. A 'sord.' (sordina) marking is present under the trumpet part.

Ilustración 81. Cc. 7-12 de «Estrellas»⁸⁶⁸.

En el tema **B** predominan los acordes de si bemol y do. La cadencia en si bemol al final de **B**, en los cc. 25-27, nos confirma la consideración de dicho grado (VI) del modo eólico de re. A continuación del tema **B**, el tema **A'** vuelve a tener rítmica, armónica y melódicamente la misma estructura que **A**. Además del juego modal y tonal que se propone en la pieza, también se utilizan las tensiones modales y tonales para configurar armonías modernas.

Adicionalmente, podemos comentar la importancia de las cuartas y los acordes por cuartas superpuestas en la pieza. Como sabemos, este recurso fue bastante utilizado e investigado por Mustafá Aicha en una importante cantidad de obras a lo largo de su itinerario compositivo, y aquí se hace presente en varias ocasiones. Es preciso recordar que el uso de las cuartas es un guiño del autor a la armonía moderna, desde la que se pretende escapar de la tradicional tríada tonal. Ya al comienzo de la pieza se pueden advertir estas mencionadas cuartas que, a simple vista, no resaltan demasiado. En la imagen de la derecha y en verde, entre los compases 1-6, se pueden observar las cuartas en el piano, violín, viola y violonchelo.

The image shows a musical score for four parts: Piano, Violin 1, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Piano part features chords with a 'p' (piano) dynamic marking. The Violin 1 part is marked 'con Tenerezza' and 'ca. 88'. The Viola and Violoncello parts play a similar melodic line. Green boxes highlight the intervals of fourths in the Piano, Violin 1, and Violoncello parts. 'pizz.' and 'arco' markings are present at the bottom of the score.

Ilustración 82. Cc. 1-6 de «Estrellas».

⁸⁶⁸ Las voces están señaladas de la siguiente forma: soprano (s), flauta (fl) y trompeta (tpt). En esta imagen se expone la melodía por grados conjuntos de la soprano, y el acompañamiento de la flauta y la trompeta.

Sí hay momentos en los que, claramente, se refleja la importancia de este intervalo de cuarta y, más aún, en la formación de acordes por cuartas superpuestas. Esta acción compositiva se puede percibir en el ejemplo gráfico que se expone de los cc. 15-18.

The image shows a musical score for measures 15-18 of the piece «Estrellas». It features four staves: Piano (Pno.), Violín (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The piano part has a dynamic marking of *p 3*. The string parts (Vln., Vla., Vc.) are marked *pizz.* (pizzicato) in the first measure and *arco* (arco) in the second measure. A blue box highlights the first two measures, and a smaller blue box below it shows a chord diagram labeled "ACORDES POR 4ª" (Chords by fourths), illustrating the interval of a fourth between notes.

Ilustración 83. Cc. 15-18 de «Estrellas»⁸⁶⁹.

Al final del tema **B**, y en el c. 25, se presenta una cadencia con textura homofónica del acompañamiento del piano, con la trompeta, la flauta, y la cuerda. Es aquí donde se ve claramente un acorde por cuartas sobre el primer grado de re. En la siguiente imagen que se inserta, se muestran los cc. 24-28, donde se inicia **A'** que, como ya se señaló, es casi idéntico al tema inicial **A**. También al final de este tema **B** se establece en el fragmento cadencial (cc. 25-27) las cuartas superpuestas sobre el primer grado, para pasar luego a un VII y cadenciar en un VI –acorde sustancioso, como hemos dicho anteriormente, en el modo de re eólico–.

The image shows a musical score for measures 24-28 of the piece «Estrellas». It features seven staves: Saxophone (S.), Flauta (Fl.), Trompeta (Tpt.), Piano (Pno.), Violín (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The saxophone part has markings *dim e rall.* and *tpo.*. The piano part has *marc.* markings. The string parts (Vln., Vla., Vc.) have *sp* (sustancioso) markings. A red **A'** is marked above the trumpet staff. A blue box highlights a chord diagram labeled "Acorde por 4ª" (Chord by fourths), illustrating the interval of a fourth between notes. Roman numerals VII and VI are marked below the string parts.

Ilustración 84. Cc. 24-28 de «Estrellas»⁸⁷⁰.

⁸⁶⁹ El orden descendente de los instrumentos es: piano –dos pentagramas–, violín –con dobles cuerdas–, viola y chelo. En ella se presenta la idea armónica de cuartas superpuestas en un pequeño pentagrama, debajo del sistema.

⁸⁷⁰ Se puede apreciar el desarrollo de las armonías por cuartas en el pequeño pentagrama inferior.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

En cuanto al ritmo, indicar que es ternario (3/4). Tanto **A**, como **A'** presentan un ritmo claro con las partes fuertes marcadas por el acompañamiento continuado del piano, a modo de vals.



Ilustración 85. Cc. 1-4 (piano) de «Estrellas».

El ritmo de la pieza se podría derivar de dos motivos generadores en cada sección. Además de ello, en la sección **B** se puede observar un género andalusí formado por el tetracordo ascendente –de do a fa–, y descendente –de mi a si–. Estos géneros, como ya se indicaba en el punto de los aspectos técnicos de la música andalusí, tienen mucha relación con la centonización gregoriana siendo, a la postre, un aspecto muy típico de las primitivas canciones hispano-árabes.



Sección A y A'



Sección B

Ilustración 86. Motivos generadores de A y A', y de la sección B de «Estrellas».

A pesar de la sencillez y simplicidad de este *lied*, se pueden advertir en algún motivo, y en la sonoridad en general, tintes arábigos en la melodía. Y es que, aunque no aparezca explícito el intervalo de segunda aumentada, sí que se nos mueve a escucharlo en los dos únicos momentos en los que aparece, en la voz y el violín 1º (c. 13).

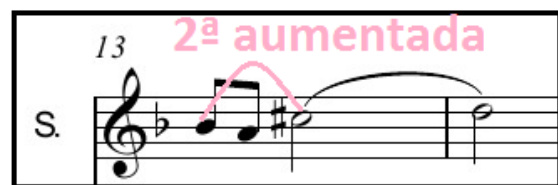


Ilustración 87. C. 13 (s) con la 2ª aumentada en «Estrellas».

Mustafá Aicha toma recursos compositivos de diferentes épocas y estéticas y los suele reunir en una misma pieza, dependiendo del fin artístico que en cada momento pretendiera. Después de observar este análisis, y como consecuencia de esa idea dual de modalidad y tonalidad, el maestro árabe provoca una sensación muy exótica y evocadora en el espectador. Es conveniente recordar y señalar que nuestro autor realiza planteamientos y esbozos de las formas históricas de composición andalusíes en este *lied*, y no siempre desarrolla rigurosamente los fundamentos compositivos que elige. Es decir,

que esa opción creativa heterodoxa provoca en la propia audición el recuerdo de estas formas compositivas, pero, en algunos casos, no se especifica estrictamente ninguna de ellas.

De los recursos compositivos de la música andalusí, Aicha Rahmani esboza un *tab`* en este *lied*. Este modo en el que se inspira, presuntamente, es el de *al-Ḥamdán*⁸⁷¹, concretamente, en el género *al-Garíba al-Muḥarrara*, en re⁸⁷².



Ilustración 88. Escala del modo *al-Ḥamdán* en el género *al-Garíba al-Muḥarrara*, en re.

Asimismo, emplea con asiduidad el género de este *tab`* –que hace referencia a los conjuntos de cuatro notas seguidas–, denominado *al-Dayl*⁸⁷³. Este, en su disposición de tetracordos, propone la distribución de sus intervalos en sentido descendente y por grados conjuntos en medio tono, un tono, seguido de otro tono⁸⁷⁴.



Ilustración 89. Comparativa de extractos de «Estrellas» con el tetracordo *al-Dayl*⁸⁷⁵.

El citado *tab`* *al-Ḥamdán* contempla dentro de la escala de do mayor la séptima rebajada, es decir el si bemo⁸⁷⁶. Esta escala, en el género *al-Garíba al-Muḥarrara*, tiene como nota fundamental el re⁸⁷⁷. Asimismo, la nota fundamental del *tab`* genéricamente es el fa, por lo que re eólico sería su relativa menor, en el supuesto de que se considerara este modo como una escala de fa mayor.

⁸⁷¹ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, op. cit., p. 179.

⁸⁷² Ibid., p. 179.

⁸⁷³ Ibid., pp. 179-180.

⁸⁷⁴ Ibid., p. 143.

⁸⁷⁵ Se añade los cc. 19-20 –del tema B– de la soprano, en el gráfico superior, y los cc. 9-10 –del tema A–, y cc. 36-37 –del tema A’–, de la misma voz.

⁸⁷⁶ A. Chaachoo, *La música Andalusí, al-Ála...*, op. cit., p. 150.

⁸⁷⁷ Ibid., p. 152.

Es preciso recordar que «[E]l *tab`* o modo musical andalusí es un sistema caracterizado por una preponderancia de algunas notas sobre otras y una organización melódica, que nos permite reconocer un ambiente melódico y emocional propio»⁸⁷⁸. En este sentido, y como ya hemos visto en ejemplos anteriores, el re es la nota sobre la que se organiza, fundamentalmente, la melodía de este *lied* y que, también, es conocida como una de las notas que conforman los «ojos del modo» de la melodía a la que hacemos alusión. El re, por ello, se entendería como una especie de grado fundamental que se antoja y se presenta como la terminación natural de las frases melódicas⁸⁷⁹.

Además de ello, hay que volver a aludir a las células y pequeñas frases melódicas del modo que conforman a este *lied*, y que son propias del sistema gregoriano, como ya se esbozó con anterioridad⁸⁸⁰. Según las anotaciones que Amin Chaachoo recoge de los estudios de González-Barrionuevo: «El artista de épocas pasadas no pretendía crear algo original por encima de todo, sino que solía trabajar sobre unos modelos, leyes, cánones o *nomoi*»⁸⁸¹,⁸⁸².

Aicha, a modo de recordar conceptualmente el sistema compositivo a partir del *tab`* andalusí, estructura las melodías de este *lied* considerando estos aspectos a los que hacemos alusión y que están directamente relacionados con la centonización. Los centones, que hace referencia a esas pequeñas células melódicas reseñadas, son empleados por Aicha Rahmani en este *lied*, especialmente en los finales de frases o melodías, como se puede observar en la siguiente ilustración.



Ilustración 90. Comparativa de un extracto de «Estrellas» con un centón propio del modo *al-Hamdán*.

⁸⁷⁸ Ibid., p. 141.

⁸⁷⁹ Ibid., p. 142.

⁸⁸⁰ Ibid., p. 142.

⁸⁸¹ En la antigua Grecia, el *nomoi* era una melodía o esquema construido con el paso del tiempo y de transmisión oral, que recogía el repertorio musical de las distintas naciones, dioses y sentimientos. D. Martín Sáez, «Grecia Antigua: la evolución de la música en el génesis de la civilización. De los *nomoi* a la tragedia ática», *Sinfonía virtual*, nº 5 (2007), p. 3.

⁸⁸² H. González-Barrionuevo, *Ritmo e interpretación del Canto Gregoriano*, Madrid, Alpuerto, 1998, p. 235.

Con respecto al poema que emplea Aicha para este *lied*, se trata de un texto andalusí anónimo dedicado a la belleza de la amada. Esta acción es muy propia del orbe poético andalusí: el cantar a la hermosura y a la delicadeza de la mujer querida. El poema muestra tres breves versos junto a dos líneas melódicas con atisbos melismáticos. Este tipo de poesías es muy similar a los *haiku* japoneses, donde también se exalta la emoción, el amor y el éxtasis por la contemplación de la naturaleza⁸⁸³. Además de ello, la alusión a la astronomía suele surgir en ambas expresiones poéticas⁸⁸⁴ y, concretamente, en esta pequeña poesía hispano-árabe se muestra en el propio título, y en la alusión a la luna que se hace.

Antes de pasar a expresar el contenido de la poesía, hay que reseñar que la traducción se ha basado en un estudio filológico serio y se ha interpretado a partir de los datos de los que se ha dispuesto –partitura original y la grabación de la Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha»–⁸⁸⁵. A continuación, se añade la poesía de la siguiente manera: árabe –en negrita–, la transliteración –en cursiva– y la traducción al castellano –subrayada–. El título del *lied* en castellano, como sabemos, es «Estrellas», su transliteración *An-nuyum*, y en árabe «النجوم».

الهمية مذير يا

Ya mudir al Humaya

“Oh! Radiante

هنية بشرة كل

Kul-li bushra hanaya

toda la piel de Hanaya.

الليلة خلا على

Ala jalá al Layla

⁸⁸³ M. A. Penas Ibáñez, «Haiku y flamenco. Un caso paradigmático de abstracción conceptual y minimalismo formal, con especial atención al significado nocional y procedimental», *Verba Hispanica*, XXI (2013), pp. 80-81.

⁸⁸⁴ J. A. Caballero, «La poesía y la astronomía», *Astronomía*, II época, n° 116 (2009), pp. 24-29.

⁸⁸⁵ La traducción y transliteración de esta poesía ha sido realizada por Manuel Guillén, con la colaboración de Wissam Otky.

en –el trascurso de– la noche.

Yarara nania nanananana yanandarana.

درية اليوم ان

an nuyum ma-ha reha zoraia

Y las estrellas que guían,

هنية شب كلهم

Kulluhum shabbu Hanaya

todas parecían Hanaya

ياقمر هواكي في

Fi hawaki ya qamar

En mi locura ¡oh, luna!

ياقمر هواكي في

Fi hawaki ya qamar

En mi locura ¡oh, luna!

طفالية و سد

Sidi wa tefaleya

Preso y como un niño

قسري يطلقني

Yatlaqni qasureyya

me llevan por la fuerza.

البشر بين لا هلاها يا

Ya hilaha la bayna -l-bashar

¡Oh, Dios! No quiero estar entre los hombres –quiero morir–.

Yarara nania nanananana yanandarana.

El contenido de la poesía, en su primer verso, expone una noche de amor del poeta con su amada, Hanaya. En el primer verso, el enamorado habla de la radiante piel de su amada bajo la luz de la luna. Después de una línea melódica con tendencia melismática se muestra el segundo verso, en el que el poeta se lamenta de no estar con su querida compañera, ella ha desaparecido. La locura le inunda y ve en las estrellas, en las que guían a los beduinos por el desierto, a la persona de Hanaya. El amante entra en una situación de zozobra y desasosiego. En el tercer y último verso, el poeta se siente prisionero al no poder disfrutar de la compañía de su querida Hanaya: pierde la voluntad y no tiene energía para seguir, pidiendo su propia muerte a Dios, ya que no quiere vivir si ella no está. El poema termina con otra línea melódica con atisbos melismáticos.

La transliteración del texto árabe en la partitura de la voz y la obra al completo se puede consultar en el anexo VII (ilustraciones 367 y 369).

Como recapitulación final, destacamos que uno de los aspectos más característicos que se presenta en «Estrellas» es el texto en árabe, además de su adecuación a la música académica occidental, concretamente al género *lied*. También es preciso subrayar la intención artística de Aicha por renovar la música hispano-árabe en su concepto «neoandalusí». Por último, y sobre la pieza, recalamos el desarrollo de la modalidad –bajo las reminiscencias y herramientas dadas por los *tab`*– que coquetea con diversos centros tonales que no se concretan, pero que, a su vez, dan un contraste musical muy interesante.

8.2. Lieder serial: Puñal, grito y sombra de ciprés. 5 lieder para soprano y piano, op. 405.

Puñal, grito y sombra de ciprés es una obra no publicada conformada por cinco breves *lieder* para soprano y piano, compuestos a la manera serial –salvo el primero– de una forma muy particular. Los textos se basan en cuatro fragmentos de poesías de García Lorca del *Poema de la Soleá*, extraídos, a su vez, de *Poema del Cante Jondo*⁸⁸⁶, y uno del propio Aicha. La obra fue compuesta en Tetuán, el 20 de octubre de 1993 y catalogada como *opus 405*. Los títulos de los *lieder* que la configuran son:

⁸⁸⁶ F. García Lorca, *Poema del cante jondo...*, op. cit. Obra escrita entre 1921 y 1924.

- I. «Puñal» (*Disperato*).
- II. «Encrucijada» (*Agitato*).
- III. «¡Ay!» (*Mesto*).
- IV. «Sorpresa» (*Dramatico*).
- V. «Identidades ensangrentadas» (*Intenso*).

La serie fundamental para estos *lieder*, propuesta por el compositor, es la siguiente.

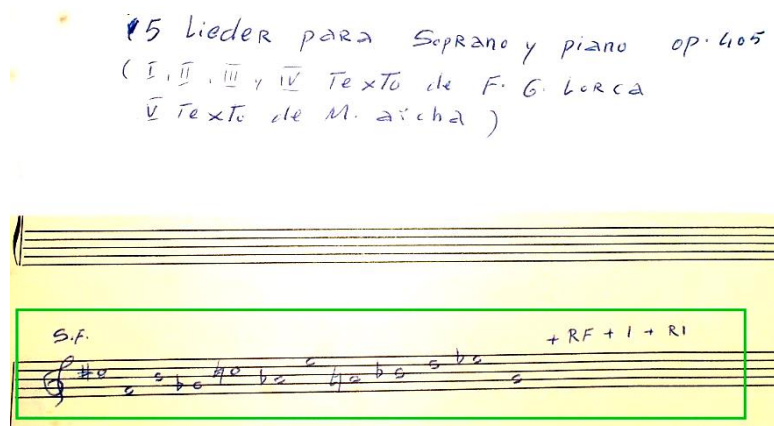


Ilustración 91. Portada original de la obra *Puñal, grito y sombra de ciprés*⁸⁸⁷.

Como se puede observar en la ilustración, Mustafá Aicha señala, en la portada original de la obra, la propia serie fundamental manuscrita (S. F.). A esta serie –que denominaremos F–, se han de añadir las series restantes: RF –retrógrada de la fundamental–, I –inversa–, y RI –retrógrada de la inversa–. La serie F, que es ideada y creada por el propio compositor después de un largo proceso creativo basado en la arquitectura musical, consta de «[...] las doce notas de la escala semitonal, dispuestas en un orden lineal específico»⁸⁸⁸. La serie RF se conforma desde la propia serie F, pero leída en sentido retrógrado. La serie I comienza desde la misma nota que la serie F, invirtiendo los intervalos de la citada serie F de forma consecutiva⁸⁸⁹. La serie RI se construye leyendo hacia atrás la sucesión de números de la serie I. Por tanto, las cuatro series utilizadas en todos los *lieder* de la obra son las que a continuación se detallan:

⁸⁸⁷ En el recuadro verde el autor incluye la S. F., es decir la serie fundamental sobre la que se construye la pieza.

⁸⁸⁸ G. Perle, *Composición serial y atonalidad*, P. Silles (trad.), Barcelona, Idea Música, 2005, p. 17. La serie fundamental también es denominada como «original» o «principal».

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

The image shows a musical score with four staves. Each staff contains a sequence of notes and rests, with numbers 1 through 12 written below them. The first staff is labeled 'F' in green, with numbers 1-12 in green. The second staff is labeled 'RF' in purple, with numbers 1-12 in purple. The third staff is labeled 'I' in yellow, with numbers 1-12 in grey. The fourth staff is labeled 'RI' in blue, with numbers 1-12 in blue.

Tabla 5. Las 4 series que se utilizarán en *Puñal, grito y sombra de ciprés*.

Además de estas series señaladas, en la obra aparecen estas transposiciones:

The image shows three musical staves. The first staff is labeled 'RF1' in purple, with numbers 1-12 in purple. The second staff is labeled 'I1' in yellow, with numbers 1-12 in grey. The third staff is labeled 'I9' in yellow, with numbers 1-12 in grey.

Tabla 6. RF1 e I1 empleadas en «¡Ay!», y la I9 de «Sorpresa».

Las series y sus transposiciones aparecen reflejadas en este análisis siguiendo los siguientes colores que se adjuntan:

- La serie fundamental (F) aparece en recuadros verdes con sus números y su letra «F» señalados con el mismo color. Ej. **F, 1, 2, 3, etc.**
- Para la serie inversa (I) se utilizan los recuadros amarillos, estando su letra «I» y sus números identificados en color gris. Ej. **I, 1, 2, 3, etc.**
- La serie retrógrada de la fundamental (RF) se marcará en recuadros morados con sus números, y el identificador «RF» en idéntico color. Ej. **RF, 1, 2, 3, etc.**
- La serie retrógrada de la inversa (RI) estará enmarcada en recuadros azules, con sus números y sus siglas «RI», también en azul. Ej. **RI, 1, 2, 3, etc.**
- La primera transposición de «RF» se presenta, asimismo, en recuadros morados, con sus números y señalización «RF1» en el mismo color – medio tono ascendente a la serie «RF»–. Ej. **RF1, 1,...**
- Las otras dos transposiciones se reflejan en un recuadro amarillo –al igual que el que se empleó **I1, I9, 1,...** para la serie «I»–, con los números y

letras que la señalizan: «I1» e «I9» en color gris. «I1» está medio tono ascendente desde la serie «I», y la transposición «I9» presenta la serie «I» cuatro tonos y medio ascendentes. Ej.

Es meritorio señalar que Aicha emplea los cánones de la música ficta, en el sentido de que, en ocasiones, las alteraciones en las notas no afectan al conjunto de notas homónimas dentro del mismo compás, sino que se deducen desde el contexto musical y dentro de la propia serie.

1er Lied: «Puñal»

Texto: Federico García Lorca.

Forma o estructura: A - A'.

Sección	Compases
A	cc. 1-7
A'	cc. 8-12

Tabla 7. Esquema formal de «Puñal».

En este pequeño *lied* no se desarrolla el método serial sino que se presenta una composición con base en el cromatismo como herramienta principal, siendo esta característica patente en la voz de la soprano. Asimismo, armónicamente hablando, Aicha Rahmani se basa en las estructuras interválicas de cuartas y segundas menores, que jalonan todo el acompañamiento del piano. No aparece indicación de compás al inicio de la obra, hasta un 3/4 que el propio autor escribe en el c. 3. Por ello, aunque los cc. 1 y 2 no poseen número de compás expreso, se han considerado como primero y segundo para este análisis, guiándonos por su disposición en la partitura.

Para facilitar la comprensión del análisis, y al ser tan breve este *lied*, adjuntamos una ilustración del mismo en su totalidad con las indicaciones analíticas pertinentes.

The image shows a musical score for the song 'Puñal'. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Disperato' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The score is divided into sections 'A' and 'A''. Analytical annotations include red arrows pointing to chromaticisms in both parts, and green circles and arrows pointing to major seconds. Dynamic markings range from piano (p) to fortissimo (f). The lyrics 'El pu-' are written at the end of the vocal line.

A

ñal en- tra en el co-ra - zón. Co-mo la re - ja del a - ra - do en el

Cromatismos

Segundas Mayores

CUARTAS

1/2 tono ascendente

1/2 tono ascendente

cromatismos entre notas del arpeggio

A

Cromatismos

poco f

yer - mo. No. No me lo cla - ves. No.

2º mayores

intervalos de 4ª My

intervalos de Cuarta Justa

poco f

A'

cromatismo divergente

El pu-ñal co-mo un ra-yo de sol in-cen - dia las te

segundas

cuartas

A'

poco f

ri - bles hon-do - na - das. No. No me lo cla-ves. No.

cromatismo

segundas

cuartas

cuartas

Ilustración 92. «Puñal» con las señalizaciones analíticas⁸⁹⁰.

⁸⁹⁰ En rojo se señala los cromatismos entre notas, en verde las segundas y en marrón las cuartas.

Se comienza la sección **A** con una introducción en el piano que expone una segunda menor entre las manos izquierda –si natural– y derecha –do en la misma octava–, que va alternando con un juego de cromatismo en sentido divergente –ascendente en la derecha, y descendente en la izquierda– (c. 1), dando paso a la voz de soprano, que también utiliza el citado cromatismo de forma más perceptible (cc. 3-5).

Ilustración 93. C. 1 del piano de «Puñal» con las segundas y cromatismos⁸⁹¹.

Según Schönberg, «[...] el cromatismo, si no altera la progresión armónica es, como sustitución, solo un recurso melódico para realzar la conducción de las voces»⁸⁹². Con ese juego divergente constituido por las segundas menores, desde el primer do en la mano derecha y desde el primer si en la mano izquierda, la idea plasmada por Aicha, es la de llegar al la, con el que comienza la melodía de la soprano (cc 1-2). De hecho, ese la aparece como una especie de reposo e inicio del canto de la soprano –al igual ocurre en los cc. 8-9, iniciándose **A'**–.

Ilustración 94. C. 1 y c. 8 de la voz, en «Puñal».

⁸⁹¹ En verde se señalan las segundas y en rojo los cromatismos.

⁸⁹² A. Schönberg, *Funciones estructurales de la armonía*, J. L. Millán (trad.), Barcelona, Idea Música, 1999, p. 44.

Figuradamente, en este primer *lied* se podría considerar al la como un falso centro tonal y, como ya se ha indicado, en este número inicial de la obra no se emplea el serialismo. Como curiosidad, apuntar que, en el cromatismo ascendente de la mano derecha, se utilizan bemoles, y en la izquierda, que es con dirección descendente, sostenidos (c. 1).

Entre los cc. 3-5 se emplea el intervalo de cuarta justa como recurso o técnica compositiva, primeramente, en la voz del piano. Aicha propone dichas cuartas paulatinamente en esos compases (cc. 3-5) y de medio tono en medio tono, ascendente en la mano izquierda y acompañando a la soprano después de la introducción cromática. Dentro de esa misma estructura interválica reaparece también el cromatismo, desarrollándose de compás en compás en todas las notas de cada arpeggio, además del recurso de las segundas mayores, en la mano derecha en el piano.

Ilustración 95. Cc. 2-5 de «Puñal»⁸⁹³.

En el c. 6 se prosigue con un arpeggio formado por cuartas justas en su primera parte en la mano izquierda, y las segundas mayores en la mano derecha del piano. Esto desemboca en un acorde también conformado por intervalos de cuarta justa (piano y c. 7), continuándose con el cromatismo en la soprano (c. 7) para conducir la melodía de esta.

Ilustración 96. Cc. 6-7 de «Puñal»⁸⁹⁴.

⁸⁹³ En rojo se señala los cromatismos, en verde las segundas mayores y en azul el motivo de las cuartas arpegiadas.

⁸⁹⁴ En color rojo se muestra la línea cromática, en verde las segundas mayores, y en azul las estructuras de cuartas justas.

Al igual que ocurrió en el primer compás, en el c. 8 se expone el cromatismo divergente, pero con diferente métrica. Este octavo compás, también, se comienza desde el intervalo de 2ª menor –do en mano derecha y si en la izquierda, en la misma octava–, dándose paso así a la sección A'. El la de la soprano, nuevamente, puede hacer esa referencia simbólica al falso centro tonal anteriormente señalado.

Ilustración 97. C. 8 de «Puñal»⁸⁹⁵.

Los últimos compases, cc. 9-13, son casi idénticos a los cc. 3-7. Solo en el c. 6, y entre los cc. 12-13 –coda–, cambia la relación de cuartas en el piano, y la voz de soprano no se basa en una estructura cromática concreta. Finaliza el *lied* en algunos acordes compuestos por cuartas justas de la misma forma que se armonizó el c. 7, pero a modo de coda –es una especie de reproducción o repetición de la sección A–. Además, coinciden las dos partes en el que está estructurado el poema con estas dos secciones musicales A y A'.

Haciendo referencia al texto de este *lied*, como por todos es sabido, la patente simbología que inunda toda la literatura del célebre poeta andaluz es característica. Esto se puede observar en este extracto de poema donde, concretamente, se le otorga al «puñal» un sentido alegórico. Como asegura Arango: «García Lorca da al puñal el valor del símbolo arcaico de las religiones. El puñal, como todo cuchillo, es un símbolo de cólera, de muerte y de venganza. Instrumento de martirio, es un símbolo de sacrificio»⁸⁹⁶. El mismo Arango expone sobre la simbología con la que Lorca tiñe este mismo poema: «La negación “no”, repetida por tres veces, es un grito de angustia exclamado al momento donde se produce el acto mortal»⁸⁹⁷.

⁸⁹⁵ El cromatismo divergente, entre las dos voces del piano, se señala en rojo.

⁸⁹⁶ M. A. Arango, *Símbolo y simbología en la obra de G^a Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998, pp. 97-98.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 98.

Asimismo, y en este poema, el poeta andaluz alude a la naturaleza por medio del sol, pero como evocador de la muerte. Hay mucho paralelismo entre el sentido de la poesía del autor granadino y los valores estéticos y filosóficos andalusíes, donde la naturaleza aparece como exponente indispensable en la creación y en la forma de vida artística.

Mustafá Aicha propone, en algunos momentos musicales de la partitura, imágenes gráficas-sonoras inspiradas en todos estos motivos citados con anterioridad. Especialmente, con los pasajes de cromatismo divergente que, de forma visual y figurativa, expresan la forma o estructura de la punta del cuchillo que se hunde en el corazón, como la misma poesía dice. Por ello las segundas mayores –que provocan tanta tensión y, a veces, no resultan agradables al oído, aunque sí son evocadoras–, secundan esta cruel idea romántica.

Además de esto, la preocupación por el lenguaje literario y por la conexión palabra-música de Aicha es palpable en momentos como en el que la sílaba acentuada de la palabra **corazón** coincide con la parte fuerte del compás estando, a su vez, amparada por el inicio de la melodía acompañada y siendo, la nota más aguda de este primer *lied* (c. 3). Asimismo, la acentuación de la palabra **corazón** coincide con un cambio de compás (a 3/4) y con un salto interválico de 5ª justa –la melodía comienza con la nota la, que no cambia hasta este preciso momento–. En esta misma pieza hay otro salto más grande, de 7ª, pero con silencio entre las notas, por lo que no se considera continuo. En la siguiente ilustración podemos observar algunas de las indicaciones que hemos expuesto.

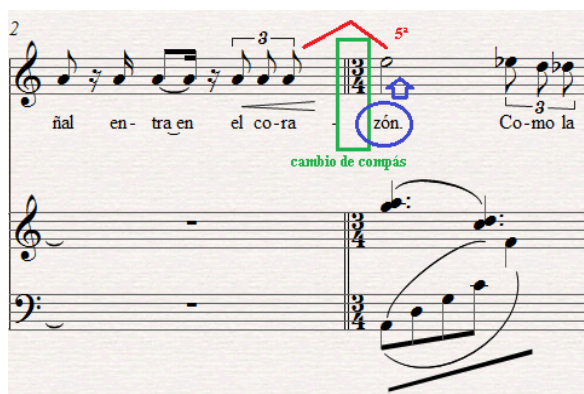


Ilustración 98. Cc. 2-3 de «Puñal»⁸⁹⁸.

⁸⁹⁸ Se puede observar la importancia y concordancia musical del acento en la palabra **corazón**, señalado en azul. En rojo se indica el salto de 5ª y en verde el cambio de compás, dándose más valor a la acentuación.

2º Lied: «Encrucijada»

Texto: Federico García Lorca.

Forma: *durchkomponiert*.

Sección	Compases	Series
Una sola	cc. 1-11	F / RF / I

Tabla 8. Esquema formal de «Encrucijada».

En este *lied*, Mustafá Aicha muestra las series F, RF e I, desarrolladas al comienzo de este análisis. En «Encrucijada» no hay ningún tipo de repetición musical interna, estando compuesto, por así decir, de un solo trazo. Para esto, los alemanes tienen un término estandarizado y que denominan: *durchkomponiert*, lo cual ha venido a traducirse en español como «transcompuesto» –en inglés se dice *through-composed*–. Básicamente, en la forma «transcompuesta» la música creada para cada estrofa es diferente, no repitiéndose de una estrofa a otra. La forma musical que resulta no es necesariamente determinada por el verso del poema⁸⁹⁹.

Se añaden anotaciones analíticas de este *lied*, al igual que se hizo con el anterior.

Agitato ♩ = 88/92.

Voz

RF
Agitato ♩ = 88/92.

1-7

sustituye la 9ª nota por la 11ª

11 8

Piano

2 3 4 5 6 7 8 10 11

2 12 de RF 3 4 5 F 1-12 6 7 6 9 10 11

1 Vien - to del es - te: un can - dil y un pu - ñal en el co - ra -

3 4 5 3 4 5 8 9 10 11 9 11

1 12 de RF 2 6 7 12

I 3 4 5 3 4 1 8 de F (2 de I) 6 10 11 8 9 11 12

⁸⁹⁹ M. Tilmouth, «Through-composed», en S. Sadie y J. Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 18, Londres, Macmillan Publisher (2001), p. 500.

4 *f* 1 zón (12 de F) RF 5 6 8 9 (o 10 b) 4 10 (o 4) 7 8 3 9 9 7 3 11 12 3 12 4 3 11 12

7 La ca - lle tie - ne un tem - blor de cuer - da en ten - sión, rit. *mf* 9 10 11 12 (12 RF)

8 un tem - blor de e - nor - me mos - car - dón. RF 4 5 6 12 5 8 9 3 11 11 12 12 1 (12 de I)

9 Por to - das par - tes yo F 3 4 5 3 4 5 6 7 8 9 10 11 9 10 11 12 12

10 ve - o el pu - ñal en el co - ra - zón *f* 4 5 6 7 8 9 10 11 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 *mf*

Ilustración 99. «Encrucijada» al completo con las señalizaciones analíticas.

El comienzo de este segundo *lied* viene dado por una introducción pianística que despliega la forma retrógrada de la serie original (RF). La primera parte de la introducción está organizada, ordenadamente, según la progresión serial, con el bajo –mano izquierda del piano– manteniendo la primera nota de dicha serie.

Tras el calderón del primer compás, se expone un arpeggio que alterna las notas de la serie que se nos presenta, repitiendo la 11ª y omitiendo la 9ª. La 12ª de la serie RF es la 1ª de la siguiente, la serie F –que aparece en el c. 2, en la voz de soprano y piano–. De esta manera se concatenan ambas series, justamente, con la primera sílaba pronunciada por la voz. Es a partir de ese momento cuando se observa, explícitamente, la consecución de sonidos de la serie base (F).

Ilustración 100. Primer compás de «Encrucijada»⁹⁰⁰.

Seguidamente, en el c. 2, ya se muestra la indicación de compás (5/4) y en la soprano y el piano –en ambas manos–, como se señaló anteriormente, se comienza la serie F. En el c. 3, en la voz de piano, se inicia con la segunda nota de la serie I que, a la vez, es la 8ª de la F –y que faltaba en la propia serie F de la voz de la soprano en el mismo compás–. De esta forma, el maestro mezcla el inicio de la serie I y concluye la serie F, que sigue desarrollándose

en la voz de la soprano en el mismo c. 3.

Ilustración 101. Cc. 2-3 de «Encrucijada»⁹⁰¹.

⁹⁰⁰ La serie RF se muestra en morado.

⁹⁰¹ En la imagen, aparece el último número de RF en morado, al comienzo del compás. Asimismo, la serie F está en verde y la serie I en recuadro amarillo.

En el cuarto compás –que se inicia en 2/4–, finaliza la serie F en la voz de la soprano con la 12ª que, a la vez, es la 1ª de la nueva serie retrógrada que aparece, la RF, y que se despliega en estos tres compases (cc. 4-6).

De nuevo, la concatenación de notas –casualidad o no–, coincide exactamente con la última sílaba de **corazón**. Además, esta nota sol (en el c. 4) también es la más aguda de este segundo *lied* –si recordamos, ocurrió igualmente en el primer *lied* de la obra con la misma palabra, **corazón**–. Curiosamente, Aicha sustituye en el piano el si bemol que aparece en la serie por el si natural en su primera aparición. Este es el número 10 de la serie RF, pero se podría entender como el 4º sonido de la serie, pero natural, ya que en el c. 6 realiza la misma operación, cambiándose el número 4 por el 10 bemol. Es posible que lo que el autor propone sea un juego de alteraciones en la misma nota.

Si se observa el siguiente gráfico puede captarse la división en dos hexacordos de la serie RF: en el c. 4 las primeras seis notas –si no se toma la 4ª por 10ª–; y entre los cc. 5 y 6, el segundo hexacordo, estructurado como un arpeggio en el piano.

Ilustración 102. Cc. 4-6 de «Encrucijada»⁹⁰².

En el c. 7 se desarrolla un pasaje con carácter contrastante, especialmente por la armonía y los trémolos que se incluyen en la mano izquierda. Aicha reincide con la serie RF en el c. 7, pero, esta vez, en la voz de soprano. Termina esta serie en el do#, que aparece en ese mismo compás como un simbolismo de una posible falsa nota fundamental del acorde⁹⁰³, en la mano izquierda del piano y que, a la postre, es la 1ª de la serie I. En el piano, y haciendo referencia al mismo c. 7, se desarrolla la serie I, omitiéndose la nota

⁹⁰² La serie RF se señala en morado.

⁹⁰³ El desarrollo del serialismo de Aicha, como podemos observar, no es metódico en toda su extensión, flirteando en ocasiones con falsos centros tonales.

4ª –sol#–, aunque también se puede entender que se cambió por la 7ª. De esta manera Aicha vuelve a manipular el estado natural de la 4ª nota.

Ilustración 103. C. 7 de «Encrucijada»⁹⁰⁴.

En este c. 7, y al final del mismo, también se coloca la sílaba acentuada de la palabra **tensión** en parte fuerte, además de situarse en la nota más aguda de este tramo de RF, como anteriormente se hizo con **corazón**.

En el c. 8, el compositor continúa la serie I en la voz de soprano, iniciándola por la nota 4ª, y haciendo la 12ª junto a la última nota de la serie RF, que aparece en el piano y que corresponde a la 1ª de esta última serie RF. En esta, Aicha o altera descendentemente la tercera nota o la sustituye por la 12ª. Vuelve a realizar el proceso de cambio u omisión con la 7ª nota de RF –la sustituye por la 5ª, que es la misma nota que la siete, pero natural–, y con la 10ª –que la sustituye por la 3ª–. En este análisis, al haberse optado por la numeración lógica de los sonidos de todas las series, sean cuales sean, de manera correlativa, se presenta la problemática de no poder asociar un número con uno y el mismo

sonido siempre. En la siguiente ilustración del compás 8 se muestra

lo que anteriormente se ha reseñado.

Ilustración 104. C. 8 de «Encrucijada»⁹⁰⁵.

⁹⁰⁴ La serie RF está en morado y la I en recuadro amarillo con los números en gris.

⁹⁰⁵ La serie RF se muestra en morado y la I en recuadro amarillo –y con los números en gris–.

En el c. 9 (en 5/4), se continúa con la serie I en la soprano, y la F en el piano. El acompañamiento del piano entre los cc. 9-10 tiene similitudes con el de los cc. 2-3.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system covers measures 2-3 and 9-10. The first part (measures 2-3) is enclosed in a green box and features a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 9, 11. A circled note is labeled '12 de RF'. The second part (measures 9-10) is enclosed in a yellow box and features a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 1, 8, 10, 11, 8, 9, 11, 12. An arrow points to a note labeled '8 de F' and '(2 de I)'. The bottom system covers measures 9-10. The first part (measures 9-10) is enclosed in a green box and features a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 3, 5, 7, 9, 11, 9, 10, 11. A circled note is labeled 'F'. The second part (measures 9-10) is enclosed in a yellow box and features a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 3, 2. A circled note is labeled 'f'. A downward-pointing arrow connects the two systems.

Ilustración 105. Similitudes entre los cc. 2-3 y los cc. 9-10, en el piano⁹⁰⁶.

Se termina la obra en los cc. 10-11 con la serie I desarrollada en todas las voces. En la última estrofa vuelve a resaltarse la palabra **corazón**, haciendo coincidir la nota más alta en tesitura de este fragmento de I –más aguda en tesitura que en la anterior ocasión–, quizás por remarcar esa simbología de «dolor más agudo». En el último compás del piano, se incluyen los doce sonidos al completo de la I.

Con respecto a la poesía utilizada en este *lied*, se continúa con la temática del puñal y la simbología fúnebre que conlleva: «[...] como elemento esencial para la inmolación, él [el puñal] evoca un sentimiento a la vez de repulsión y de fascinación. Él hace parte del patrimonio del sacrificio»⁹⁰⁷. El viento, que para Lorca puede simbolizar muchos sentidos según Arango, en este poema expresa que: «[...] anuncia [el viento] que un hecho importante se avecina, que un cambio se va a producir [...]»⁹⁰⁸.

Quizás Aicha, al elegir este poema de Lorca, profesaba la esperanza de que en algún momento su propia obra fuera reconocida o al menos difundida con más intensidad.

⁹⁰⁶ La serie F se presenta en verde y la I en recuadro amarillo, con números en gris.

⁹⁰⁷ M. A. Arango, *Símbolo y simbología en la...*, op. cit., pp. 98-99.

⁹⁰⁸ Ibid., p. 99.

El viento, a nivel metafórico, podría hacer cambiar las cosas. Una sensación que puede provocar este *lied*, acaso sea la de la mezcla de la amargura y del temor a la muerte con el del anhelo. En los cc. 5-6 se realiza una imagen gráfica de punta de puñal por la disposición de las notas. Además, el texto que le precede ilustra literariamente esta acción: «[...] y el puñal en el corazón».

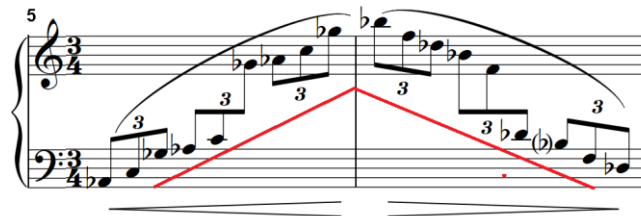


Ilustración 106. Cc. 5-6 de «Encrucijada»⁹⁰⁹.

También la luz –en este caso, la de la farola–, expresa la posibilidad de la esperanza. Según Arango, Lorca en esta poesía sigue haciendo alusión a la muerte y al dolor que conlleva la llegada de la misma: ««La calle / tiene un temblor / de cuerda en tensión, un temblor / de enorme moscardón»». Así la imagen de la flecha y su arco están en actitud permanente de disparo lo que nos intuye la imagen de la muerte»⁹¹⁰.

Este extracto de poesía, como una posible interpretación, se cobija en una temática dual que es desesperante y a la vez seductora en el transcurso del propio drama. Estos poemas de Lorca, que utilizan verso romance, inciden en la idea del puñal que llega hasta el corazón –haciendo referencia al sentido emocional–, y esta continúa estéticamente con el concepto que el compositor quiere representar en estos *lieder*. Quisiera señalar que, cuando aparecen las palabras **temblor** (cc. 7 y 8) y **moscardón** (c. 8), que sugieren sensación de vibración o convulsión, se incluye en la mano izquierda del piano una base construida sobre trémolos que se mantienen en estos compases (cc. 7-8), evocándose así esa oscilación.

Nuestro autor adapta por ello, musicalmente, el significado semántico de las frases. De hecho, al final del c. 7, hace coincidir la palabra **tensión** con una superposición

⁹⁰⁹ Se simboliza la reseñada punta del puñal en rojo.

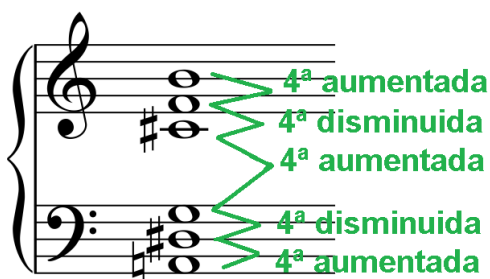
⁹¹⁰ M. A. Arango, *Símbolo y simbología en la..., op. cit.*, p. 99.

de intervalos de 4ª en posición invertida, uniéndose así seis sonidos.⁹¹¹. En la siguiente imagen, podemos observar la citada superposición de intervalos en la palabra **tensión**.



Ilustración 107. C. 7 de «Encrucijada»⁹¹².

Además, la estructura organizada por cuartas de ese acorde de seis sonidos – haciendo alusión al c. 7–, daría como resultado cinco cuartas que alternarían en tres



cuartas aumentadas –sumándose así al cariz de tensión–, y otros dos intervalos de cuarta disminuida. Se adjunta una imagen con un acorde de seis sonidos como resultado de la superposición por cuartas de las notas del último acorde del c. 7.

Ilustración 108. Acorde de 6 sonidos, resultado de la superposición por cuartas de las notas del último acorde del c. 7 de «Encrucijada».

En cuanto a la estructura formal del texto es sencillo verla por la textura silábica. Una forma **A-B-C**, en la que, como mencionamos antes, el compositor da importancia a la palabra **corazón** en dos ocasiones y, también, a la palabra **tensión**.

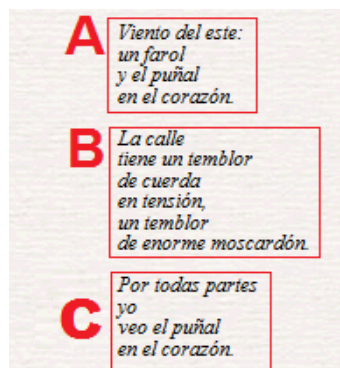


Ilustración 109. Estructura formal de «Encrucijada», correspondiente al texto de Lorca.

⁹¹¹ Según la armonía moderna: «[E]l acorde de seis sonidos da por resultado un cambio categórico en la tensión debido al intervalo de fuerte disonancia». V. Persichetti, *Armonía del Siglo XX*, A. Santos (trad.), Madrid, Real Musical, 2004, p. 106.

⁹¹² El primer pentagrama corresponde a la soprano, mientras que los dos que continúan inferiormente a este, al piano. Se observa la mencionada acentuación de la palabra **tensión**.

3er. Lied: «¡Ay!»

Texto: Federico García Lorca.

Forma: «estrófica variada».

Sección	Compases	Series
A	cc. 1-3	RF / I
B	cc. 4-5	RI
C	cc. 6-8	F / I
B'	cc. 9-11	RI / RF
B''	cc. 12-14	RI / Varias series
B'''	cc. 15-16	RI / RF

Tabla 9. Esquema formal de «¡Ay!».

Las series que utiliza Aicha en este *lied* son F, RF, I, RI, y las transposiciones RF1 e I1. La forma de este *lied* se podría indicar como «estrófica variada», siendo las secciones cuarta, quinta y sexta (**B'**, **B''**, **B'''**) variaciones de la segunda (**B**). La primera y tercera sección (**A** y **C**) serían excepciones a esa regularidad estrófica.

Por otro lado también podría entenderse como una forma ternaria: **X** (cc. 1-5), **Y** (cc. 6-11) y **Z** (cc. 12-16). Esta citada forma ternaria mantiene el mismo acompañamiento en los versos principales octosílabos, con pequeñas variaciones en sus tres fracciones. Es preciso indicar que en esta segmentación ternaria lo más recurrente e identificable en cada una de las secciones es la parte pianística, que sí guarda un mayor grado de paralelismo en esos tres segmentos. De este modo, el planteamiento de este *lied* podría parecer más cercano –sin serlo completamente– al de un *passacaglia* o *chacona*, donde la parte cíclicamente repetitiva –a modo casi de *ostinato*, sin llegar a serlo– la provee el piano, mientras que la voz aporta cada vez una variación distinta. No obstante, en este análisis abogaremos por la anterior forma reseñada «estrófica variada».

The image shows the musical score for the first section (A) of the song '¡Ay!'. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Piano'. The vocal line is marked 'RF Mesto' and the piano line is marked 'Mesto'. The tempo is indicated as 'Mesto' with a quarter note equal to 76 (Mesto ♩ = 76). The lyrics are: 'El gri - de - ja en el vien - to u - na som - bra de ci - prés.' The score includes fingerings for both parts and a yellow box highlighting the piano accompaniment. The section is labeled 'A' at the top.

The image displays a musical score for the piece «¡Ay!», annotated with analytical markings. The score is organized into four systems, each labeled with a section marker: A', A'', A'', and A''.
 - **System 1 (A')**: Measures 11-12. The vocal line begins with a rest, followed by notes for 'RI ho - ri - zon - te sin luz -'. The piano accompaniment features a green box around measures 8-12 with fingerings 8, 9, 10, 7(11), and 12.
 - **System 2 (A'')**: Measures 13-14. The vocal line continues with 'es - tá mor - di - do de ho - gue - ras.'. The piano accompaniment has a yellow box around measures 10-14 with fingerings 10, 11, 12, 11, 5, 9, 11, 12, 11, 5.
 - **System 3 (A'')**: Measures 15-16. The vocal line includes '(Ya RI os he di - cho que me de - jéis RI'. The piano accompaniment is heavily annotated with boxes: purple (RF), green (F), and yellow (RF1). Fingerings and dynamics like *sfz* and *fp* are also present.
 - **System 4 (A'')**: Measures 16-17. The vocal line ends with 'en es - te cam - po llo - ran RI do.'. The piano accompaniment has a yellow box around measures 7-12 with fingerings 7, 6, 1(10), 11, 12, 9, 11, 12, 11, 11, 11. Dynamics include *mp* and *p*.
 The score uses various colors (green, purple, yellow) to highlight specific analytical elements like fingerings, dynamics, and note groupings.

Ilustración 110. «¡Ay!» al completo con las señalizaciones analíticas.

Comienza este *lied* en anacrusa y, desde el primer compás hasta el c. 3, se presenta la serie RF al completo en la voz de la soprano (sección **A**). La 4ª nota de RF, de nuevo, se cambia o permuta por la 10ª –es decir, la misma nota, pero natural, como hizo en otras ocasiones–. También, en el piano se utiliza la serie I –en toda su integridad y desarrollo– en estos tres primeros compases. Por tanto, se contrapone la retrógrada con la inversa en este pasaje.

Ilustración 111. Cc. 1-3 de «¡Ay!»⁹¹³.

En los cc. 4-5 (sección **B**) se prosigue con la serie RI, desplegándose en todas las voces y, casi siempre, continuando la serie de forma ordenada –aunque no siempre se hace de esa manera–. Seguidamente, y entre los cc. 6-8 (sección **C**), en la voz de la soprano, comienza la serie F que llega a la nota 7ª, mientras que en el piano se realiza la serie I, también en el c. 6.

Ilustración 112. Cc. 6-8 de «¡Ay!»⁹¹⁴.

⁹¹³ La serie RF está en morado y la serie I en recuadro amarillo.

⁹¹⁴ La serie F se muestra en verde y la I en recuadro amarillo.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

En los cc. 9-10 (ya en la sección **B'**), en la voz de soprano, Aicha desarrolla la serie RI, terminando con su número 12 –do#–, junto al acorde que se forma en la mano derecha del piano (c. 10). Esta nota también es la 12 de la serie RF que se desarrolla en el piano entre esos compases (cc. 9-10) y que finaliza, igualmente, en el c. 10. En la serie RF se repite, en dichos compases y en la mano izquierda, un obstinado de corcheas continuas conformado por los números 1, 2, 3 y 4 –dos veces y de forma contigua–, descansando en el número 5. En la mano derecha, en el c. 9, de forma arpegiada y en cinco ocasiones, se presenta un acorde formado por los números 6, 7, 8 y 9 de la misma serie RF. En el c. 10 Aicha hace lo mismo, pero formando los acordes con los números 9, 10, 11 y 12 de la citada serie RF.

The image shows a musical score for measures 9 and 10. The vocal line (soprano) is in the top staff, and the piano accompaniment is in two staves below. The vocal line starts with a blue box labeled 'RI' containing the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12. The piano accompaniment has a purple box labeled 'RF' containing the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12. The piano part features arpeggiated chords in measure 9 and a more complex texture in measure 10. Dynamics include *mf dim.*, *mp*, and *p*.

Ilustración 113. Cc. 9-10 de «¡Ay!»⁹¹⁵.

En los sucesivos compases se presentan las siguientes series: F –en el c. 11 del piano, a modo de puente, pero no de forma completa, sino solo del 8 al 12–; RI –en los cc. 12-14 (**B''**) de la soprano, llegando hasta el número 10; I –en el piano, estando la serie completa (cc. 12-14)–.

The image shows a musical score for measures 11, 13, and 14. The vocal line (soprano) is in the top staff, and the piano accompaniment is in two staves below. The vocal line starts with a blue box labeled 'RI' containing the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12. The piano accompaniment has a green box labeled 'F' containing the numbers 8, 9, 10, 11, and 12. The piano part features a more complex texture in measure 11 and a more complex texture in measure 14. Dynamics include *f dim.*, *mf dim.*, and *pp*.

Ilustración 114. Cc. 11-14 de «¡Ay!»⁹¹⁶.

⁹¹⁵ La serie RI se presenta en azul y la RF en morado.

⁹¹⁶ La serie RI se señala en azul, la F en verde y la I en un recuadro amarillo, con los números en gris.

En el compás 15 (el inicio de **B'''**) se insertan las series RF y RF1, en la mano derecha del piano, con estructuras métricas análogas entre ambas, estando concatenadas las dos citadas series a través de los números 8 al 12 de F. De esta forma, Aicha realiza una especie de serie mixta, con las primeras 7 notas de RF y las cinco notas restantes de F –el 9 se hace natural, por lo que pertenecería al número 3 de la serie F–. Después de esta porción de serie F se expone, en la mano derecha, la ya citada transposición de medio tono ascendente de RF (RF1). En la mano izquierda (c. 15), mientras tanto, se opta por desarrollar la serie I –el número 12 (sol), también es el 12 de la serie F, utilizada en la mano derecha–. De nuevo, se parodia este fragmento de la serie I medio tono alto (I1).

The image shows a musical score for measure 15. The top staff is the vocal line, starting with a forte (sfz) dynamic. The notes are numbered 1 through 9. The lyrics are "(Ya RI os he di - cho que me de - jéis)". The bottom two staves are the piano accompaniment. The right hand (RH) is annotated with series: RF (notes 1-7), F (notes 8-12), and RF1 (notes 1-5). The left hand (LH) is annotated with series: I (notes 1-12) and I1 (notes 1-5). The notes are color-coded: RI in blue, F in green, I and I1 in yellow, and RF and RF1 in purple. A circled note '9' in the vocal line is marked with a downward arrow pointing to the RH staff, indicating a transposition.

Ilustración 115. C. 15 de «¡Ay!»⁹¹⁷.

En el siguiente compás, c. 16 (de **B'''**), se continúa y finaliza la serie RI en la voz de soprano hasta el final del movimiento. Asimismo, se añade un número 4 con el que se une la serie RI con la F1 –que aparece en la mano derecha–, ya que ese número 4 de RI, es el 11 de F1. Como ocurrió en el compás anterior, se finaliza la estructura transportada medio tono en el principio de este c. 16 y en la mano derecha, con los números 6 y 7 de la serie RF1 y con la misma métrica. A continuación de esto, y en la misma mano derecha, el autor realiza algo similar al compás anterior, transportando el pequeño puente –con métrica también parecida– a la serie F1, pero en esta ocasión desde los números 9 al 12. El último número de la serie F1 se une con el número 4 de la siguiente serie que aparece en la mano derecha (la I), y con la que finaliza el *lied* en ambas manos del piano.

Señalar que en la pequeña porción de la serie F1 en el c. 16, de nuevo, se muta el número 10 por el 1, haciendo natural la nota si. En la mano izquierda, y ya en la serie I como último acorde del *lied*, se incluye en dicho acorde el número 2 de I que se puede

⁹¹⁷ La RI se muestra en azul, la F en verde, las I e I1 en recuadro amarillo y las RF y RF1 en morado.

entender como 11 de la RI, y que se usa en la soprano, exponiéndose de esta forma, de nuevo, la relación entre series.

Ilustración 116. C. 16 de «¡Ay!»⁹¹⁸.

El tercer poema que usa Aicha en este *lied* es «¡Ay!», también del autor granadino y del que se adapta un fragmento del mismo. En él, el **ciprés** se relaciona con la muerte y, de hecho, con esa simbología lo entiende Lorca: «[...] la sombra del ciprés da cobijo a la muerte»⁹¹⁹. Como podemos observar, el conjunto de esta música está muy relacionada con esa idea artística lorquiana de la muerte. Como suele hacer Aicha, la música que compone parte de la poesía y está inspirada en ella, utilizando algunos de sus recursos artísticos.

Las poesías del maestro andaluz evocan esa visión fúnebre con dos herramientas importantes en la poesía: el ritmo y la tensión⁹²⁰. Asimismo, el propio Arango expone que el **grito** que aparece en este poema es emitido por la guitarra: «[...] el ritmo y la tensión no cesan de aumentar para crear la intensidad con la cual grita el gitano. Esta exclamación fatídica se presenta en el poema por la interjección. El *grito* es la figura utilizada para representar la tensión de las cuerdas»⁹²¹.

La palabra **grito** y sus connotaciones también son elegidas por Aicha para el título genérico de la obra, junto a la sombra del ciprés y el puñal, tintando así el grupo de *lieder* con ese sabor agridulce que anteriormente señalamos.

⁹¹⁸ La serie F se presenta en verde, la RF en morado, la RI en azul y la I en recuadro amarillo.

⁹¹⁹ M. A. Arango, *Símbolo y simbología en la...*, op. cit., pp. 99-100.

⁹²⁰ Ibid., pp. 60-70.

⁹²¹ Ibid., p. 100.

El poema de este tercer *lied* se compone de tres estrofas con versos octosílabos de arte menor. Al final de cada estrofa repite un estribillo entre paréntesis: (*Dejadme en este campo, llorando*), y que, en la última estrofa, varía del siguiente modo: *Ya os he dicho que me dejéis en este campo llorando*, como insistencia. El paréntesis y su contenido, señalado en el poema «¡Ay!», también expone parte de la simbología lorquiana: «[...] encierra el imperativo del poeta frente a la soledad y la angustia que lo mueve a reiterar su deseo con énfasis mayor en la estrofa final, a afirmarse en su rechazo de todo consuelo»⁹²². Podemos hacer una diferencia musical entre el texto escrito entre paréntesis y el resto. Cuando Mustafá Aicha compone música en los versos sin paréntesis, el acompañamiento es más homofónico y pausado, mientras que cuando suena la frase entre paréntesis (*Dejadme en este campo llorando*), la música se vuelve más ligera y fluida, con menos presencia de sonoridades graves, con la idea de que, quizás, se muestre más como un pensamiento que como una palabra directa. Las tres estrofas vienen acompañadas siempre por la forma I de la serie I.

4º Lied: «Sorpresa»

Texto: Federico García Lorca.

Forma: **A - A' - B - C.**

Sección	Compases	Series
A	cc. 1-5	F / I / "serie" de «Lorca»
A'	cc. 6-9	F / RI / I / RF / "serie" de «Lorca»
B	cc. 10-12	RI / RF / I / I9
C	cc. 13-15	F / RF / RI / I

Tabla 10. Esquema formal de «Sorpresa».

Las series que Aicha usa en este *lied* son F, RF, I, RI y la transposición I9. A

continuación
exponemos
la ilustración
del cuarto
movimiento,
con todas las
anotaciones
analíticas.

⁹²² R. Yahni, «Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca: función del paréntesis», *Bulletin Hispanique*, nº 66 (1964), p. 117.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

2 **A** 2 2 2 2 2 2 2 3 *mf*
 Muer - to se que - dó en la ca - lle con un pu - ñal

3 **F** 5 *mp* 5 5 5 *p*
 en el pe - cho.

1 2 3 4 5 6 7 **cromatismo**
 [F- E- D- E(n)- C(o)- G- A(r)]
Tema de Federico Gª Lorca [C(i)- A]
Tema de F. Gª Lorca [(Lor)C- A]

4 *mf* 6 7 8 3 (9) *mf* 10 **A**
 No lo co - no - ci - na - die. *slarg.....*

cromatismo
 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 8 9 10 12 8
 4ª justa 4ª justa 4ª justa *poco f*

6 **A'** 1 2 3 4 5 **F**
 Có - mo tem - bla - ba el fa - rol Ma - dre.

4 4 4 4 4 4 4 4 11 11 11
 6 6 6 6 6 6 6 6 12 12 12
 3 3 3 3 3 3 3 3 9 8 8
 2 2 RI 2 2 7 7
Tema retrógrado de F. Gª Lorca
 (Lor)C- A- C(i)-A(r)

7 **A'** **F** **6** **7** **8**

¡Có - mo tem - bla - ba

RF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Tema retrógrado de F. G^o Lorca 3 2 1

-G -C(o) -E(ri) -D -E -F

8 **A'** **8** **9** **10** **11** **12**

el fá - ro - li - to de la ca lle!

RF 8 9 10 11

F **7** **8** **9** **10** **11** **12**

9 **A'** **1** **2** **3** **RF**

E - ra ma - dru - ga da.

Tema de F. G^o Lorca 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Original y retrógrado 1 2 (1) 4 5 6 7 8 9 10 11 12

U.C. 1 3 1 3 2 4 2 4

RI 1 2 3 4

B

10 **3** **4** **5** **6** **7** **8** **RF** **8**

Na - dic pu - do a - so - mar se a sus o - jos a

RI 11 10

9 **10** **12** **7**

(9 de RF)

1 **2** **3** **4** **5** **6** **7**

11 **B** 9 10 RF 11 *mf*
bier tos al du - ro ai - re.

12 **B** rit.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

13 **C** 1 2 3 4 5 6 **F** 7 8 9 (11) *dim.* 2 3 4 *p* RF *p cresc.* 5 6
Que muer - to se que - dó en la ca - lle que con un pu - ñal en el pe - cho y que

15 7 **C** 8 9 RF 10
no lo co - no - cí - a na - die.

11 6
6/7 5/8 11/2 12/1
4/9 9/4
3/10 7/6
2/11 8/5
1/12 10/3
f *mf*

Ilustración 117. «Sorpresa» con las reseñas analíticas.

El primer compás tiene una labor de introducción a través del piano solo –con la serie F–. A continuación, y en el c. 2, la misma serie F se desarrolla en la voz a capela y melismáticamente, entrando el acompañamiento de piano en los cc. 3-4.

Ilustración 118. Cc. 1-2 de «Sorpresa»⁹²³.

El c. 5 posee estructura de puente dentro de la misma sección **A**. La sección **A'** se presenta directa desde el c. 6 y es de similares características a la expuesta en **A**, aunque varía fundamentalmente al final de su muestra, apareciendo truncada por un pequeño puente que se localiza al final del c. 6 y principio del c. 7. Esta sección **A'** la inicia la soprano–con la serie F–, desembocando su frase en el c. 8, y siendo el acompañamiento del piano distinto en relación con la primera sección **A**. En el c. 9, en su inicio, se contempla de nuevo lo que se podría considerar como un puente. Ciertamente es que el texto de esta sección no es octosílabo como el anterior, mostrándose por ello más cambios en su estructura.

La siguiente sección, **B**, se considera como la parte contrastante de este *lied*, siendo su c. 12 un puente que lleva a la siguiente sección. La estructura melódica de esta última sección **C** se presenta entre los cc. 13-14, configurándose en el último compás (c. 15) una coda instrumental. Es necesario indicar que no aparece señal manuscrita de compás en la partitura original, pero para realizar el análisis se han numerado los compases como en los anteriores *lieder*. Este movimiento, dentro de la obra a nivel

⁹²³ La serie F se expone en verde.

general, quizás sea el más original y curioso. De hecho, tiene una «sorpresa», como su propio título indica, dentro de su configuración.

En el c. 3, y en la parte de piano, es donde aparece la sorpresa que anteriormente se señaló y que justifica el título del *lied*. En la mano derecha, se muestra una especie de serie –sin serla– de 11 notas donde se repiten algunas varias veces. Concretamente, no es una serie entendida desde el punto de vista schönbergiano, sino que es un mensaje que el propio autor señala en la partitura. Las notas son fa (F) -1-, mi (E) -2-, re (D) -3-, mi (E) -4-, do (C) -5-, sol (G) -6-, la (A) -7-, do (C) -8-, la (A) -9-, do (C) -10-, la (A) -11-⁹²⁴. Aicha indica el siguiente texto basándose en el sistema de notación anglosajón: F-E-D-E(ri)-C(o) G-A(r)-C(í)-A (Lor)C-A, –Federico García Lorca–.

Este recurso compositivo que incluye el uso de la mencionada notación anglosajona –o germana, al no aparecer el si– para expresar mensajes ocultos en la música, ya fue utilizado por muchos compositores anteriores a nuestro autor –como el propio Bach–. Mustafá Aicha lo presenta en este *lied* a modo de tributo al poeta andaluz. Sin duda, es un recurso compositivo muy interesante y creativo por la intención que expresa de simular una serie. En la partitura original se muestra este mensaje escrito tal y como se ha señalado, debajo de las notas –véase el recuadro verde de la imagen–.

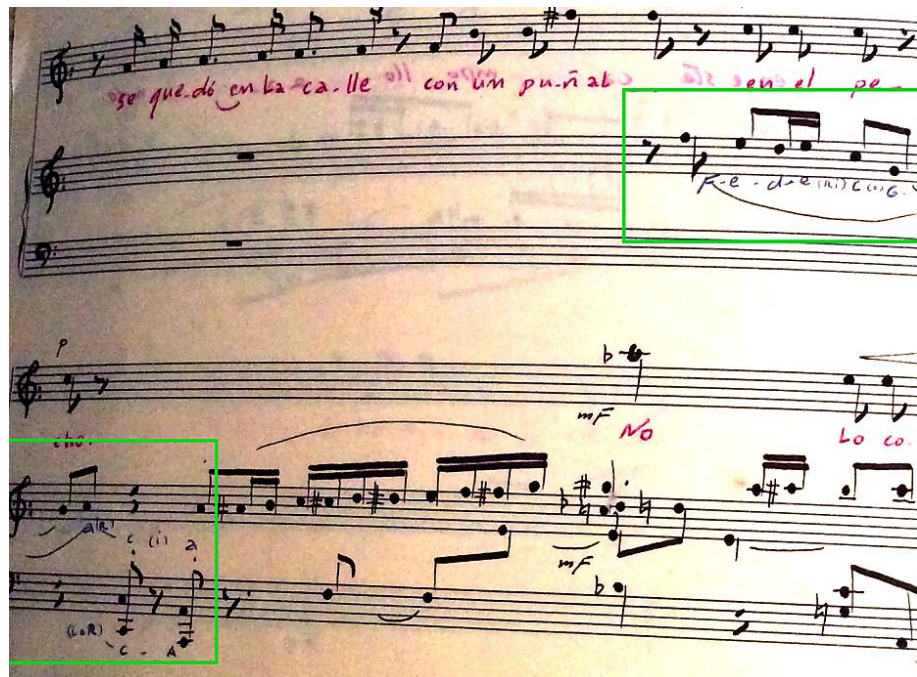


Ilustración 119. Primera página de la partitura original de «Sorpresa»⁹²⁵.

⁹²⁴ Esta especie de serie se enumera para después poder analizarla con mayor facilidad.

⁹²⁵ En el recuadro verde se señala el tema de «Federico García Lorca».

Asimismo, cabría apuntar que el compositor árabe utiliza el cromatismo en la última parte del tercer compás para vincular las voces. En la anterior imagen del original se puede observar –en el segundo sistema– este dato al que hacemos alusión, pero para facilitar su localización, se adjunta una imagen del tercer compás ya transcrito y con las pertinentes señales del análisis.

Ilustración 120. C. 3 de «Sorpresa»⁹²⁶.

Después de la primera presentación de este tema de «Federico García Lorca», se vuelve a introducir seguidamente en el mismo c. 3 y en la mano izquierda, continuándolo en el c. 4 –desde los números 1 hasta el 9–. A su vez, este tema es acompañado de una estructura cromática en la mano derecha –en el citado c. 4–, mezclando ambos recursos en un nexo, para después desarrollarlos separadamente.

Este cromatismo se encuentra en los agudos de la parte del piano de la mencionada mano derecha, mezclándose en algunos momentos con los acordes que construye Aicha en la partitura. A su vez, la serie F de la soprano, que ya empezó a desarrollarse en los tres compases anteriores, prosigue en este c. 4, finalizando la serie en la mano izquierda del piano en sus últimas partes. Además de esto, se construye una serie I, también en la última zona de este c. 4 y en la mano derecha del piano, manteniéndola en el siguiente c. 5 y concluyéndola en el último acorde en ambas manos del piano.

El c. 5, y desde la mano izquierda del piano, se inicia con tres cuartas justas, utilizando así el recurso compositivo propio de los autores del siglo XX y que Mustafá Aicha emplea en muchas otras de sus obras como herramienta compositiva. En la siguiente imagen se ilustra lo hasta ahora expuesto entre los cc. 4-5.

⁹²⁶ El nombre de «Federico García Lorca», en una forma de «serie», se muestra en color marrón. El cromatismo al que se hizo alusión está en naranja y la serie F en verde.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

Ilustración 121. Cc. 4-5 de «Sorpresa»⁹²⁷.

En los cc. 6-7 (A'), se prosigue con la serie F en la soprano y, de forma paralela, con la serie RI en el piano. A finales de este c. 6 y hasta el c. 7, de nuevo se presenta en la mano izquierda el tema de «Federico García Lorca», pero, esta vez, de forma retrógrada –a la manera de las series–, con el siguiente orden: A «11»- C «10»- A (Lor) «9»- C (i) «8»- A (r) «7»- G «6»- C(o) «5»- E(ri) «4»- D «3»- E «2»- F «1». La última «A», aparece en el 11 de la serie RI de la mano derecha. En el c. 7 se prosigue con la serie RF y la F.

Ilustración 122. Cc. 6-7 de «Sorpresa»⁹²⁸.

⁹²⁷ Se prosigue con la «serie» que corresponde al nombre de Lorca, en marrón. La F se muestra en verde, la I en recuadro amarillo, los cromatismos en rojo y las cuartas justas en violeta rojizo.

⁹²⁸ En la mano izquierda del piano se rehace la «serie» de Lorca de forma retrógrada –en color marrón–. La RF está en morado, la RI en azul y la F en verde.

En el c. 8 se persiste con la serie F y un retazo de la RF y, de nuevo –en el c. 9– se incluye el tema de Lorca, mezclando la «serie» original de esta con la retrógrada del propio tema. Así, Aicha continúa con el juego serial de esta frase musical, conformando acordes con ambas estructuras en la mano izquierda. Se concluye este recurso artístico de ambos temas en la mano derecha con la 1ª nota de uno de los temas, y la 10ª del otro a la vez. En el tema original, señalar que se muta el número 4 del tema por el 1, y lo acompañan las series I en la mano derecha, rematándose el compás en la mano izquierda con la serie RI. En la soprano, al final de este c. 9, se origina la sección **B** con la serie RF.

Ilustración 123. Cc. 8-9 de «Sorpresa»⁹²⁹.

Seguidamente y en el c. 10, Aicha insiste con la serie RF en la voz de soprano. La serie RI, que en el c. 9 comenzó al final de este en la mano izquierda, la expone el autor en su totalidad en este compás y en la voz de piano. En el c. 11 permanece la serie RF en la soprano. En el c. 12, y en el piano, se realiza un juego de alternancias de las series RI e I –en este orden–, creando ambas, de forma paralela y ordenada, un dibujo compositivo muy atractivo. En el c. 11 se incluye una serie inconclusa transportada de I (I9).

⁹²⁹ En el c. 9 se vuelve a exponer la «serie» de Lorca en marrón. La F está en verde, la RI en azul, la I en recuadro amarillo y la RF en morado.

The image shows a musical score for two measures, 11 and 12, of the piece «Sorpresa». Measure 11 is marked with a forte (f) dynamic and includes a vocal line with notes 9, 10, and 11, and piano accompaniment with notes 9, 19, 7, 12, 12, 9. Measure 12 is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a vocal line with notes 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 and piano accompaniment with notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. The score is annotated with various series labels: 'RF' in purple, 'RI' in blue, and 'I' and 'I9' in yellow. The annotations include boxes around notes and arrows indicating relationships between notes across measures.

Ilustración 124. Cc. 11-12 de «Sorpresa»⁹³⁰.

En los siguientes cc. 13-14 el autor mezcla, en la voz de la soprano, las series F— que desarrolla al completo— y la RF que comienza en la última parte del c. 14 y, a su vez, las enlaza con el siguiente compás. En el piano se realiza una alternancia de series entre ambas manos al principio del c. 13. En la mano izquierda se inicia la serie RI y se enlaza con el segundo y tercer tiempo de la mano derecha.

De manera similar a lo anteriormente expuesto, ocurre en la mano derecha y en el principio del citado c. 13, comenzando con la serie I y engarzándose con la segunda y tercera parte de la mano izquierda, continuándose así con la citada serie. En el quinto tiempo del c. 13, Aicha incluye unos acordes contruidos bajo la serie RF y, seguidamente, expone una serie de cuartas justas arpegiadas.

En el c. 14 realiza la misma acción de incluir los acordes basados en la serie RF, para seguirlos con los arpegios de cuarta justa nuevamente. Adjuntamos la imagen del c. 13 —donde comienza la sección C— y el c. 14.

⁹³⁰ La serie RI está en azul, I e I9 se presenta en recuadro amarillo —y sus números en gris—, y RF en morado.

Ilustración 125. Cc. 13-14 de «Sorpresa»⁹³¹.

Finaliza el *lied* en el c. 15 con la cola de la serie RF en la soprano. Además, Aicha Rahmani mezcla los dos últimos números de esta serie anterior con los de la serie I de la mano derecha –el número 12– y con la serie RI de la mano izquierda –el número 11–, en una estructura horizontal. El último acorde es un juego de dos series, RI e I. Ambas se reparten en los dos acordes finales entre sus propias series, exponiéndose así una dualidad serial.

En este *lied*, como se puede observar, se alterna artísticamente con esa citada dualidad en algunos casos, como en la mezcla del tema original y retrógrado de «Federico García Lorca», el dibujo paralelo del c. 12, o este final del movimiento en sus dos últimos compases. Como anexo a lo expuesto, mostramos la imagen del compás final de este *lied*.

Ilustración 126. C. 15 de «Sorpresa»⁹³².

⁹³¹ La serie F se muestra en verde, la I en recuadro amarillo y números en gris, la RF en morado, la RI en azul y las cuartas justas en violeta rojizo.

⁹³² La serie RF se presenta en morado, la I en recuadro amarillo y la RI en azul.

Con respecto al texto, la poesía lorquiana elegida para este cuarto *lied* es un fragmento de «Sorpresa», y en su temática, otra vez, aparece la muerte de forma expresa y clara (*el cadáver está en la calle*), utilizando el móvil del puñal, nuevamente, como hilo conductor entre poemas. Señala Arango en su publicación: «[...] esta muerte es solitaria, anónima, porque “No lo conocía nadie”. Solo el farol que temblaba en la calle en el aire frío de la mañana es el testigo de la tragedia»⁹³³. El puñal entró en el corazón –en el del artista– y lo asesinó y se quedó en la calle muerto –a la vista de todo el mundo–, sin que



nadie conociera quién falleció. Y la luz, lo que ilumina y evita la oscuridad para dar paso al arte, temblaba. El farolito de la calle temblaba. Los ojos, que muestran la verdad del alma y el corazón apuñalado de muerte, aun estando abiertos al duro aire –a la cruel realidad–, no eran entendidos ni comprendidos (*nadie pudo asomarse a sus ojos*). Se continúa con este drama artístico que, dentro de la producción de esta música y además de su servilismo a los textos de Lorca, se reitera en una historia artística bonita pero triste, dando de nuevo esa dualidad tétrica y atrayente a la vez.

Ilustración 127. *Poema del cante jondo*, Madrid, Ulises, 1931, de Lorca.

5º Lied: «Identities ensangrentadas»

Texto: Mustafá Aicha.

Forma o estructura: «estrófica variada».

Partes	Compases	Series
Introducción pianística	c. 1	RI / I
A	cc. 2-6	F / RF y otras series
Interludio	c. 6	RF
A'	cc. 7-10	F / RF y otras series
Interludio	c. 10	RF
A''	cc. 11-16	F / RF / I y otras series
Interludio	c. 16	RF
A'''	cc. 17-20	F / RF y otras series
Epílogo pianístico	c. 21	F

Tabla 11. Esquema formal de «Identities ensangrentadas».

⁹³³ M. A. Arango, *Símbolo y simbología en la..., op. cit.*, p. 98.

Las series usadas por el compositor en este *lied* son F, RF, I y RI. Aicha, como Schönberg, hace una utilización de la serie como «tema»: es decir, su música no es puramente serial, como luego intentaría hacer Webern y los serialistas integrales, sino que él adapta el serialismo a conceptos formales y sintácticos procedentes de la tradición clásico-romántica. El *lied* «Identidades ensangrentadas», de hecho, tiene una forma que podríamos calificar de «estrófica variada» –al igual que la del *lied* «¡Ay!»–. La misma música se repite de manera bastante regular para cada estrofa de cuatro o cinco versos – la tercera estrofa es un poco más larga, tiene siete versos–.

Además de ello, en este *lied* se podría presentar una forma ternaria –**X** (cc. 1-10), **Y** (cc. 11-16) y **X'** (cc. 17-21, que posee características similares a la sección **X**, siendo el motivo del acompañamiento de **X'** muy similar al de la primera sección. Junto a esto, la identidad melódica entre las secciones **X** e **Y**, ambas utilizan F y RF, hace que se entiendan como secciones similares)⁹³⁴.

Quisiera señalar que la forma de estos *lieder* de Aicha quiere ser homóloga a la estructura del propio poema. El maestro marroquí, en este sentido, respeta la composición del poema e intenta sacar la música del mismo, siguiendo sus ya conocidos preceptos estéticos. Para el análisis de este *lied* nos hemos basado en la forma «estrófica variada» que señalamos con anterioridad. Se adjunta la partitura con las anotaciones analíticas.

⁹³⁴ Según Schönberg, «[...] una abrumadora proporción de las formas musicales está compuesta estructuralmente por tres partes. La tercera parte es a veces una repetición exacta de la primera, pero otras es una repetición más o menos modificada». A. Schönberg, *Fundamentos de la...*, op. cit., p. 143.

En el primer compás, de nuevo, hay una introducción del piano, recurso muy utilizado en casi todos los *lieder* de la obra, comenzando con la serie RI. En el primer compás y en la mano izquierda, se repite en tres ocasiones los números 1 al 3, y se hace lo mismo con los números 4 al 6, en la derecha del piano –todo ello, en un juego rítmico de corcheas y semicorcheas–. Le continúa la serie I en el mismo c. 1 –que seguirá exponiéndose en los dos siguientes compases en el piano–, y es tangible aquí, la disposición en grupos de tres notas.

Ilustración 129. C. 1 de «Identities ensangrentadas»⁹³⁵.

La voz presenta la serie F desde su aparición desde el c. 2 –inicio de la sección A– hasta el c. 5. En este tramo se mantiene F en la soprano, haciendo un dibujo melódico de negras y corcheas. Si analizamos la línea melódica que va trazando, podemos captar que repite tres veces algunas de las notas. Es más, fijándonos en la duración de estas, observamos que hay una relación también con el número tres. Algunas de ellas se repiten o duran tres corcheas o tres negras, ya sean cantadas como notas sueltas o ligadas.

Ilustración 130. C. 2 de «Identities ensangrentadas»⁹³⁶.

El piano, mientras tanto, acompaña en ese tramo a la voz con la serie I, siendo perceptible en algunos de sus fragmentos, la agrupación de tres notas (cc. 2-3). Por

⁹³⁵ La serie I está con sus números en gris y en recuadro amarillo y la RI en azul.

⁹³⁶ La serie F se señala en verde y la I en recuadro amarillo, con sus números en gris.

ejemplo, a mitad del c. 3 –donde Aicha introduce la serie F en la mano derecha del piano– es claramente visible la reiteración de un conjunto de tres notas –2, 3b o 9, y 4 de la serie F– agrupadas en tresillos de semicorcheas. Señalar que, en algunas ocasiones como esta, en la serie F se utiliza el número 9 –sib– como falso 3 o 3 bemol.

Ilustración 131. C. 3 de «Identidades ensangrentadas»⁹³⁷.

Se prosigue con la serie F en la voz de soprano, y, a la mitad aproximadamente del c. 4, se mezcla con la serie RI –que ya iba apareciendo en el propio piano desde el comienzo de este compás–. El re bemol se muestra como una nota «bisagra» entre ambas series y sirve, tanto de 1ª de F, como 12ª de RI.

Ilustración 132. C. 4 de «Identidades ensangrentadas»⁹³⁸.

En el siguiente compás, c. 5, se continúa con la serie F en la soprano, y, también, se añade la retrógrada, RF. En el piano se prosigue con la RI y, al final de esta y en la mano derecha, se comienza a desarrollar la serie I (c. 5).

⁹³⁷ La serie F se señala en verde y la I en recuadro amarillo.

⁹³⁸ La serie F está en verde y la RI en azul.

Como curiosidad señalar que, en la mano izquierda y casi al final del compás, se incluye en cuatro ocasiones un sol, que da el color del número 1 de la serie RF y constata el cambio de serie en la soprano, en esa parte concreta.

Ilustración 133. C. 5 de «Identidades ensangrentadas»⁹³⁹.

En c. 6 –donde finaliza A–, el desarrollo de la serie RF es patente y aparece como un interludio al finalizar la voz. Por otro lado, de nuevo es relevante la conjugación de grupos de tres notas, tanto en tresillos como en los arpeggios que se producen en el piano en el c. 6.

Ilustración 134. C. 6 de «Identidades ensangrentadas»⁹⁴⁰.

En el c. 7 –comienzo de la sección A’– se sigue desarrollando la serie F en la voz de la soprano hasta el final del c. 9, donde se puede observar algunas notas de la serie RF, que ya iban apareciendo en la mano derecha del piano con anterioridad. En los cc. 7-9 se expone la serie I en el piano, y en el c. 8, en la mano derecha del piano, se exhibe la serie

⁹³⁹ La serie F se presenta en verde, la I en recuadro amarillo, la RI en azul y la RF en morado.

⁹⁴⁰ La serie RF se señala en morado.

RI—con una repetición desde la 5ª a la 7ª—y que, a su vez, se muestra en la mano izquierda en todo el compás.

A mitad de dicho c. 8, en la mano derecha del piano, aparece también la célula de la 5ª a la 7ª repitiéndose, pero esta vez en la serie F, que se mezcla con la soprano. Otra vez más, la agrupación de tres notas está presente. En el c. 10 finaliza la sección A', y en la serie RF, aparece otro interludio, similar al anterior, que nos lleva a la parte A''.

The image displays two systems of musical notation. The first system covers measures 8 and 10, and the second system covers measures 12 and 14. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (right and left hands). The vocal line in measure 8 has notes 5, 6, 7, and F. The piano accompaniment in measure 8 features a series of triplets in the right hand (5-7 de RI and 5-7 de F) and a series of triplets in the left hand (9 (1#) de RI / 6 de F). In measure 12, the vocal line has notes 5, 6, 7, and F with a 'rit.' marking. The piano accompaniment continues with triplets in the right hand and a series of triplets in the left hand (9 (1#)).

Ilustración 135. Cc. 8 y 12 de «Identities ensangrentadas»⁹⁴¹.

En el c. 13 continúa en la voz de soprano la serie F—ya iniciada desde el c. 11—, y, a la mitad de dicho compás, se añade la serie RF en la soprano e I en el piano—en el comienzo de la serie se sustituye la 3ª por la 9ª, utilizando la misma nota natural (mi)—.

En los cc. 14-15, Aicha persiste con las series comenzadas a finales del c. 13, mezclándose estas entre voces. En el c. 16, se presenta el fin de A'' y, asimismo, otra vez el interludio que estaba estructurado en la serie RF, continuándose con la serie I en la soprano.

⁹⁴¹ La serie F está en verde y la RI en azul.

Por último y a modo de epílogo, en el c. 21 finaliza el piano con un movimiento de semicorcheas ascendente arpegiadas, que descansan en los dos últimos acordes –en la serie F–.

Ilustración 138. C. 21 de «Identities ensangrentadas»⁹⁴⁴.

En este *lied* el autor desarrolla la utilización de la temática de las series en algunos momentos musicales del mismo. Como ejemplo, esto aparece entre los cc. 2-4, cc. 7-9, cc. 11-13 y cc. 17-19. En las imágenes, incluimos las comparativas entre los cc. 2-3 y los cc. 17-18, donde se puede comprobar la similitud temática entre los diferentes pasajes señalados.

Ilustración 139. Utilización temática de la serie entre los cc. 2-3 y cc. 17-18 de «Identities ensangrentadas»⁹⁴⁵.

⁹⁴⁴ La serie F se presenta en verde.

⁹⁴⁵ La serie I se señala con recuadro amarillo, la F en verde y la RI en azul.

La última poesía que conforma el quinto *lied* no pertenece a Lorca, sino al propio Mustafá Aicha Rahmani. Es interesante señalar que las estrofas de este texto se basan en una estructura creada, donde el poeta —el propio compositor— expone una localización o delimitación circunstancial de la trama, que podría ser medida u organizada con base en una serie de preguntas comunes a cada estrofa, y cuyas respuestas dadas serían cada uno de los versos del poema. Podría ordenarse de la siguiente forma:

–El lugar: ¿Dónde acontece el hecho concreto?

Bajo faroles sin luces (1ª estrofa y cc. 2-3, de **A**, con las series F e I).

Bajo un olivo sin sombra (2ª estrofa y c. 7, de **A'**, con las series F e I).

Junto a una fuente seca (3ª estrofa y c. 11, de **A''**, con las series F e I).

En un oscuro rincón (4ª estrofa y c. 17, de **A'''**, con las series F e I).

La música en estas partes es casi idéntica a lo largo de todas sus secciones.

–El medio: ¿Cómo y con qué se realiza el hecho?

Con un cuchillo en el pecho (1ª estrofa y cc. 3-4, de **A**, con F, RI e I).

Con un cuchillo en el pecho (2ª estrofa y c. 8, de **A'**, con F y RI).

Con un cuchillo en el pecho (3ª estrofa y c. 12, de **A''**, con F y RI).

Con un cuchillo en el pecho (4ª estrofa y c. 18, de **A'''**, con F y RI).

La música de estas partes también es casi idéntica, y el texto coincide de pleno.

–El acontecimiento: ¿Qué está ocurriendo?

Está muriendo una mujer (1ª estrofa y cc. 4-5, de **A**, con F, RF y RI).

Agoniza un extranjero (2ª estrofa y c. 9, de **A'**, con F, RF, I y RI).

Un poeta está muriendo (3ª estrofa y c. 13, de **A''**, con F, RF, I y RI).

Sólo gime un drogadicto (4ª estrofa y c. 19, de **A'''**, con F, I y RI).

La música de estas partes es muy parecida a lo largo de estas zonas de la obra.

–Causa/consecuencia: ¿Cuál es el resultado del hecho y qué pasó?

De celos la mató su hombre (1ª estrofa y cc. 5-6, de **A**, con F, RF, I y RI).

Por ser un pobre emigrante,

le asesinó un sectario (2ª estrofa y cc. 9-10, de **A'**, con F, RF, I y RI).

*Por sus versos hechos agua,
aire, espigas y canciones,
insaciables mercenarios
a sueldo le aniquilaron (3ª estrofa y cc. 13-16, de A'’, con F, RF, I y RI).
Porque no pagó sus deudas,
a sangre fría le mataron. (4ª estrofa y cc. 19-20, de A'''’, con F, I y RI).*

En estas partes, la música tiene más variaciones con respecto a la relación de similitud entre ellas.

La temática del **cuchillo** –o **puñal** lorquiano– es continuada por Aicha, recordándose así el sentido fúnebre de la obra. Aplica ideas de los anteriores poemas escogidos de Lorca en este texto, como los **faroles** –que se entienden como productores de la luz que erradican la **oscuridad** y que, desafortunadamente, no poseen la deseada citada luz–.

Quisiera señalar que la interpretación de las poesías, en referencia a la realidad artística que vivió Aicha Rahmani, alude a una posible idea que se ha relacionado con lo que el propio autor compartió conmigo en vida en diferentes conversaciones. Es por ello que dichas interpretaciones se exponen a modo de posibilidad, y no como una conclusión definitiva. Tan solo es una lectura subjetiva abierta.

La desesperación por la poca confianza y la oscuridad –los **celos**– matan a la **mujer** –asesinan a la creación, entendiendo a lo femenino como procreador del universo artístico–. Se cambia la sombra del ciprés por la de un **olivo**. Para Lorca, haciendo uso de su simbología, el olivo significa «fecundidad»⁹⁴⁶. Aquí de nuevo aparece un atisbo de dualidad, ya que, bajo el desolador panorama, la esperanza de cambio es sempiterna, a pesar de que el cuchillo esté clavado en el pecho –corazón–. Pero, por desgracia, el olivo no tiene sombra, no hay amparo posible *a priori*, solo un sueño, un anhelo y el deseo incesante de crear.

En esa sombra estéril, un extranjero expira *por ser un pobre emigrante / le asesinó un sectario*. Y es que la realidad artística de Aicha se podría entender como esa. Un

⁹⁴⁶ M. A. Arango, *Símbolo y simbología en la..., op. cit.*, p. 191.

extranjero en su propia tierra, ya que la música que creaba no estaba en sintonía con los gustos folclóricos y tradicionales, ni con la estética musical de su país y, por ende, no era entendida. Además de esto, también era un **emigrante** indeseable en su propio país, ya que al tener esa formación occidental no era considerado un autor puramente marroquí. Además de ello, Aicha también era un emigrante en Europa, ya que su música, al igual que ocurrió en Marruecos, no terminó de difundirse como se hubiera deseado. A ese pobre emigrante lo asesina un **sectario**, que hace referencia a las personas que etiquetan y no permiten la posibilidad a la diversidad.

La **f fuente seca**, es un oxímoron semejante a la idea del olivo sin sombra. La fuente que produce agua y frescor está seca. Los versos del **poeta** no son consistentes, son líquidos y se pierden sin solución, reiterándose con el asesinato del artista. La oscuridad provocada por la falta de luz y el **rincón**, como último espacio recóndito donde refugiarse, esconde a un **drogadicto** agonizante –que puede simbolizar a la necesidad de expresión o la inquietud de obtener una dosis de comunicación–.

Las **deudas** no fueron pagadas, el maestro no se vendió a una música que le otorgaría fama, beneficios económicos, reconocimiento público, como podría ser la música tradicional marroquí, lo que tal vez le hubiera dado muchísima renta. Él continuó con su idea artística, con su estética y su parecer musical y, a pesar de todos los inconvenientes que se le presentaron, se mantuvo fiel a sus principios artísticos. Esto sin duda tenía un final que el mismo reconocía: la **muerte** artística en vida, el asesinato impío del compositor.

A modo de resumen, en este ciclo de *lieder* de Aicha el serialismo no se desarrolla de manera estricta, como hemos podido observar en este análisis. Por ejemplo, la invención de «pseudoserias», como la que hemos tratado con el nombre de «Federico García Lorca», hacen que el serialismo en Aicha sea abierto y muy particular. Este tipo de acciones en la música serial de nuestro autor es usual, como podremos observar en el posterior análisis del *Trío por el IIM*. Lo que también es destacable reseñar de este ciclo de *lieder* es el citado hispanismo de Aicha, y la labor compositiva a partir del texto y su desarrollo creativo.

La totalidad de las partituras y poesías de la obra se adjuntan en el anexo VII (ilustración 370).

The image shows a handwritten musical score for a lied titled "¡Ay!". The score is written on four systems of staves. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The tempo is marked "Mesto" with a metronome marking of 76. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written in red ink below the vocal line. The lyrics are: "El gri-to de-ja en el vie-ro de ci-paes: sol na en este ca-mpo llo. ran-do To-do se ha ro-to de el-mar: no queda más que". There are dynamic markings such as "mf" and "f dim" throughout the score. The handwriting is in black ink on aged paper.

Ilustración 140. Primera página del documento original del lied «¡Ay!».

8.3. Música para piano: *Tres piezas folklóricas de Yebala, op. 41*

Este *opus 41*, para piano solo, fue la primera de las seis partituras que publicó Aicha durante su carrera compositiva. Ocurrió en Tetuán, en el mes de octubre de 1972, contando nuestro autor con 28 años. Anteriormente había realizado bastantes composiciones, pero fue esta música la elegida para su edición inicial. La partitura se publicó por la Imprenta Minerva de su ciudad, con depósito legal nº 23619, y actualmente se puede consultar dentro del catálogo de la biblioteca del CDMyD con la siguiente signatura topográfica: P (M) - 543/97 (2). *Tres piezas folklóricas de Yebala, op. 41*. También está registrada en la Biblioteca Islámica de la AECID con la signatura GIL-558, siendo una donación de la familia Gil Benumeja en el año 2012⁹⁴⁷.

La música que analizaremos se cataloga como el *opus 41*, pero su versión original, manuscrita y sin editar, fue registrada por el autor como *opus 42* y denominada *Suite Yebeliña* para piano. Las dos versiones son casi idénticas. La obra que vamos a analizar, *Tres piezas folklóricas de Yebala, op. 41*, fue estrenada en Colonia (Alemania) y está compuesta por tres movimientos:

- I. Canción-danza (*Allegro*).
- II. Lamento (*Adagio mesto*).
- III. Scherzo (*Allegro non troppo*).

Cabe destacar que en la partitura se demuestra el interés de Aicha por desarrollar, musicalmente hablando y dentro del contexto académico occidental, el «posnacionalismo marroquí». Nuestro compositor rescató varias melodías de la región de Yebala y las estructuró en la obra, empleando los *maqamat* inherentes a dichas melodías. Sin duda, la pieza presenta ese aspecto exótico a nivel de fuente de inspiración e interés histórico-estético.

Los textos e ilustraciones que se muestran en la partitura original editada están en castellano. Este detalle nos conduce a pensar que Mustafá Aicha prefirió publicarla en este idioma por varias razones: por su hispanismo confeso, por el remanente cultural del

⁹⁴⁷ AECID, Biblioteca Islámica –Novedades–. M. Aïcha Rahmani, *Tres piezas folklóricas de Yebala, op. 41* [Música impresa], (julio-diciembre de 2013), p. 103, (donación de la familia Gil Benumeja, 2012), s. GIL-558, <http://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/Biblioteca/Novedades/AECID-BI-Novedades-2013-Jul-Dic.pdf#search=mustafa%20aicha%20rahmani> [Consultado el 09-05-2017].

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

protectorado y sus profesores del conservatorio, así como por la posibilidad expresa para que alguna vez pudiera ser interpretada en España y, desde ahí, en Europa. Junto a estas justificaciones tenemos que señalar que, entre la década de los 70 y 80 del siglo XX, el castellano era un idioma muy utilizado por la sociedad tetuaní, a pesar de que ya se encontraba, políticamente hablando, fuera de la dependencia española. Como se puede apreciar en la edición, la partitura impresa, reproduce un original escrito por el propio Aicha –a partir de la caligrafía musical y la comparación de la misma, se puede deducir este aspecto–. En la portada de la obra editada, el nombre de Mustafá Aicha tiene una errata de transliteración –*Mustafa Haicha*, donde aparece su apellido con una hache inicial–, y presenta una pequeña ilustración con instrumentos tradicionales marroquíes: una *derbuga* y una *kamanya*.

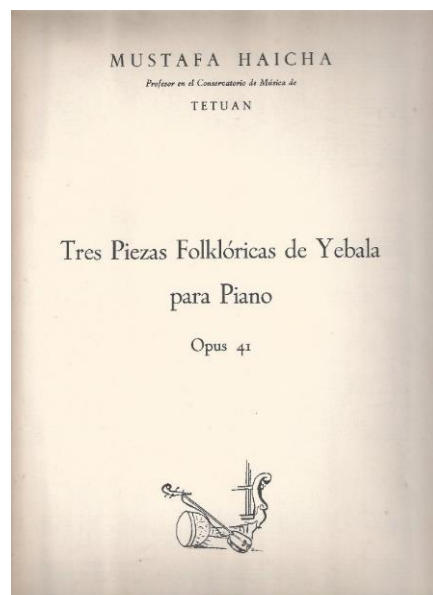


Ilustración 141. Portada original de *Tres piezas folklóricas de Yebala, op. 41*.

I. «Canción-danza» (*Allegro*)

Forma: Tripartita (A-B-A')

Tema	Compases	Semifrasas y partes	
A	cc. 1-49	Introducción (cc. 1-4). <i>Allegro</i>	
		Exposición de a (cc. 5-17). <i>Cantabile, meno mosso</i>	
		Puente (cc. 18-24)	
		Exposición de a1 (cc. 25-37)	
		Alargamiento de a1 (cc. 38-41)	
		Puente a B a modo de <i>codetta</i> (cc. 41-49). <i>Leggiero</i>	
B	cc. 50-87	Exposición de b (cc. 50-57). <i>Poco lento</i>	
		Puente (cc. 57-59). <i>Largamente</i>	
		Exposición de b1 (cc. 60-71)	
		Puente a modo de <i>cadenza</i> (cc. 71-79)	
		Proceso cadencial (cc. 80-87). <i>Tempo I – cantabile</i>	
A'	cc. 88-140	Exposición de a' (cc. 88-99)	
		Puente (cc. 99-104). <i>Tranquillo</i>	
		Alargamiento (cc. 104-105)	
		Exposición de a1' (cc. 106-117). <i>Negra a 80</i>	
		Coda (cc. 118-140)	c (cc. 118-125)
			Puente codal (cc. 126-131)
		c1 (cc. 132-140)	

Tabla 12. Esquema formal de «Canción-danza».

La música en la que se basa el autor para construir este movimiento fue recogida por él mismo del patrimonio tradicional de Yebala y se presenta en una forma tripartita.

Presumiblemente, la rescató del recuerdo que tenía de escucharlas en su infancia, cuando su propia madre cantaba estas canciones populares. A partir de las fuentes consultadas en castellano, esta música folclórica –con un fuerte peso de la herencia bereber, además de influencias andaluzés–, no aparece atesorada en ninguna publicación en castellano que se conozca hasta la fecha.

Este patrimonio de Yebala es de tradición oral y tan solo se han recogido los textos, destacando el importante trabajo de campo realizado por Pereda Roig⁹⁴⁸. Para desarrollar el primer movimiento, Mustafá Aicha emplea dos canciones tradicionales yebelinas. La primera de ellas es la que a continuación se inserta:



Ilustración 142. Primera estructura melódica de Yebala de «Canción-danza»⁹⁴⁹.

La melodía reseñada está conformada por tres breves secciones: la primera (cc. 1-4), la segunda (cc. 5-8) y la última (cc. 9-12). Para su extracción de la partitura de Aicha, se ha respetado el compás que él mismo propone –el 6/8– y, asimismo, la modalidad original. A partir de su estudio, esta melodía árabe se puede considerar que está basada en el *maqam hiyascar*, también denominado *Hijaz Kar*⁹⁵⁰.

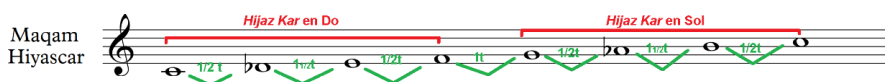


Ilustración 143. *Maqam hiyascar*.

Si nos fijamos en la armadura de este primer movimiento, Aicha solo altera descendentemente el re y el la –especifica asimismo los becuadros para el si y el mi–, dando este carácter modal a la partitura desde su primera concepción e inspirándose, claramente, en el *maqam* al que se ha hecho referencia. La melodía principal a la que se hace alusión aparece distribuida por gran parte de este movimiento a modo de material

⁹⁴⁸ C. Pereda Roig, *Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)...*, op. cit.

⁹⁴⁹ Esta melodía se ha extraído de la partitura original del maestro.

⁹⁵⁰ M. Giuliani, «Apuntes del Seminario de Música Árabe dictado por Mario Kirilis». *Agenda Musical de Argentina* (07/1999).

compositivo, pero entre los cc. 5-17, cc. 25-37, cc. 88-99, y, cc. 106-118, se muestra con mayor claridad.

Cabe insistir en que el *maqam* pertenece a la tradición musical del orbe árabe oriental, que no andalusí –aunque el *tab`* hispano-árabe presenta una importante influencia de dichos *maqamat*–. Estos modos fueron adoptados por los bereberes para parte de sus representaciones musicales y folclóricas.

Además de la primera melodía tradicional de Yebala que hemos expuesto, Aicha inserta otra distinta que desarrolla, por ejemplo, entre los cc. 50-57 y entre los cc. 60-64 –en estos compases se añaden unos alargamientos a esta segunda melodía entre sus semifrases–. La segunda estructura melódica a la que se hace referencia, ha sido extraída de la partitura original del primer movimiento de la obra, siendo su transcripción la que se adjunta a continuación.



Ilustración 144. Segunda melodía de Yebala de «Canción-danza».

La segunda melodía, en sus primeros cuatro compases –que conforman su primera semifrase–, está construida sobre el *maqam Shadd Araban*, que es una versión transportada del anteriormente citado *maqam hiyascar*, empezando desde la nota sol⁹⁵¹.

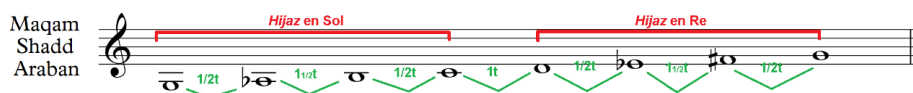


Ilustración 145. *Maqam shadd araban*⁹⁵².

La 2ª sección de la última melodía tradicional –cc. 5-8 de la ilustración 144– está basada en el *maqam* que se usa en la primera melodía expuesta (ilustración 143).

⁹⁵¹ W. M. Anderson & P. S. Campbell, *Multicultural perspectives in music education*, vol. 3, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 1992, p. 149.

⁹⁵² Este *maqam* es una transposición del *hiyascar*, empezando desde la nota sol. Podemos observar que el orden de las distancias interválicas son idénticas en ambas estructuras. *Ibid.*, p. 149.

Atendiendo al análisis de «Canción-danza», en los primeros cuatro compases de introducción –que tienen tendencia a constituir una dominante de do, sin serlo–, nos encontramos con las siguientes notas del bajo en la mano izquierda: fa-sol-la bemol-si-re bemol-do, que forman parte del modo melódico del *maqam hiyascar*, y que, en el c. 5, llega a do –la primera nota de dicho *maqam*–, cambiándose el *tempo* a *cantábile*, *meno mosso*.

Ilustración 146. Notas en la mano izquierda del piano en los cc. 1-5, pertenecientes al *maqam hiyascar* en «Canción-danza»⁹⁵³.

Es a partir de ese compás (c. 5) donde aparece la primera melodía tradicional y que forma parte de **a**, llegando hasta el c. 16.

Ilustración 147. Cc. 4-18 de «Canción-danza» con la primera melodía tradicional yebelina.

⁹⁵³ En rojo se resaltan las notas que pertenecen al *maqam hiyascar* en «Canción-danza».

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

En el c. 17 aparece el primer puente, con carácter de transición, formado por motivos rítmicos tomados de los cuatro compases de la introducción, y donde se insertan algunas armonías de cuartas que desestabilizan, levemente, el carácter modal de este puente, llegándose a **a1** en el c. 25.



Ilustración 148. Cc. 17-21 de «Canción-danza»⁹⁵⁴.

En la segunda semifrase **a1** (c.25-37) se repite la primera melodía folclórica –con pequeñas variaciones– que se empleó con anterioridad en **a**.



Ilustración 149. Cc. 23-30 de «Canción-danza»⁹⁵⁵.

En el c. 37 se presenta un alargamiento que llega a la *codetta* –que tiene intención musical de puente hacia el tema **B**–. Esta sección (cc. 37-49) presenta un carácter voluble donde se incluyen cuartas –y quintas invertidas–, cambios de *tempo*, alternando tres compases de *leggero* con dos de *adagio* y, además, cambiando los compases –10/16, 6/8, 8/16–, modificándose así aquel 6/8 con el que se empezó la obra.

⁹⁵⁴ En rojo se señalan los motivos rítmicos tomados de los cuatro primeros compases de la introducción y en marrón las cuartas que aparecen en este puente con carácter de transición.

⁹⁵⁵ En el recuadro verde se resalta la primera melodía de Yebala.

Ilustración 150. Cc. 37-42 de «Canción-danza».

En el c. 50 comienza el tema **B** y la semifrase **b**, donde se inserta la segunda melodía tradicional que se reseñó más arriba, restableciéndose de nuevo el compás de 6/8.

Ilustración 151. Cc. 50-55 de «Canción-danza» con la segunda melodía folclórica de Yebala⁹⁵⁶.

Para unir esta mencionada semifrase **b** con la siguiente, **b1** –la cual comienza en el c. 60–, se emplea un pequeño puente de tres compases –cc. 57-59–, donde el autor cambia el *tempo* a *Largamente*.

Ilustración 152. Cc. 57-59 de «Canción-danza».

⁹⁵⁶ En el recuadro verde se señala la segunda melodía de Yebala.

En el c. 60 se expone nuevamente la segunda melodía yebelina, pero esta vez con un pequeño alargamiento entre las dos semifrases de la propia canción tradicional. Es decir, después de los cuatro primeros compases de la propia segunda melodía, se añaden otros dos –a modo de alargamiento–, que son continuados por los otros cuatro compases restantes de la melodía a la que hacemos mención y a los que se les añade, en el final, un compás y medio (c. 70 y primera parte del c. 71) con intención de funcionar como enlace entre el final de **b2** y el siguiente puente a modo de *cadenza* que le continúa –que se localiza en la segunda parte del c. 71–, finalizándose así la semifrase **b2**.

Ilustración 153. Cc. 60-72 de «Canción-danza»⁹⁵⁷.

⁹⁵⁷ En rojo se señala la semifrase **b2**, en verde las dos semifrases de la segunda canción folclórica de Yebala empleada por Aicha. En azul se encuadran a los dos compases de alargamiento que se sitúan entre las dos semifrases de esta segunda melodía tradicional. Se marca en naranja el compás y medio que funciona como enlace entre **b2** y el puente, y en morado el comienzo del puente a modo de *cadenza*.

Dentro de este tema **B**, y una vez finalizado **b1**, aparece un punto de reposo en el discurso musical por medio de un puente, a modo de *cadenza* –formado parcialmente con material similar al usado en el puente (*codetta*) que guiaba al tema **A** hasta el **B** (cc. 71-79)–. Como sabemos, las *cadenzas* delimitan las frases, partes o secciones de una pieza suponiendo, además en este caso, un proceso rítmico que agita el propio discurso musical. En este fragmento, dicho puente a modo de *cadenza* obtiene su clímax en el c. 77, donde el autor incluye un calderón en la nota sol de la mano derecha.

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system (measures 73-74) is labeled 'puente a modo de cadenza' and 'f'. The second system (measures 75-76) continues the piece. The third system (measures 77-78) is marked 'clímax' and 'in tempo'. In measure 77, a fermata is placed over a G note in the right hand, which is circled in green. The piece concludes with a 'dim e rall' marking and a 7-measure rest.

Ilustración 154. Cc. 73-78 de «Canción-danza».

Antes de llegar al tercer tema de la obra, Aicha propone otro proceso cadencial entre los cc. 80-87, formado con material métrico de los cuatro compases de introducción y con *tempo primo*. Asimismo, en las notas graves de la mano izquierda y en los tiempos fuertes del compás, se muestran las seis primeras notas del *maqam hiyascar* por octavas: do-re bemol-mi-fa-sol-la bemol. En los últimos compases de este proceso cadencial al que hacemos alusión (cc. 85-87), se mantiene en el bajo una nota re constante –a modo de nota pedal–, con la cual el compositor crea una sensación de suspensión y de tensión –propia de lo que podría ser una semicadencia–. Esta se agudiza con el cambio de *tempo* a *cantabile, meno mosso*, que nos lleva a una nota do, con la cual se inicia el tema **A'**.

79 material métrico de la introducción

Tempo I

7

pp

Red circles

Red. * simile

notas pertenecientes al maqam hiyascar

Meno mosso (Cantabile) ♩. = 80

83

cresc.

poco rit.

Red. *

pedal en re

f

Ilustración 155. Cc. 79-87 de «Canción-danza»⁹⁵⁸.

El tema A' es similar al A, incluyéndose también la primera melodía yebelina que hemos tratado. Esta se trunca al final de la semifrase a', entre los cc. 97-98, que nos llevan a un puente, entre los cc. 99-103, con un alargamiento del mismo entre los cc. 104-105. En este puente, en la mano izquierda y en octavas, se vuelve a emplear notas del primer tetracordo del *maqam hiyascar*. Ello nos conduce a a1', donde nuevamente se incluye la primera melodía folclórica, como se hacía en a1 del tema A.

97

Tranquillo

puente

ben marc.

notas del primer tetracordo del maqam hiyascar

final de a' con la primera melodía tradicional truncada a su término

101

Poco piu mosso

rit.

puente

notas del primer tetracordo del maqam hiyascar

3

mf

alargamiento

Ilustración 156. Cc. 97-105 de «Canción-danza»⁹⁵⁹.

⁹⁵⁸ En rojo, se señalan las notas pertenecientes al *maqam hiyascar*, en verde la nota pedal de re y en morado el material métrico.

⁹⁵⁹ En verde se encuadra el final de a, con la primera melodía tradicional truncada a su término. En rojo se localiza el puente, en azul las notas del primer tetracordo del *maqam hiyascar* en la mano izquierda del piano y en naranja el alargamiento.

Finaliza este movimiento con la coda, que hemos dividido en dos pequeñas secciones, unidas por un puente codal que cambia el compás de 6/8 a 2/4. El material con el que se construye inicialmente la coda es tomado del segundo tema tradicional yebelino que se introdujo en el tema **B**, pero modificado.

Ilustración 157. Cc. 118-121 de «Canción-danza».

Ya en la segunda sección de la coda, **c1** (c. 132), después del mencionado puente codal, aparecen momentos de polirritmia donde se funden fragmentos binarios con ternarios. Además, se insertan los primeros tetracodos del ya citado *maqam shadd araban*. En los últimos compases de la semifrase final de la coda, se hace una breve remembranza de la primera melodía tradicional y, con ella, se acaba el primer movimiento.

Ilustración 158. Cc. 132-135 de «Canción-danza»⁹⁶⁰.

II. «Lamento» (*Adagio mesto*)

⁹⁶⁰ En verde se señalizan los compases donde se incluye material de la segunda melodía de Yebala empleada en este movimiento. En azul se marcan los motivos rítmicos constituidos por las notas del primer tetracodo del *maqam shadd araban*, y la escala inspirada en el mismo *maqam* pero con la 7ª natural en la mano derecha del piano en el c. 135.

Forma: *lied* ternario –triptartito– (A-B-C).

Estructura	Compases	Semifrasas y fragmentos
Primera sección (Tema A)	cc. (1-18)	a (cc. 1-8)
		Puente (cc. 9-10)
		a1 (cc. 11-18)
		Puente (c. 19). <i>A tempo</i>
Segunda sección (Tema B)	cc. 20-50	b (cc. 20-22). <i>Poco piú mosso</i>
		Alargamiento de semifrase (cc. 23-24). <i>A tempo</i>
		Proceso cadencial a b1 (cc. 25-31)
		b1 (cc. 32-34)
		Alargamiento de semifrase (35-37)
		Puente al tema inicial (c. 38)
		Primeros compases de a (cc. 39-42)
		Puente a modo de <i>cadenza</i> (cc. 43-50). <i>Andante con moto</i>
Tercera sección (Tema C)	cc. 51-75	c (cc. 51-56). <i>Andante con moto</i>
		Alargamiento de semifrase (cc. 57-59). <i>A tempo</i>
		c1 (cc. 60-65)
		Alargamiento de semifrase (cc. 66-67)
		Coda (cc. 68-75). <i>Tempo 1º</i> (muy similar a a)

Tabla 13. Esquema formal de «Lamento».

«Lamento» es un movimiento cargado de la modalidad presentada por el *maqam* empleado, aunque en algunos fragmentos de la partitura se alterne con diversos centros tonales, que en esta pieza son más numerosos que en la primera. Asimismo, guarda una relativa simetría a nivel temático. Al tema inicial A de la pieza –donde se incluye la melodía popular yebelina dentro de la semifrase a–, le sucede un periodo contrastante –tema B–, acabándose con el tema C, cuya coda es casi una réplica de a –donde, como ya se ha comentado, se incluye la canción tradicional–, perteneciente a la sección A. Es por ello que este movimiento se presenta con una configuración estable, pero, a la vez, muy variada. La melodía folclórica en la que se inspira este segundo movimiento es la que, a continuación, se detalla:



Ilustración 159. Canción popular de «Lamento»⁹⁶¹.

En esta misma melodía también se basó Aicha para componer su *Fantasia Romántica para piano (basada en una canción callejera de Tetuán)*, op. 408, siendo la

⁹⁶¹ Para realizar la transcripción de esta melodía desde la partitura original de Aicha se ha respetado los cambios de compases y también la nota por la que se empieza.

misma bastante conocida en su ciudad de origen. Asimismo, esta está basada en el *maqam farahfaza* desde la nota mi. En la siguiente imagen, se presenta este modo que, en la música occidental, coincide con la escala de mi menor natural⁹⁶².

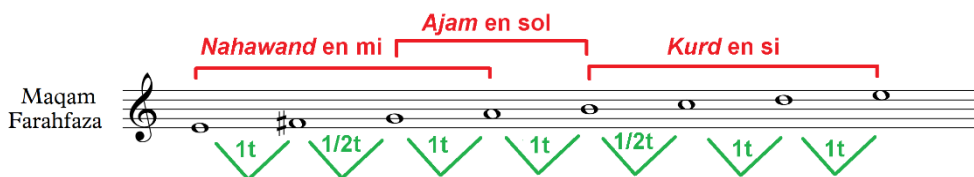


Ilustración 160. *Maqam farahfaza*.

El movimiento comienza, en su primera sección –tema A–, con la exposición de la melodía folclórica a la que se ha aludido. Aicha, para evitar que se considere dicha melodía en mi menor, utiliza la enarmonía entre mi bemol y re sostenido, como ocurre en los primeros compases del movimiento (cc. 1-3). Además, en la propia melodía original, en ocasiones, sustituye el mi natural por el reseñado mi bemol, para así no caer en la tonalidad de forma expresa, aunque como ya se indicó, hay periodos en este movimiento que tienen tendencia a buscar un color tonal. De hecho, en los primeros tres compases de la pieza se mantiene un acorde de si mayor –en el que van cambiando las tensiones armónicas en cada compás– que descansa en un mi, en el c. 4 –como si fuera un falso V– I–.

En a –que comienza en 6/16– se incluyen algunos cambios de compás –4/16 o 5/16–, utilizándose un 3/16 y un 6/16 en el puente que llega a a1 (cc. 9-10).

Ilustración 161. Cc. 1-10 de «Lamento»⁹⁶³.

⁹⁶² Este *maqam*, originalmente, se comienza desde sol. M. Giuliani, «Apuntes del Seminario...», *op. cit.*

⁹⁶³ En rojo se señalizan los acordes que se forman en cada compás, en el recuadro verde se resalta la melodía tradicional de Yebala, en azul se marcan las enarmonías, en naranja los cambios de alteración en la propia melodía, en morado la sección y semifrase, en marrón los falsos grados y en celeste el puente.

La semifrase **a1** tiene sensación cadencial de mi mayor, ya que, se puede observar que emplea el sol sostenido en muchos de sus pasajes donde, asimismo, se incluyen el mi y el si, además de diversas tensiones –también se emplea acordes en mi menor–. En **a1** se desarrolla el material rítmico y melódico, pero modificado, de la canción tradicional que hemos reseñado anteriormente. Además, el mismo puente que va al tema **B** (c. 19), a nivel sonoro, funciona como un acorde dominante de mi mayor con séptima menor que resuelve en la –aun así, hay que insistir que estas presencias tonales, tan solo son atisbos compositivos que dan color y movimiento armónico a la gran estructura modal de la pieza–.

Ilustración 162. Cc. 11-19 de «Lamento»⁹⁶⁴.

Ya llegados al tema **B**, se insertan en la mano izquierda una estructura de tresillos que se proponen como protagonistas dentro del acompañamiento musical de este mismo tema. La primera semifrase **b** (cc. 20-22) es ampliada a partir de un alargamiento que se incluye entre los cc. 23 y 24, y que nos lleva al proceso cadencial con destino a **b1** –la siguiente semifrase del tema **B**–.

Ilustración 163. Cc. 20-24 de «Lamento»⁹⁶⁵.

⁹⁶⁴ En morado se hace referencia a la sección y semifrase, en rojo se marcan los acordes conformados, con el recuadro verde se resalta el tema folclórico modificado y en celeste se señala el puente y su acorde.

⁹⁶⁵ En rojo se señalizan las estructuras de tresillos y en morado la 2ª sección, semifrase **b** y su alargamiento.

En este mencionado proceso cadencial (cc. 25-31), cabe resaltar la línea cromática que se realiza en la parte aguda de la mano derecha, acompañada por los motivos de tresillos de semicorcheas que se presentaron al inicio de la semifrase **b**. Asimismo, se observa una relación de politonalidad entre ambas manos, evidenciándose, por ejemplo, en el c. 28, la contraposición entre los acordes de re mayor –mano izquierda– y la mayor –mano derecha–.

Ilustración 164. Cc. 24-30 de «Lamento»⁹⁶⁶.

En **b1** prosigue el motivo de tresillos de semicorcheas en la mano izquierda –de forma muy parecida a como se llevó a cabo en **b**–, siendo la mano derecha distinta a la de la anterior semifrase **b**, pero con algunas analogías rítmicas y melódicas. A **b1** también se le adjunta un alargamiento que nos lleva a un puente de un compás (c. 38), guiándonos hacia una repetición de los primeros cuatro compases –con leves modificaciones–, donde, nuevamente, se rememora la melodía tradicional (**a**) en la que está inspirado este *lied* (cc. 39-42).

Ilustración 165. Cc. 39-42 de «Lamento».

⁹⁶⁶ En rojo se señalizan las estructuras de tresillos y en verde los acordes en ambas manos del piano que producen la politonalidad indicada. En morado se marca el proceso cadencial y la línea cromática.

Después de ello, se insertan ocho compases (cc. 43-50) en los cuales se desarrolla una *cadenza* en 2/8 –*Andante con moto*–, basada en las notas que forman el acorde de mi menor –mi-sol-si–, quizás para, de esta forma, vincular dicha escala menor natural con el propio

maqam farahfaza.

43 *Andante con moto* notas que forman parte del *maqam farahfaza* y que conforman también, un acorde de mi menor *dim e rall.*

ponte a modo de *cadenza* *p* *pp*

Ilustración 166. Cc. 43-50 de «Lamento»⁹⁶⁷.

El tema C es la última parte de este movimiento. Sus dos semifrases –c y c1– son muy similares en estructuras rítmicas, añadiéndose a ambas, sendos alargamientos.

51 *Andante con moto* *poco rit.* *a tempo*

C c1

Ilustración 167. Similitudes rítmicas entre cc. 51-52 (c) y cc. 60-61 (c1) en «Lamento»⁹⁶⁸.

La coda final (cc. 68-75) se basa en la melodía tradicional base con diversos cambios de compás, aunque esta tónica aparece en gran parte de «Lamento».

66 *Tempo I* *tema tradicional* *Coda*

alargamiento de c1 *motivo de tresillos* *Coda*

71 *tema tradicional* *Coda* *ff*

Ilustración 168. Cc. 66-75 de «Lamento»⁹⁶⁹.

⁹⁶⁷ En verde se señalizan las notas que forman parte del *maqam farahfaza* –y también de mi menor–.

⁹⁶⁸ A la izquierda aparecen los cc. 51-52 de c, y a la derecha los cc. 60-61 de c1. Se puede comparar las similitudes rítmicas entre ambos fragmentos.

⁹⁶⁹ En rojo se señala el motivo de tresillos, en el recuadro verde se resalta el tema tradicional, y en morado el alargamiento de c1 y la coda.

III. «Scherzo» (*Allegro non troppo*)

Forma: *scherzo*.

Estructura	Compases	Partes	Semifrasas	
<i>Scherzo</i>	cc. 1-54	A (cc. 1-13) ⁹⁷⁰	a (cc. 1-4)	
			a1 (cc. 5-8)	
			a2 (cc. 9-13)	
			Puente (cc. 14-15). <i>Poco più mosso</i>	
		B (cc. 16-31). <i>Ancor più mosso</i>	b (cc. 16-20)	
			b1 (cc. 21-26)	
			b2 (cc. 27-31). <i>Allegro non troppo</i>	
A (cc. 32-46) ⁹⁷¹	a' (cc. 32-35)			
	a1' (cc. 36-39)			
	a2' (cc. 40-45)			
	Proceso cadencial al Trío (cc. 47-54)			
<i>Trío</i>	cc. 55-105	C (cc. 55-70). <i>Allegro con grazia</i>	c (cc. 55-62)	
			c1 (cc. 63-69)	
		D (cc. 71-83)		
		C' (cc. 84-98). <i>Allegro con grazia</i>	c' (cc. 84-91)	
			c1' (cc. 92-98)	
	Coda (cc. 99-105)			
<i>Scherzo D. C.</i>	<i>Senza replica</i>			

Tabla 14. Esquema formal de «Scherzo».

Este «Scherzo» está dividido en dos partes: el propio *scherzo* –con repeticiones–, y el trío. Al final de la pieza, se repite el *scherzo* –sin las repeticiones–, tal y como se señala en la propia partitura. La melodía yebelina en la que Aicha se basa para este tercer movimiento es la siguiente:



Ilustración 169. Melodía de Yebala de «Scherzo».

El *maqam* inherente a esta melodía no se halló en las fuentes consultadas. El «Scherzo» se puede dividir en tres partes o secciones –A, B y A'–. La primera de ellas –A–, puede, a su vez, subdividirse en tres semifrasas –a, a1 y a2, conformadas por cuatro compases cada una–, en las cuales, precisamente, se incluye la base de la melodía tradicional reseñada. Esta va acompañada –en gran parte de la extensión de A– con

⁹⁷⁰ El compás 13 de esta primera sección del «Scherzo» corresponde a la casilla de segunda vez de repetición, por lo que no se añade un compás y se respeta la estructura de cuatro compases por semifrase.

⁹⁷¹ En este compás 46 ocurre lo mismo que con el anterior c. 13. Corresponde a la casilla de segunda vez.

figuraciones rítmicas de corcheas en compás de 6/8, y se señala su reiteración íntegra mediante su correspondiente barra de repetición.

En estos compases (cc. 1-13) en la mano izquierda del piano, se construyen estructuras métricas de tres corcheas a modo de progresiones, pero sin seguir un patrón establecido. El compás de la casilla de primera repetición presenta un si mayor con 7ª menor que provoca la sensación de un V que vuelve a mi –como si de un I se tratara–. En el compás de la casilla de segunda, también se inserta un acorde de si mayor, pero esta vez sin la 7ª de dominante, al acabar la exposición del propio tema folclórico.

Ilustración 170. Cc. 1-13 de «Scherzo»⁹⁷².

Después de ello, y con un *tempo poco piú mosso*, se presenta el puente (cc. 14-15) que nos dirige hacia la parte **B**. En él se cambia de compás –a 3/4– y se presenta un motivo formado por tresillos de corcheas en ambas manos en el c. 14 que en el siguiente compás se repiten, pero una octava aguda.

Ilustración 171. Cc. 14-15 de «Scherzo»⁹⁷³.

⁹⁷² En color rojo se señalan las estructuras métricas a modo de progresiones y en el recuadro verde se enmarca el tema tradicional. En morado se señaliza la sección, en azul las semifrases y en naranja los acordes en los dos últimos compases de la ilustración.

⁹⁷³ En morado se señala el puente a **B** (cc. 14-15) y en rojo los motivos que se repiten en octava aguda.

La sección **B** (cc. 16-31) se divide también en tres semifrases, que se basan en la muestra de nuevas temáticas –**b**, **b1** y **b2**, constando cada una de ellas de 5, 6, y 5 compases, respectivamente–. La semifrase **b** (cc. 16-20) con un tempo «Ancor piú mosso», presenta un juego de seis semicorcheas por compás que se va alternando de mano a mano cada vez que se va avanzando en el discurso musical.



Ilustración 172. Cc. 16-20 de «Scherzo»⁹⁷⁴.

La siguiente semifrase **b1** (cc. 21-26), en sus primeros compases, presenta pasajes tonales –mi mayor y si mayor con diversas tensiones–, volviéndose al *tempo* inicial. En el c.21 se retoma el motivo de negra con puntillo-corchea-negra que se insertó en el c. 17 de **b** –se puede consultar en la anterior ilustración 172–, y en los cc. 23-26 se utiliza una célula métrica de corchea-dos semicorcheas, como un motivo a modo de progresión sin una organización establecida.

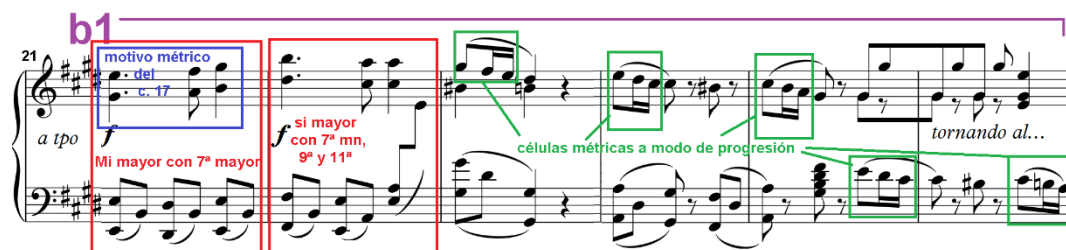


Ilustración 173. Cc. 21-26 de «Scherzo»⁹⁷⁵.

En la última semifrase de **B**, que denominamos **b2**, se vuelve a cambiar el *tempo* a «Allegro non troppo». Su estructura es diatónica y en los últimos compases de esta semifrase se forma el acorde de si mayor que nos lleva a **A'**, donde se retoma la melodía folclórica de Yebala.

⁹⁷⁴ En rojo se señalizan los grupos de seis semicorcheas que se van alternando entre manos a lo largo que va avanzando la música. En morado se marca la semifrase **b**.

⁹⁷⁵ En verde se señalan las células métricas a modo de progresión, en rojo los acordes que se forman en los dos primeros compases de la ilustración y en azul el motivo métrico recogido del c. 17.

Ilustración 174. Cc. 27-31 de «Scherzo»⁹⁷⁶.

A continuación, se presenta la sección A', consecuentemente similar a A. En ella se insertan tres semifrases –a', a1', y a2'–, siendo las dos primeras iguales a las que se presentaron en A –compuestas por cuatro compases cada una–, mientras la última, a2', consta de 6 compases, siendo algo más larga y menos similar que a2, y, además, cadenciando en mi. El proceso cadencial que conduce al trío (cc. 47-54) está repleto de cromatismos, señalado por el propio Aicha como «quasi ad libitum» en la propia partitura, y que, como prolegómeno del mismo, termina en mi.

Ilustración 175. Cc. 47-54 de «Scherzo»⁹⁷⁷.

El trío, asimismo, posee una subdivisión interior ternaria. La parte C está compuesta por dos semifrases de ocho compases (c y c1), continuada por la parte D (cc. 71-83) que se desarrolla en una suerte de corcheas arpegiadas en grupos de dos.

⁹⁷⁶ En morado se señala la semifrase a la que pertenece este fragmento, b2. En rojo se marca el movimiento melódico diatónico y, también, el último acorde de si mayor.

⁹⁷⁷ En rojo se señala el movimiento cromático de las dos voces, y en verde el último acorde de esta sección. En morado se marca donde inicia el proceso cadencial.

71 **D** arpeggios de corcheas en grupos de dos rit. *pp* Si Mayor arpeggios de corcheas en grupos de dos

79 arpeggios de corcheas en grupos de dos *mp* =molto rall.

Ilustración 176. Cc. 71-83 de «Scherzo»⁹⁷⁸.

Las dos semifrases de C se repiten en C', con la característica de que la primera vez que se muestra, la melodía está en la mano izquierda –en la primera semifrase c–, mientras que cuando se muestra en c' –primera semifrase de C'–, se adecúa en la mano derecha, siendo ambas melodías relativamente similares, pero en distintas tesituras.

62 melodía de "c" en mano izquierda

84 *a tempo* melodía de "c" en la mano derecha

Ilustración 177. Cc. 62-65 de c (arriba), y cc. 84-86 de c' (abajo) –de «Scherzo»–⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ En rojo se señalan los arpeggios de corcheas en grupos de dos y en verde el acorde de si mayor.

⁹⁷⁹ En la imagen superior, se insertan los cc. 62-65 de c, y en la inferior los cc. 84-86 de c'. En el recuadro verde se señaliza la melodía tradicional: en la mano izquierda en la primera imagen, y en la derecha en la segunda.

Finaliza este movimiento con una coda, donde se propone un motivo en un compás y en el siguiente se repite, pero a octava aguda (cc. 99-102). Se acaba la coda desembocando en un acorde de la mayor (cc. 103-105) –aunque recordamos que se trata de música modal–. Seguidamente, se retoma el *scherzo* sin las repeticiones.

Ilustración 178. Cc. 99-105 de «Scherzo»⁹⁸⁰.

Como se ha podido observar, Aicha toma la obra al completo y a nivel armónico, como una estructura modal basada en los inherentes *maqamat* de las melodías tradicionales que recogió. Especialmente, esta modalidad es más tangible en el primer movimiento, presentando más intenciones hacia momentos tonales en «Lamento», y con pequeñas zonas congruentes con esta tendencia en el último tiempo de este *opus 41*. El respeto y acotación de las formas elegidas por nuestro autor suele ser, por lo general, academicista. Una obra llena de colores musicales y exotismo, provocados por las propias melodías aportadas, que Aicha Rahmani desarrolló mediante las singulares fórmulas compositivas expuestas.



Ilustración 179. Mujeres bereberes de Yebala.

La totalidad de la partitura original de la obra se adjunta en el anexo VII (ilustración 371).

⁹⁸⁰ En rojo se señalan los motivos que, en los compases posteriores, se repiten a octava aguda. En verde se enmarca el acorde de la mayor.

En palabras de Arnold Schönberg, «[l]a variación crea las formas del motivo para la construcción de temas. Produce contraste en las secciones centrales y variedad en las repeticiones, pero en “Tema y variaciones”, constituye el principio estructural de toda una pieza»⁹⁸². Esta obra de Aicha sigue esa idea artístico-musical del maestro vienés, como se podrá observar a lo largo de su análisis y, a la vez, el autor tetuaní evoca en la misma el sentido andalusí, donde los cortes instrumentales de la *nawbas* eran abundantes y, en algunas ocasiones, improvisatorios. El hecho de que los músicos hispano-árabes practicaran el acto de desarrollar un determinado tema e improvisar sobre él supondría un esbozo histórico de lo que más tarde y de manera formal en Europa se constituiría como el tema con variaciones. De nuevo, Aicha reúne conceptos musicales de distintas épocas y diferentes estéticas y las aúna en una única representación. La obra muestra la vinculación artística entre eras y, a su vez, reúne sus componentes que, bajo el punto de vista del maestro árabe, presentan analogías en su concepción.

Para el análisis de la obra se denominará **a** a las primeras semifrases y **a'** a las segundas. A su vez, se le añadirá un número dependiendo de la variación que tratemos: **a1** (primera semifrase de la primera variación), **a'3** (segunda semifrase de la tercera variación, **a** (primera semifrase del tema principal –sin número–), etcétera. La estructura de la pieza es la siguiente:

- Tema (cc. 1-14) *Moderato*.
- Variación I (cc. 15-37) *Allegretto*.
- Variación II (cc. 38-56) *Andantino*.
- Variación III (cc. 57-82) *Adagio*.
- Variación IV (cc. 83-110) *Allegro*.
- Variación V (cc. 111-131) *Moderato*.
- Variación VI (cc. 132-159) *Andante con moto*.

«Tema»

Estructura	Partes	Compases
Antecedente	a	cc. 1-5
	a'	cc. 6-10
Consecuente	b	cc. 1-5
	b'	cc. 6-8 y cc. 11-14

Tabla 15. Esquema formal del «Tema» del *op. 127*.

⁹⁸² A. Schönberg, *Fundamentos de la composición musical...*, *op. cit.*, p. 198.

Al ser tan breves los movimientos que conforman la obra, adjuntaremos cada uno de ellos con las reseñas analíticas efectuadas para, así, facilitar su consulta.

Ilustración 181. «Tema» del *opus 127* con reseñas analíticas⁹⁸³.

A nivel formal, en la estructura de este «Tema», nos encontramos con un «antecedente» –c. 1 hasta casilla de primera (cc. 9-10), es decir, compuesto de 10 compases en total–, y un «consecuente» –que abarca toda la repetición, pero saltando la casilla de primera, es decir, desde el c. 1 hasta el final (sin los cc. 9 y 10), computándose así 12 compases–. A su vez, el «antecedente» se divide claramente en 5 + 5 (**a** y **a'**), mientras que el «consecuente» se divide en 5 + 7 (**b** y **b'**).

El «Tema» se encuentra en la tonalidad de do mayor, observándose en el comienzo de la melodía principal un acompañamiento en acordes con intervalos de 7ª. Este acompañamiento, desde el c. 6, se reitera a distancia de medio tono ascendente en el primer acorde, y un tono ascendente en el segundo. Esto es algo habitual en las armonizaciones de los acompañamientos de Aicha, en las cuales –y en las repeticiones de estos–, se altera diversas notas medio tono o un tono hacia arriba o hacia abajo, pero casi siempre conservando la misma estructura métrica.

Dentro de la pieza y en sus primeros ocho compases, podrían entenderse dos motivos diferenciados a modo de pregunta y respuesta, entre los cuales el primero de ellos

⁹⁸³ En morado se señalizan las semifrases y en rojo los intervalos de séptima que se forman entre notas de un mismo acorde. En verde se marcan los acompañamientos de **a** y **a'**, que son iguales métricamente, pero **a'** un tono más alto –medio tono en el primer acorde–. En naranja se reseñan los grados de los últimos cc.

sería ascendente –cc. 1-2 y cc. 6-7– y el segundo descendente –cc. 3-4 y c. 8–. En los dos últimos compases del «Tema» se muestra una claridad tonal de una cadencia II (o IV)–V–I, en do mayor.

En este primer tema comienza a observarse algunos intervallos de cuartas. A modo de ejemplo, en el c. 9, el bajo realiza una melodía ascendente por intervallos de cuartas (mi-la-re-sol) y que se volverán fundamentales en las siguientes variaciones –en la ilustración 181 se puede observar señalado–.

De hecho, también podríamos apuntar como relevante el tetracordo formado por todas las notas del primer compás –do-re-mi-fa–, a pesar de los acordes de séptimas que en el inicio del «Tema» se congregan.

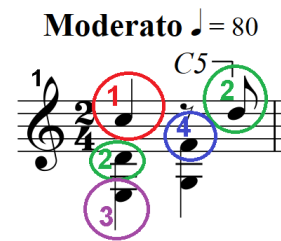


Ilustración 182. C.1 del «Tema» del *opus 127*⁹⁸⁴.

«Variación I»

Estructura	Compases
Semifrase a1	cc. 15-23
Semifrase a'1	cc. 24-29
Coda	cc. 30-37

Tabla 16. Esquema formal de la 1ª variación del *op. 127*.

Al igual que en el «Tema», insertaremos la primera variación con las anotaciones analíticas para facilitar su consulta.



⁹⁸⁴ En la imagen, el 1 en rojo señala el do, el 2 en verde a los dos re, el 3 en morado al mi y el 4 azul al fa.



Ilustración 183. «Variación I» del *opus 127* con reseñas analíticas⁹⁸⁵.

La composición por cuartas se empieza a mostrar evidente desde el inicio del acompañamiento de esta variación –aunque en el primer compás aparecen invertidas como quintas–. Esto se observa, sobre todo, en las partes fuertes de compás, con acordes arpegiados en estos citados intervalos por cuartas. A partir del c. 17, estas cuartas también se presentan en forma de acordes partidos y en un juego de alternancias de corcheas.

Cabe destacar de esta variación, la formación del tritono –con el fa sostenido presente en diversos momentos–, con el que podría plantearse una dualidad sonora, a veces, insinuante hacia mi menor –con la sensible alterada como en el c. 17–, y, en otras ocasiones, como realce del quinto grado de do, sol.



Ilustración 184. C. 17 de la «Variación I» del *opus 127*.

En esta variación no aparecen barras de repetición, por lo que las semifrases son más largas que en las variaciones donde sí se insertan. Los tres primeros compases de la coda, sin contar la última anacrusa que llega al c. 33, podría considerarse como el final de la semifrase *a'1*, pero dado su carácter cadencial, en este análisis se han entendido como el inicio de la citada coda.

«Variación II»

Estructura	Compases
Semifrase a2	cc. 38-45 (se repite)
Semifrase a'2	cc. 46-53 (se repite)
Coda	cc. 54-56

Tabla 17. Esquema formal de la 2ª variación del *op. 127*.

⁹⁸⁵ En morado se señalizan las semifrases, y en marrón las cuartas y las quintas invertidas.

La segunda variación, también en do mayor como la anterior, propone algunos pasajes disonantes en el devenir de su composición. El tema se conjuga en la estructura de cuatro semicorcheas que, a nivel conjunto, plantea acordes –algunas veces con tensiones armónicas–.

La conformación interválica de cuartas plagas este movimiento –en algunos casos, desde quintas invertidas–, mostrándose, rítmicamente, más rico que la variación anterior.

Al igual que en la anterior variación se adjuntará la partitura al completo de esta, dada su brevedad, para su mejor exposición.

Ilustración 185. «Variación II» del *opus 127* con reseñas analíticas⁹⁸⁶.

En el primer compás (c. 38) se atisba una pequeña idea de progresión que se lleva a cabo en el siguiente compás.

En el c. 40 se modifica la estructura de la dirección melódica del grupo de semicorcheas –esta vez, ascendente–, y, en el siguiente c. 41, vuelve a esbozarse otra brevísima progresión, pero, en esta ocasión, basada en el anterior compás (c. 40).

⁹⁸⁶ En morado se señalizan las semifrases y en rojo algunos de los acordes que forman los grupos de semicorcheas. En marrón se marcan las cuartas y quintas invertidas y en azul algunas de las partes de acordes que presentan disonancias.

La semifrase **a'2** se presenta como el fragmento más contrastante de la pequeña segunda variación, alternándose en ella cromatismos saltados (cc. 46-47), y una breve progresión entre los cc. 50-51.

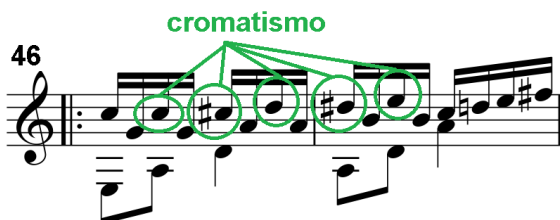


Ilustración 186. C. 46 de «Variación II» del *opus 127*.

El tema, en la segunda variación, se localiza en algunas corcheas dispersas y en las notas agudas, estando arropado por la sucesión de notas que lo acompañan.



Ilustración 187. Cc. 38-41 de la «Variación II» del *Tema con variaciones*⁹⁸⁷.

Finaliza la pieza en cadencia perfecta, como en otras de las variaciones de la obra. Añadir que, en este pequeño movimiento, sí que se insertan las barras de repetición, como se hizo en el tema principal, dedicándolas a cada una de las semifrases (**a2** y **a'2**).

«Variación III»

Estructura	Compases
Semifrase a3	cc. 57-63
Semifrase a'3	cc. 64-70
Semifrase a''3	cc. 71-79
Coda	cc. 80-82

Tabla 18. Esquema formal de la 3ª variación del *op. 127*.

Como se ha hecho en las otras variaciones, adjuntamos la partitura al completo de esta para, así, poder observar más el discurso analítico realizado.

⁹⁸⁷ En rojo se marca la estructura del tema principal, en verde las cuartas y sus inversiones, y en azul la configuración de acordes.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

Ilustración 188. «Variación III» del *opus 127* con reseñas analíticas⁹⁸⁸.

La tercera variación se presenta con las alteraciones propias de la tonalidad de do menor, aunque su sonoridad y carácter se mantienen modales. En la semifrase **a3**, la línea melódica de la guitarra crea una serie de acordes en los primeros cuatro compases (cc. 57-60) y en los cc. 66-69, c. 72, cc. 75-76 y c. 80, de forma monódica. Las cuartas y las quintas invertidas aparecen, reiteradamente, en fragmentos de la propia variación.

Además de ello, en los primeros cuatro compases puede distinguirse las notas del tema principal de la pieza –con la nota mi alterada descendientemente, como corresponde a do menor–.

⁹⁸⁸ En morado se señalizan las semifrases y en rojo los acordes que se construyen en algunos compases. En marrón se marcan las cuartas y quintas invertidas, y en azul una pequeña progresión (cc. 64-65).

Ilustración 189. Cc. 57-61 de la «Variación III» del *Tema con variaciones*⁹⁸⁹.

Desde los cc. 61-63, se observan dos planos: por un lado, la melodía en la parte aguda y, por otro, el bajo alternando cuartas y quintas. La semifrase **a3** se termina en un acorde de sol mayor (c. 63). Entre los compases cc. 64-65 –ya en la semifrase **a'3**– se reutiliza la figuración métrica que se empleó en el c. 61, –corchea con puntillo y dos fusas–, formándose una pequeña estructura a modo de progresión, pero en sentido interválico inverso.

Ilustración 190. Cc. 61-65 de la «Variación III» del *opus 127*⁹⁹⁰.

Con este tipo de acciones compositivas de Aicha, podemos escudriñar que pretende no exponer una única fórmula creativa en sus obras, anhelando quizás evitar el encasillamiento de sus piezas en corrientes musicales usuales. Más bien, juega con los recursos modales, por una parte, y tonales, por otra, en esta zona de la variación, eludiendo la claridad armónica y realizando, por ende, una amalgama creativa a partir de diversas herramientas compositivas.

En los cc. 66-69, se desarrollan grupos de cuatro semicorcheas a modo de progresión ascendente –salvo el último grupo– que descansan en el c. 70, en un acorde formado por cuartas.

Ilustración 191. Cc. 66-70 de la «Variación III» del *op. 127*⁹⁹¹.

Como en esta variación no se incluye líneas de repetición, Aicha presenta, entre los cc. 71-79, un juego compositivo donde se esboza el comienzo monódico de la

⁹⁸⁹ En rojo se marca la melodía del tema, en verde los acordes que se construyen en los primeros cuatro compases y en azul claro las quintas que se crean en el c. 61.

⁹⁹⁰ En naranja se señala el material métrico del c. 61 que se emplea en los cc. 64-65, en rojo la melodía de la mano derecha de los cc. 61-62 y en marrón las cuartas y quintas.

⁹⁹¹ En rojo se señalan los grupos de cuatro semicorcheas que forman parte de una progresión ascendente –salvo en el último grupo– y en marrón el acorde en el c. 70, compuesto por cuartas.

semifrase **a3** a la inversa (cc. 57-60), es decir, ascendente-descendente-descendente. A este fragmento lo hemos considerado como otra semifrase **-a'3-**, por lo que este movimiento tendría tres de ellas y la coda (cc. 80-82).



Ilustración 192. Cc. 57-58 (izquierda), y cc. 71-72 (derecha) del *op. 127*⁹⁹².

«Variación IV»

Estructura	Compases
Semifrase a4	cc. 83-89
Semifrase a'4	cc. 90-95
Semifrase a4a	cc. 96-102
Semifrase a'4 ^a	cc. 103-107
Coda	cc. 108-110

Tabla 19. Esquema formal de la 4ª variación del *op. 127*.

Este número se presenta homofónico casi en su totalidad. Claramente, se puede observar el empleo de la armonía por cuartas que aparece constante en casi toda la variación. Se advierte, además de la señalización en la propia armadura, la sonoridad de la tonalidad de sol mayor. Se adjunta la partitura al completo con la señalización analítica.

Ilustración 193. «Variación IV» del *opus 127* con reseñas analíticas⁹⁹³.

⁹⁹² En la imagen de la izquierda se muestra los cc. 71-72 de esta variación 3 –con el juego de dirección de la melodía ascendente-descendente-descendente–. En el gráfico de la derecha aparecen los cc. 57-58 de la misma variación –que es con la que se comienza esta– con la dirección melódica descendente-ascendente-descendente.

⁹⁹³ En morado se señalizan las semifrases y en rojo los acordes que se construyen en algunos compases. En marrón se marcan las cuartas y quintas invertidas.

Por otro lado, entre los cc. 95-98, se muestra una nota pedal sincopada –sobre re, quinto grado de sol, y que se podría llegar a entender como una semicadencia ampliada– donde Aicha, a su vez, cambia el compás de 2/4 a 3/4. Este, junto con el final de **a’4a** – cc. 106-107–, son los únicos momentos musicales en los que se presenta un esbozo de movimiento contrapuntístico dentro de la cuarta variación.

Cabe señalar que las notas que conforman los acordes suelen seguir, paralelamente, la línea melódica –aunque en algunos momentos, se mantienen los mismos acordes reiterados al pulso de dicha melodía–.



Ilustración 194. Cc. 95-102 de la «Variación IV» del *opus 127*⁹⁹⁴.

Como en esta variación tampoco se inserta barras de repetición, el autor rememora ambas frases principales (**a4** y **a’4**), con importantes cambios estructurales y armónicos: entre los cc. 96-102 –como si fuera una repetición modificada de la semifrase **a4**, y que hemos denominado **a4a**–; y los cc. 103-107 –a modo de repetición cambiada de la semifrase **a’4**, y que en este análisis hemos señalado como **a’4a**–.

«Variación V»

Estructura	Compases
Semifrase a5	cc. 111-119
Semifrase a’5	cc. 120-125
Coda	cc. 126-131

Tabla 20. Esquema formal de la 5ª variación del *op. 127*.

De la misma forma que hemos hecho en las anteriores variaciones, dada su brevedad, adjuntamos la partitura al completo de la quinta variación con las señalizaciones analíticas.

⁹⁹⁴ En rojo se señalan los acordes formados por cuartas, en azul la melodía principal y en verde la nota pedal.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

Ilustración 195. «Variación V» del *opus 127* con reseñas analíticas⁹⁹⁵.

En la quinta variación, Aicha Rahmani utiliza la escala diatónica de do mayor y la escala mixta de mi mayor –primer tetracordo extraído de mi mayor y el segundo del homónimo menor– para desarrollar el tema principal en las dos semifrases.

Ilustración 196. Cc. 111-115 de la «Variación V» del *opus 127*⁹⁹⁶.

La semifrased **a5** es similar en construcción a la **a'5**, pero con pequeñas variaciones armónicas, especialmente al final de las mismas. La coda, es de mayor duración en esta variación en relación a los anteriores números. De nuevo, Aicha emplea el recurso de

⁹⁹⁵ En morado se señalizan las semifrases y en rojo los acordes que se construyen en algunos compases. En marrón se marcan las cuartas y quintas invertidas y en naranja la cadencia plagal del final.

⁹⁹⁶ En rojo se señala el uso de la escala diatónica de do mayor y la escala mixta de mi para desarrollar la variación en la primera semifrased. Asimismo, en verde se hace referencia a la armonía por cuartas, y en azul se resalta el acorde conformado a partir de la consecución de corcheas en el mismo compás.

armonías por cuartas en algunas zonas de la quinta variación y, también, conforma acordes abiertos a partir de la consecución de corcheas en algunos compases (c. 112, c. 126, y c. 127), finalizando el movimiento en cadencia plagal. Esta variación, tampoco posee barras de repetición, siendo la más corta en lo relativo a duración dentro de la obra general.

«Variación IV»

Estructura	Compases
Semifrase a6	cc. 132-145
Semifrase a'6	cc. 146-154. <i>Primo tempo</i>
Coda	cc. 155-159

Tabla 21. Esquema formal de la 6ª variación del op. 127.

El último movimiento de la obra se compone con semifrases más largas que en las anteriores variaciones, y, a su vez, está conformado con material variado perteneciente a estas mismas. Asimismo, esta variación tampoco posee barras de repetición.

Ilustración 197. «Variación VI» del opus 127 con reseñas analíticas⁹⁹⁷.

⁹⁹⁷ En morado se señalizan las semifrases y en rojo los acordes que se construyen en algunos compases. En marrón se marcan las cuartas y en azul los motivos rítmicos que se repiten.

En la primera semifrase **a6**, se desarrolla el tema de manera más extensa, empleándose el motivo rítmico de silencio de corchea y dos semicorcheas, en sentido ascendente, en los cc. 133 y 136 –también se utiliza este citado motivo en el c. 147 y c. 150, de la semifrase **a'6**–. Este material es rescatado de las variaciones I (c. 21 y c. 32) y III (cc. 64-65, en sentido descendente).

Igualmente, los esbozos de progresión que se sugirieron en las variaciones II y III, se usan en este último número de la obra, concretamente, en el «Meno» de la primera semifrase **a6** (cc. 141-142).



Ilustración 198. Cc. 141 y 142 de la «Variación VI» del *opus 127*⁹⁹⁸.

Este fragmento de **a6** (cc. 141-145) parece ser un puente que nos guía hacia la siguiente semifrase, **a'6**, estando constituido por el recurrente uso de las armonías por cuartas –implementadas en parte de la obra–.

Además de ello, entre los cc. 143-145, se muestran acordes formados por tres notas que mantienen una relación de cromatismo descendente entre ellas y en sus diferentes alturas.

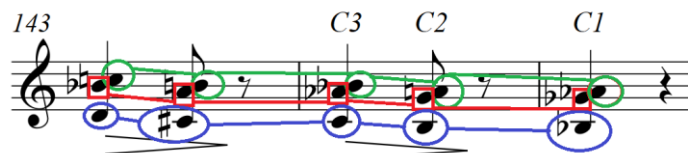


Ilustración 199. Cc. 143-145 de la «Variación VI» del *opus 127*.

Los cinco primeros compases de **a6** y de **a'6** son idénticos, y, la coda presenta en sus cc. 156 y 157, la reiterada idea de insinuar una minúscula progresión de dos compases que nos lleva, al final de la pieza, a una cadencia perfecta.



Ilustración 200. Cc. 156-157 de la «Variación VI» del *opus 127*.

⁹⁹⁸ En verde se señala las armonías por cuartas y en rojo el esbozo de progresión.

A nivel general, aunque la obra presenta muchos centros tonales, Mustafá Aicha pretende mantener el *tab`* o modalidad andalusí en la extensión de toda la partitura (do). Como suele hacer en otras de sus producciones musicales, presenta muchas estructuras conjuntadas que no permiten especificar, en ocasiones y con total claridad, su decantación modal o tonal. Este juego compositivo que, en este sentido, lleva a despistar en la audición es típica de Aicha Rahmani.

La totalidad de la partitura de la obra se adjunta en el anexo VII (ilustración 372).



Ilustración 201. Extracto de la séptima página del original del *op. 127*.

8.5. Música de cámara modal: *Amores en los jardines del Andalucía* [sic] (Tema y variaciones para trompeta en si bemol y piano, op. 303)

En la obra *Amores en los jardines del Andalucía* se trata, también, de un tema con variaciones, esta vez para trompeta en si bemol y piano. Estrenada en Guadalcazín (Jerez de la Frontera) el 19 de octubre de 2001 por Juan de Dios Marfil –piano– y David Guillén –trompeta–, con la presencia del compositor. Publicada bajo el amparo de la Asociación de Trompetistas de Andalucía «al-Nafir» en 2006 y en el volumen 3 de la colección de dicha asociación, cuya gestión le correspondió a Rivera Editores (Valencia). La pieza se incluyó dentro de su ciclo de *Amores en los jardines del al-Ándalus* III, entendiéndose como una añadidura o corte instrumental dentro de la *nawba* que se quería representar con el mencionado ciclo, siendo así la estética «neoandalusí» desarrollada en la pieza.

A pesar de ser un tema con variaciones, podría parecer compuesta en forma ternaria –**A - B - A'**–, siendo la escritura pianística idéntica, tanto en el «Tema» como en el último número, mientras la trompeta es la que realiza el desarrollo de la variación. La obra está escrita en compás de 3/4, presentándose unas presuntas y, al menos, curiosas coincidencias con el número tres y con el número cuatro a lo largo de la partitura, como posteriormente detallaremos. La estructura formal sería:

- Tema (*Tranquillo*).
- Variación I (*Piú mosso*).
- Variación II (*Primo tempo*).
- Variación III (*Leggero*).
- Variación IV (*Con grazia*).

Estructura	Compases	Parte	Semifrases y partes	Tema o variación
A	cc. 1-16	Tema	Introducción (cc. 1-3)	Tema
			a (cc. 4-10)	
			b (anacrusa al c. 11 hasta el c. 16)	
B	cc. 17-56	Variaciones I, II, y III	a1 (cc. 17-24), <i>piú mosso</i>	Variación I
			b1 (anacrusa al c. 25 hasta el c. 30)	Variación II
			a2 (anacrusa al c. 31 hasta el c. 36), <i>1º tempo</i>	
			b2 (anacrusa al c. 37 hasta el c. 42)	
			a3 (cc. 43-49), <i>leggero</i>	Variación III
b3 (anacrusa al c. 50 hasta el 56)				
A'	cc. 57-72	Variación IV	a4 (cc. 57-64), <i>Con grazia</i>	Variación IV
			b4 (anacrusa al c. 65 hasta el 72)	

Tabla 22. Esquema formal de *Amores en los jardines del Ándalus*.

Cada una de estas variaciones y también el «Tema» –sin contar la pequeña introducción de tres compases–, pueden ser divididos en dos frases de aproximadamente seis compases cada una. Así que hablaremos de **a**, para referirnos a la primera frase del «Tema», y **a1**, para comentar la primera frase de la primera variación –añadiéndoles números a esta referencia citada, dependiendo de la variación en la que se emplee: **a3**: primera frase de la tercera variación, etcétera–. Para la segunda frase del «Tema» y de cada variación, utilizaremos **b** –también numerada dependiendo de la variación a la que haga alusión, estando sin número cuando corresponda al propio «Tema»–.

The image shows two excerpts of a musical score. The left excerpt, labeled 'Variación II' and '1º Tempo', covers measures 30 to 32. It features a trumpet line with a trill in measure 31 and a piano accompaniment with chords in the right hand and bass notes in the left hand. The right excerpt covers measures 37 to 38, showing a trumpet line with a triplet in measure 37 and a piano accompaniment with chords in the right hand and bass notes in the left hand.

Ilustración 202. A modo de ejemplo, extractos de **a2** –primera frase de la 2ª variación (cc. 30-32)– a la izquierda, y de **b2** –segunda frase de la misma variación (cc. 37-38)– a la derecha, del *op. 303*.

La obra posee una sonoridad modal caracterizada por su aparente simplicidad y ligereza bien construida, donde la trompeta juega, por medio de sus variaciones, sobre una base armónica basada mayoritariamente en acordes por cuartas, y que tendería hacia una total independencia del intervalo, como podemos percibir en las variaciones. Según los estudios de Persichetti a colación de la música del siglo XX: «[...] los materiales de la armonía por cuartas surgen de la ornamentación de la triada y de las técnicas de la polifonía medieval»⁹⁹⁹. Esta idea y concepción de este tipo de armonías fue así contemplada por Aicha Rahmani.

«Tema»

Al comienzo de la obra, se presenta una breve introducción de tres compases del piano solo.

⁹⁹⁹ V. Persichetti, *Armonía del Siglo XX...*, *op. cit.*, p. 95.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

Ilustración 203. Cc. 1-4 de *Amores en los jardines del Andalucía*¹⁰⁰⁰.

La presunta relevancia del número tres, que anteriormente se indicó, se puede observar en varios momentos del «Tema». A modo de ejemplo, señalar el ya citado compás de 3/4 y, también, la forma de la pieza que, como hemos mencionado, se podría entender como ternaria (A-B-A'). La pequeña introducción de piano está compuesta concretamente por tres compases (cc. 1-3). Además, en la mano izquierda del piano, tanto en la introducción como en toda la estructura de la exposición del «Tema», el autor escribe a negra, es decir, tres valores en cada compás (cc. 1-15). De nuevo, en el inicio de la obra, en la mano derecha del piano y en cada segunda parte de cada tiempo, Aicha construye tres grupos de tres notas –en forma de acorde– en todo el «Tema» (cc. 1-15) –señalar que, dentro de cada uno de estos primeros compases, se forma un acorde compuesto por las notas de la escala pentatónica sobre sol (cc. 1-4)–.

En el último compás del «Tema» se construyen dos grupos de tres notas cada uno, en forma de acorde, y en la segunda parte del mismo (c. 16) –estos dos grupos de tres notas, en cada mano del piano, conforman un acorde tomado de la escala mixolidia de sol (también describible como un acorde con 7ª y 11ª añadidas)–.

Ilustración 204. Cc. 15-16 de *Amores en los jardines del Andalucía*.

A todo esto, habría que añadir la importancia de la tercera parte del compás, sobre todo, en algunas secciones. Como ejemplo, la trompeta, en el tema principal, realiza dos corcheas en la tercera y última parte del compás –c. 4–, comenzándose así las frases y

¹⁰⁰⁰ El grupo de tres notas se señala en rojo y se puede observar la importancia que se le da al 3.

semifrases, dándose además de esta manera una sensación de distinción. Es preciso señalar que toda la mística desarrollada a colación del número 3, pueda tratarse de una coincidencia o de un juego numérico que Aicha pretendió elaborar.

Con respecto al número cuatro, habría que señalar el movimiento diatónico que aparece en la mano izquierda y en el c. 4, donde sol llega a fa. La melodía de la trompeta comienza en el cuarto compás (semifrase **a**), durando su primera célula melódica o fragmento fraseológico, si se entiende desde la anacrusa, también cuatro compases (cc. 4-7). Este fragmento fraseológico se engancha, de forma simultánea, a la siguiente célula que, de nuevo, comienza en anacrusa –usando el último compás del fragmento fraseológico anterior–. Su duración es otra vez de cuatro compases (cc. 7-10) y desemboca en la semifrase **b**.

Señalar que el fragmento fraseológico, según Schönberg, quiere significar estructuralmente, «una unidad aproximada que podría cantarse en una simple respiración»¹⁰⁰¹. Asimismo, la obra está compuesta en total por 72 compases que, curiosamente, es un número divisible por tres y por cuatro. Mostramos una imagen con la continuación del «Tema» y donde podemos cotejar visualmente lo expuesto con anterioridad (cc. 5-9).



Ilustración 205. Cc. 5-9 de *Amores en los jardines del Andalus*¹⁰⁰².

Se puede percibir en la ilustración la importancia de la 3ª parte de cada compás de la melodía de la trompeta en el «Tema», donde el autor expone siempre dos corcheas seguidas, dándose así un carácter anacrúsico a cada célula melódica.

En el c. 10 comienza la segunda semifrase **b** donde, al igual que en el comienzo de la semifrase **a**, existe de nuevo ese movimiento diatónico descendente en la mano izquierda en su primera nota –fa a mi– y en el acorde que le continúa (cc. 10-11). Se

¹⁰⁰¹ A. Schönberg, *Fundamentos de la composición musical...*, op. cit., pp. 13-15.

¹⁰⁰² Con la línea verde se intenta señalar la importancia que da el autor a la tercera parte de cada compás.

prosigue en estos siguientes compases, dándose importancia a la tercera parte de cada compás, en la voz de trompeta.

En los dos últimos compases finales del «Tema» (cc. 15-16), Mustafá Aicha cambia el organigrama compositivo que hasta el momento estaba desarrollando en el citado «Tema», utilizándose este compás como una especie de coda final.

Ilustración 206. Cc. 15-16 de *Amores en los jardines del Andalucía*¹⁰⁰³.

Como se marca en la anterior imagen, en la voz de la trompeta aparece una anticipación de semicorcheas, dando entrever el material compositivo que se va a utilizar en la próxima variación. Además de esto, finaliza la presentación del «Tema» con acordes de cuarta en ambas manos del piano¹⁰⁰⁴ –aunque, en realidad, ese acorde, tal y como está escrito, se escucha como una superposición de terceras desde sol, dándose así más identidad al modo de sol mixolidio–.

Según Vincent Persichetti, los acordes de cinco sonidos por cuartas justas tienen un color pentáfono¹⁰⁰⁵. En este caso concreto, las cuartas se superponen en justas, salvo la última, que es aumentada y presenta el tritono. Los acordes por cuartas justas muestran ambigüedad, ya que cualquier miembro del acorde podría funcionar como fundamental¹⁰⁰⁶. Quizás Aicha, al incluir el tritono en esa estructura acórdica por cuartas, lo hace como una excusa artística para evitar la función tonal de algunas de sus notas y así evocar la modalidad andalusí mediante esta acción compositiva que se presenta dual.

El comienzo del «Tema» se formula con el modo de sol mixolidio, presente en casi toda su extensión, alterándose únicamente en el c. 6 –aunque, en algunos compases, se coquetea con el modo lidio (cc. 5-10)–. Quizás un juego de alternancia que nos podría hacer suponer un cambio de modalidad hacia la tonalidad, y que es esperado por nuestra

¹⁰⁰³ En el círculo rosa se señala la anticipación de semicorcheas, en la voz de la trompeta –que se emplearán en la siguiente variación–, y en azul la estructura y armonía de cuartas.

¹⁰⁰⁴ En la imagen se señalan en una representación anexa en superposición.

¹⁰⁰⁵ V. Persichetti, *Armonía del siglo XX...*, op. cit., p. 96.

¹⁰⁰⁶ Ibid., p. 96.

audición en ese momento, pero que queda anulado de inmediato, y que suponemos como una simple enfatización del sol.



Ilustración 207. Cc. 4-7 (trompeta) de *Amores en los jardines del Andalucía*¹⁰⁰⁷.

En los primeros compases se advierte el uso exclusivo de la escala pentatónica de sol en el piano. Mostramos una imagen de la escala pentatónica de sol para después compararla con la parte de piano de los primeros cuatro compases.



Ilustración 208. Escala pentatónica sobre sol.

A continuación, se insertan los primeros cuatro compases de la obra, donde se puede observar el uso de la pentatónica de sol en el piano.



Ilustración 209. Primeros compases del *opus 303*¹⁰⁰⁸.

Como se puede comprobar, y teniendo en cuenta el orden numérico que hemos aplicado a dicha escala en la ilustración 208, la primera nota –sol– viene dada a principio de cada compás en el bajo –parte fuerte–. Este sol también aparece en la segunda y tercera parte del compás, pero esta vez en la mano derecha y como nota más aguda, además de tocarse sin ninguna nota añadida. Mientras que las demás vienen escritas en conjunto con otras y casi siempre a distancia de tono –segunda mayor–. La tercera nota de la escala pentatónica de sol –el si–, y representativa de esta, únicamente va apareciendo en la tercera parte del compás de la mano izquierda. Esta acción acontece durante todo el «Tema» (cc. 1-16).

¹⁰⁰⁷ Se señala en verde el fa sostenido que desmonta, de forma momentánea, el color mixolidio.

¹⁰⁰⁸ En rojo se señala las notas que forman parte de la escala pentatónica.

Coincidencia o no, se nos vuelve a recordar la importancia de este número, el 3. Buscando más detalles análogos a tal característica numérica, podemos percatarnos de la sonoridad conjunta de tres notas a ritmo de corchea. Este aspecto está presente en todo el tema inicial, y no solo ocurrirá aquí. Adjuntamos una imagen del primer compás del piano, donde se puede observar lo expuesto.

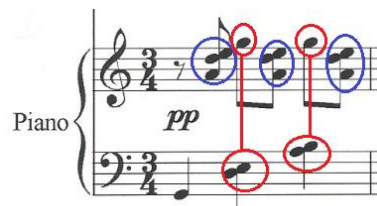


Ilustración 210. C. 1 (piano), en la introducción del «Tema» del *opus 303*.

La única nota que va permaneciendo aislada en el piano, a lo largo de este fragmento, corresponde al bajo –sin formar parte de ningún acorde de tres notas–. En el c. 16, y después del citado movimiento diatónico descendente, se cadencia en sol. Los primeros cuatro compases, como se señaló con anterioridad, formaría un acorde con las notas de la escala pentatónica sobre sol. El trazo compositivo realizado en dicho bajo, si examinamos cada compás como unidad y los vamos comparando entre ellos, es siempre ascendente.

«Variación I»

En los cc. 17-18, comienza la primera variación –en la ilustración se añade la similitud de las melodías de la trompeta entre movimientos, insertándose, aparte, el inicio anacrúsico del «Tema» de la misma, en la imagen superior (c. 4)–.

Ilustración 211. Cc. 17-18 de la 1ª variación del *op. 303*, y, arriba, la entrada del «Tema» –trompeta– (c. 4)¹⁰⁰⁹.

La primera variación no se podría considerar modal por su estructura compositiva. Mientras que, en el «Tema», la figuración rítmica se establece sobre negras y corcheas exclusivamente –excepto en el c. 15 en la trompeta–, en la primera variación (cc. 17-30), aparecen semicorcheas en la melodía de la trompeta, y, el acompañamiento es un motivo

¹⁰⁰⁹ En azul se marcan las cuartas en movimientos ascendentes. En rojo se señala la nota si en la trompeta, y en verde la nota re en la mano izquierda del piano.

repetitivo de negra en la mano izquierda y tres semicorcheas en la derecha –un silencio en parte fuerte y tres semicorcheas–. Esto puede ser, de nuevo, una alusión al número tres.

Al igual que en el «Tema», en esta variación Aicha realiza un continuo movimiento ascendente en estas notas. Dicho movimiento se construye sobre un intervalo constante de cuarta, al principio solo justas y, luego, alternando con cuartas aumentadas, continuándose con este estilo tan característico –que también empleó en el «Tema»–.

Se adjuntan imágenes con los cc. 19-24, y añadimos unos gráficos en la parte superior de estos citados compases con la voz de la trompeta en el «Tema» (cc. 5-10), para así poder observar la similitud entre las voces de este y las de la «Variación I».

The image displays two systems of musical notation for measures 19-24. Each system includes a trumpet staff at the top and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef). The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is annotated with intervals: 'Justas 4° 4°', '4° aumen.', and '4° justa'. The trumpet staff shows a melodic line with intervals of 'Justas 4° 4°' and '4° aumen.'. Annotations include 'cresc. poco a poco', 'mf', 'cromatismo', and 'b'. Red arrows and circles highlight specific notes and intervals, while blue arrows and circles highlight others. Green lines and circles highlight chromaticism in the bass line.

Ilustración 212. Cc. 19-24 de *Amores en los jardines del Andalucía*¹⁰¹⁰.

Si observamos los anteriores gráficos, en la mano izquierda del piano, ocurre algo similar, interválicamente hablando, de movimiento descendente entre grupos de compases, como ocurrió de manera parecida en el «Tema», pero en esta ocasión en vez

¹⁰¹⁰ En rojo y en la voz de la trompeta se muestra las similitudes de la primera variación con el tema principal. En azul se señalan las cuartas y en verde el cromatismo.

de ser diatónico es cromático. Si analizamos la relación entre las primeras notas del compás en el bajo, comprobamos un cromatismo hasta poco más de la mitad de la variación. Se ven claramente diferenciados los acordes cada dos y/o cuatro compases, ya que, en realidad, aunque pudiéramos seccionarlos cada dos compases, los dos siguientes son casi siempre las mismas notas, alteradas en otro orden –mano izquierda del piano–. Los localizaríamos entre los cc. 18-19 –de re a do#–, cc. 20-21 –de do# a do natural–, cc. 22-23 –de do a si–, continuándose además con las cuartas justas y aumentadas en el piano.

La trompeta, en la primera variación, realiza una modificación del «Tema» introduciendo algunas figuraciones más cortas y bastante afines a la melodía matriz, durante más de la mitad de su extensión. En el siguiente gráfico se resaltan los movimientos ascendentes de los motivos que antes nombramos, y se señala, encima de cada compás, la melodía del «Tema», con el fin de ver claramente la comparación entre ambas exposiciones de la trompeta. Esta es una equiparación no demasiado relevante, pero interesante en cuanto a los giros interválicos y la importancia que da Aicha a la posición de cada nota del tema, que podemos observar si lo sintetizamos «schenkerianamente»¹⁰¹¹.

Ilustración 213. Cc. 25-27 de *Amores en los jardines del Andalucía*¹⁰¹².

En estos compases de la anterior imagen, Aicha continúa con las estructuras de cuartas justas y aumentadas en la parte del piano. Además, el movimiento entre las

¹⁰¹¹ En el gráfico, en círculos rojos, se reseña las notas de la melodía en este fragmento, que coinciden con las del tema, para ver más claramente la comparación, en *Amores en los jardines del Andalucía*.

¹⁰¹² En rojo, y en la voz de la trompeta, se muestra las similitudes de la primera variación con el tema principal. En azul se señala las cuartas y en verde el movimiento diatónico en la mano izquierda del piano. En los compases superiores sueltos aparece el tema en la trompeta (cc. 11-13) y abajo, los citados compases de la 1ª variación en su totalidad.

primeras notas de cada dos compases del bajo en la mano izquierda, cambia el desplazamiento de cromático a diatónico. Es curioso señalar que en el c. 27, en la mano izquierda, se realiza la construcción de cuartas a la inversa –si se compara con los compases anteriores (cc. 25-26), también, en la mano izquierda–. Si se lee este fragmento con normalidad se interpretan como quintas, pero si se toma el propio c. 27 y se lee de forma invertida, la relación interválica sigue siendo de cuartas, al igual que en el c. 28 que es repetición del anterior.

La voz de la trompeta, como ocurrió anteriormente, sigue parodiando la melodía del «Tema» (cc. 11-13) en estos compases que hacemos referencia (cc. 25-27), y en los siguientes, hasta el final de la variación. En la ilustración, que a continuación se exhibe, se añaden los compases de la melodía de la trompeta (cc. 14-16), señalándose en los gráficos superiores de las imágenes que se adjuntan, junto a los cc. 28-30, que son el fin de la 1ª variación.

Ilustración 214. Cc. 28-30 de *Amores en los jardines del Andalucía*¹⁰¹³.

Acaba la variación, continuando con la simultaneidad de cuartas justas y aumentadas en la mano derecha del piano, y en la mano izquierda con las cuartas inversas en el c. 28, parodiando el c. 27, como se puede observar en las anteriores imágenes. En la mano izquierda (cc. 29-30) se hace un giro cadencial que nos lleva a la Variación II.

«Variación II»

¹⁰¹³ En rojo, y en la voz de la trompeta, se muestra las similitudes de la primera variación con el tema principal. En azul se señalan las cuartas.

La «Variación II» también aparece construida por cuartas casi en su totalidad. La melodía de la trompeta sí que difiere ahora más de la melodía del «Tema». El acompañamiento es más sobrio y austero, estando fundamentado sobre la homofonía pianística de unos acordes compuestos por cuartas. Mientras que en la «Variación I» se planteaban las cuartas de forma horizontal, aquí se superponen en tríadas, en cada mano –recurso utilizado por el compositor en algunas de sus obras–. Las cuartas están aquí alternadas, tanto justas como aumentadas, y aparecen durante el transcurso de la variación. Las notas de este acompañamiento pianístico van siendo mínimamente cambiadas en esta parte de la obra, por grados conjuntos y con un movimiento divergente entre ambas manos, que va ampliando la tesitura y creando más tensión hasta el final.

La parte de piano de la variación, evoca a la melodía inicial que reproduce la trompeta en el «Tema», ya que la dirección melódica –y sobre todo rítmicamente– continúa y esboza la estructura de este citado tema matriz. Parece que el autor, al independizar más la trompeta del tema inicial en la segunda variación, la quiere recordar y mantener en el acompañamiento del piano. Por tanto, en esta zona de la obra es claramente perceptible que se quiere dar un papel exclusivamente acompañante al piano –aunque basado en la estructura del «Tema»–, y es la trompeta la que debe resaltar y cantar más libremente su melodía sobre esa base homofónica.

En esta imagen con los cc. 30-31 se presenta el inicio de la segunda variación –desde el c. 31 con anacrusa–.

Ilustración 215. Cc. 30-31 de *Amores en los jardines del Andalus*¹⁰¹⁴.

Al igual que la «Variación I», la segunda comienza en anacrusa, tanto la trompeta –un compás más tarde– como el acompañamiento del piano. Acto seguido, siguiendo con el análisis de la obra, se adjunta imagen de los cc. 32-36, continuando con la segunda variación.

¹⁰¹⁴ Se señalan en azul las cuartas en el piano. El pentagrama superior pertenece a la trompeta y los dos inferiores al piano.

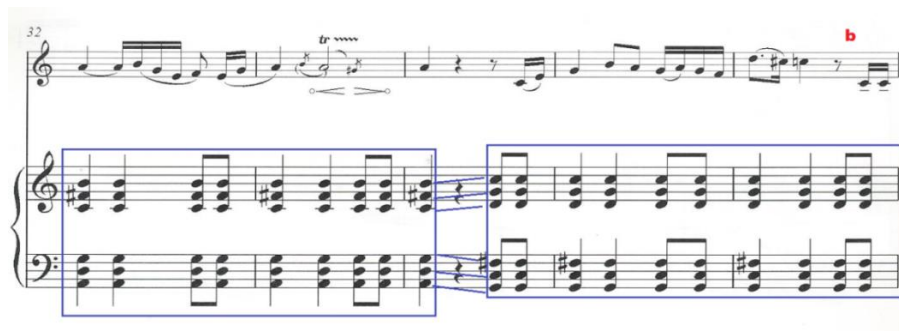


Ilustración 216. Cc. 32-36 de *Amores en los jardines del Andalucía*¹⁰¹⁵.

Como se comentó con anterioridad, se puede descifrar la melodía del «Tema» de la trompeta, en el acompañamiento del piano en la segunda variación (cc. 32-36), donde destacamos su configuración por cuartas. Para finalizar el análisis de la segunda variación se adjunta la imagen con los cc. 42-43, donde se prosigue con la composición interválica de cuartas y con el movimiento divergente entre las voces del piano, desde la segunda parte del c. 42.



Ilustración 217. Cc. 42-43, final de la 2ª variación del *opus 303*¹⁰¹⁶.

«Variación III»

En la «Variación III», el piano pasa a realizar unos arpeggios para acompañar a la trompeta que dan una sensación de más ligereza y agilidad. El propio autor señala la indicación de *tempo Leggero*. En **a3** (cc. 43-49), la trompeta canta una melodía liviana donde predominan las semicorcheas en la tercera parte de compás, –al igual que pasara antes en el «Tema», con las corcheas–, mientras que en **b3** (cc. 49-56) el comienzo es análogo a la segunda variación y el ritmo de la trompeta es más tranquilo –con corcheas frente a los arpeggios de semicorcheas en el piano–.

Otra característica a destacar es la dirección ascendente de nuevo en los arpeggios del piano, que siempre tienen este sentido en la tercera variación.

¹⁰¹⁵ En azul se señala la estructura rítmica del piano.

¹⁰¹⁶ En azul se señala la estructura rítmica del piano con movimiento divergente.



Ilustración 218. Cc. 43-44 del *op. 303*¹⁰¹⁷.

Comienza la semifrase **a3** en la anacrusa al c. 44. Se observa que la trompeta empieza la melodía de la variación, como en anteriores casos, en la tercera parte del compás y con carácter anacrúsico. Para comenzar cada fragmento fraseológico, la estructura elegida en la voz de la trompeta es la de cuatro semicorcheas seguidas, ligando la primera con la segunda y la tercera con la cuarta. En los cc. 44-50, Aicha continúa con un arpeggio ascendente en el piano –salvo en el c. 49– y con la misma estructura métrica ya mencionada en la trompeta.



Ilustración 219. Cc. 48-50 de *Amores en los jardines del Andalucía*¹⁰¹⁸.

Como podemos ver en la anterior imagen, Mustafá Aicha utiliza de nuevo, en la voz de la trompeta, la figuración de semicorcheas, pero con diferente articulación, llegando así al c. 50, que tiene carácter semicadencial y que, a su vez, desemboca en la semifrase **b3**. La citada semifrase **b3**, también se comienza con carácter anacrúsico y con similares características métricas que las utilizadas en la voz de trompeta de la variación segunda, como ya se citó con anterioridad.

¹⁰¹⁷ La flecha azul indica las semicorcheas ascendentes en el piano.

¹⁰¹⁸ Las flechas azules señalan el arpeggio ascendente en el piano. Las semifrases de esta variación se señalan con las letras minúsculas en rojo.

Parece que el compositor, de alguna manera, pretende relacionar las variaciones entre sí, marcando cada una de ellas con alguna característica de otra, para así exponer una pieza que tenga relación interna y se presente con mayor identidad. Entre los cc. 51-52, se prosigue con el arpegiado en el piano, siendo la voz de la trompeta más suave, melódica y métricamente hablando.

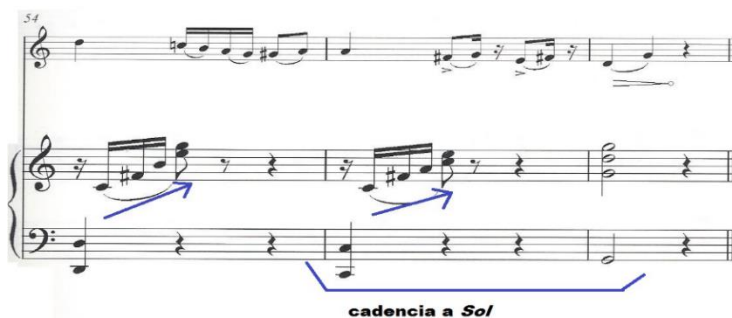


Ilustración 220. Cc. 54-56 de *Amores en los jardines del Andalucía*¹⁰¹⁹.

Este final de la tercera variación es de carácter cadencial (cc. 54-56). La trompeta, de nuevo, vuelve al movimiento de corcheas con la ligera articulación que se utilizó en el inicio de dicha variación. En esos mismos compases, el piano continúa con sus arpeggios que aparecen truncados. Se finaliza la variación en el c. 56, cadenciando de nuevo en sol modal.

El último acorde no se utiliza la tercera, por lo que a pesar de que se pueda vislumbrar o tener la sensación de que puede ser mayor por los anteriores fa# utilizados, la intención del compositor parece ser que es dejarla en modal, para así retomar la cuarta variación que comienza como la introducción del «Tema». Curiosamente, esta variación no se une de forma inmediata con la siguiente mediante la anacrusa. Su final es tético y permite que la siguiente variación también lo sea.

«Variación IV»

Para ilustrar este comienzo de la última variación de la pieza, exponemos una imagen de su compás de inicio en el piano (c. 57) y que es muy similar al primer compás de la propia obra, también haciendo referencia al mismo instrumento.



Ilustración 221. C. 57 de *Amores en los jardines del Andalucía*.

¹⁰¹⁹ En azul se señala la línea ascendente del piano.

En este último número, la trompeta sí que realiza una variación más elaborada melódica y rítmicamente en comparación a las demás, pero el acompañamiento pianístico es muy similar al del «Tema», y varía solo en pequeños detalles, como la coda final. En los cc. 58-61, podemos observar cómo de nuevo se utiliza material métrico de otra variación –la tercera–, con la simultaneidad de dos semicorcheas ligadas seguidas de otras dos con la misma articulación –a veces se emplea solo el grupo de dos semicorcheas y una corchea–.

En los últimos cuatro compases de **b4** (cc. 69-72), la similitud de la parte del piano con la del «Tema» se parte, apareciendo una intención cadencial en esta, donde se muestran cuartas justas en la mano derecha y se mantiene la métrica de negras, en sentido ascendente, en la mano izquierda. Esta expresión se deshace en los cc. 71-72, donde con los acordes de corchea, simultáneamente en ambas voces, se pretende dar y expresar el carácter de final. La obra termina como se mostró en el «Tema», es decir, en sol modal –de hecho, en general, esta variación se basa en dicho modo–.

La trompeta en estos últimos compases (cc. 69-72) se presenta más lírica, con valores más largos, como contraprestación a la dureza que pueda mostrar los acordes de cuarta justa en semicorcheas que se exponen en la mano derecha del piano, como ya se apuntó. En el piano se recoge este juego de semicorcheas para finalizar en el penúltimo compás, descansando asimismo en sol y evitando el tiempo fuerte, para así quizás exponer el citado sol modal, pero no como la idea principal del movimiento, sino como tendencia.

Ilustración 222. Cc. 69-72 de Amores en los jardines del Andalucía.

Como conclusión final, podemos indicar que esta obra de cámara tan específica resulta al menos interesante como fruto de un compositor marroquí. La trompeta que se utiliza en el país alauita es el *annafir* o *nafir* –que es una trompeta larga y ruda que se utilizaba en los ejércitos árabes–, no empleándose normalmente la que en la música

occidental se suele usar. Actualmente, el *annaḥfir* se usa especialmente en Ramadán o en las ceremonias nupciales. No es un instrumento cromático como lo entendemos en occidente, sino que es una trompeta con las características más básicas que el propio instrumento pueda tener –un tubo de metal sin más, sin desarrollo organológico–.

La obra, técnicamente, no es de una complicación expresa, aunque sí precisa de un conocimiento del instrumento para poder interpretarse. Quizás las dobles vertientes – la modal y las armonías por cuartas–, presentan en ella un encanto muy especial que hacen que su audición sea muy agradable. El desarrollo de las variaciones sobre un tema es una estructura que Mustafá Aicha elige en varias ocasiones para algunas de sus obras, también favorece al receptor a la familiaridad con dicha música. Como hemos podido observar, siempre se expone material de una variación en otra, creándose así vínculos entre ellas y, por ende, una estructura clara de obra que la une más, a pesar de que las propias variaciones están diferenciadas dentro de la partitura.

Hay que señalar que, en la asociación «al-Nafir», Agustín Martínez Cedrón tuvo la gentileza de interpretarla para dicha corporación ante muchos de los profesores de trompeta andaluces. Aicha siempre estuvo muy agradecido a la asociación por la publicación de esta pieza de su autoría. La totalidad de la partitura original de la obra se adjunta en el anexo VII (ilustración 373).

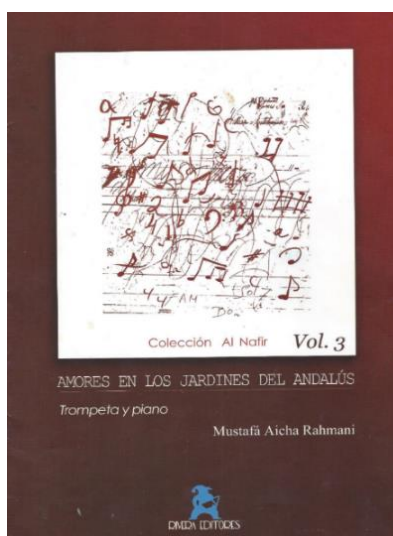


Ilustración 223. Portada de la partitura original editada del *op.* 303.



Ilustración 224. *Al-Nafir* árabe¹⁰²⁰.

¹⁰²⁰ Instrumento propiedad de Rubén Moreno Prieto (Técnico superior de Artes Plásticas aplicadas al metal).

8.6. Música de cámara serial: *Trío por el 11M. Llanto por las víctimas - In memoriam* (clarinete en si bemol, violonchelo y piano), op. 680

El *Trío por el 11M. Llanto por las víctimas - In memoriam*, op. 680 para clarinete, violonchelo y piano, fue escrito entre marzo y abril de 2004 como tributo a las víctimas del atentado terrorista que aconteció en la ciudad de Madrid, el 11 de marzo del mismo año. Es decir, nuestro compositor escribió esta pieza, aproximadamente, en unas cinco semanas escasas. Su estreno estaba previsto en la capital de España unos meses después del horrible acontecimiento, y su interpretación hubiera corrido a cargo del trío gaditano «Casaux», pero desafortunadamente no tuvo lugar por problemas burocráticos. Este *Trío por el 11M* aparece manuscrito, dividido en cuatro movimientos y compuesto en estilo dodecafónico, cuyas series son expuestas por el compositor al principio de la obra.

Tomando como referencia las anotaciones y escritos de Aicha en la partitura –y al igual que hicimos en *Puñal, grito y sombra de ciprés*–, se usará la letra F para nombrar la serie fundamental, original o principal, y trataremos las series según las iniciales de su forma: retrógrada de la fundamental (RF); inversa (I); y retrógrada de la inversa (RI). Además de estas cuatro series, Mustafá Aicha añade, en la portada de la obra, otras cuatro más. La inversa de la RF, que el autor denomina «I (RF)»¹⁰²¹, se forma invirtiendo los intervalos de RF, y corresponde a la transposición RI4 –que es la serie RI transportada dos tonos ascendentemente–. La serie inversa de RI, que Aicha llama «I (RI)»¹⁰²², se forma de la misma manera, invirtiendo los intervalos de dicha RI y que, a su vez, es la transposición RF8 –serie retrógrada de la fundamental, transportada cuatro tonos ascendentes–. La serie «R (IRF)»¹⁰²³ es la retrógrada de la IRF, o sea, que se construye leyendo al revés la misma serie IRF –realmente es la transposición de I4, dos tonos ascendentes de la I–. Por último, «R (RI)»¹⁰²⁴ es la retrógrada de I (RI), y también se construye leyendo retrógradamente, como su propio nombre indica, la propia serie I (RI) –correspondiente a la transposición F8, que es la F transportada 4 tonos ascendentes–. En esta obra, aun estando basada en el método serial, también se emplea el cromatismo y las armonías por cuartas, especialmente, en el tercer movimiento –aunque también en el cuarto, donde se insertan unas «series libres» y que, más adelante, detallaremos–.

¹⁰²¹ En el posterior análisis a esta serie la señalizaremos, en ocasiones, como «IRF»

¹⁰²² En el análisis a esta serie la señalizaremos, algunas veces, como «IRI».

¹⁰²³ En el análisis que realizaremos se señaliza, en ocasiones, a esta serie como «RIRF».

¹⁰²⁴ En el posterior análisis a esta serie la señalizaremos, a veces, como «RIRI».

En el análisis que llevaremos a cabo denominaremos a las transposiciones seleccionadas tal y como el autor las concibió, es decir, sin señalarlas como unas transposiciones al uso, ya que Aicha las consideró como unas series propias o paralelas (IRF, IRI, RIRF, RIRI). Las series que aparecen en el documento original, en su estado natural, son las que, a continuación, se insertan.

Table 23 displays eight musical series, each on a separate staff. The series are labeled as follows: F, RF, I, RI, IRF, I(RI), R(IRF), and R(IRI). Each staff contains 12 notes, numbered 1 through 12, representing a specific sequence of pitches. The notes are written in a treble clef with various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems (up or down).

Tabla 23. Series que se utilizan en el *Trío por el IIM*.

Para nombrar las series transportadas utilizaremos la numeración de cero a once y en progresión de semitonos ascendentes siendo, por ejemplo, F0 –F–, la serie fundamental sin transportar¹⁰²⁵.

Como referencia adjuntamos la siguiente ilustración.

Table 24 shows three musical series: F0, F1, and F2. Each series is on a separate staff with 12 numbered notes. F0 is the fundamental series. F1 and F2 are transpositions of F0, showing a one-semitone and two-semitone shift respectively.

Tabla 24. Serie F y sus transposiciones F1 y F2 en el *opus 680*.

Para diferenciar las series se utilizarán los colores que ya con anterioridad hemos empleado a modo de señalización –junto a sus abreviaturas y numeraciones–. Emplearemos el verde para la serie fundamental (F) y sus transposiciones –que serán

¹⁰²⁵ Cuando aparezca F sin número nos referiremos a la serie F0, sin transposición.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

mostradas con las abreviaturas ya expuestas (F1, F2, etcétera)–; usaremos el color morado para RF y las transposiciones de esta; utilizaremos los recuadros amarillos y logos en gris para I y sus respectivas transposiciones; nos serviremos del azul para RI y también para sus transposiciones. Además, para las nuevas series que anteriormente mencionamos, se usará: el naranja para IRF; el rojo para I (RI); el color marrón para R (IRF); y el color celeste para R (IRI).

En cuanto al análisis estructural de la serie, el compositor destaca la sexta nota de la F, y creemos que es porque considera esta nota sustancial dentro de la propia serie.

Debemos recordar la importancia del intervalo de cuarta desde el período del dodecafonismo y, por ende, para la segunda escuela de Viena –Aicha se basó en muchos de los preceptos shönbergianos a la hora de componer en un número considerable de sus piezas–. Schönberg indaga resoluciones a la disonancia de cuarta, pero cada vez más se inclinará hacia una absoluta independencia del intervalo en cuanto a sus relaciones tonales. Si dividimos todas las series que aparecen en la portada original de esta obra en dos hexacordos, es posible contemplar que estos se encuentran separados por un intervalo de 4ª aumentada, siendo este utilizado profusamente por el compositor.

Aicha Rahmani, inundado por la curiosidad de las nuevas sonoridades y métodos compositivos, investigó en este campo de la búsqueda de acordes más atrevidos y disonantes. Muestra de ello son las continuas utilizations de tritonos, intervalos disonantes y relaciones de cuartas que emplea en su escritura.

En la siguiente imagen se toma, como ejemplo, la serie F para indicar el tritono entre hexacordos.



Ilustración 225. Serie F del *op. 680*, dividida en dos hexacordos¹⁰²⁶.

¹⁰²⁶ Con el recuadro verde claro se señala el intervalo de cuarta aumentada entre hexacordos.

Lógicamente, este reseñado intervalo de 4ª aumentada es común en todas y cada una de las formas de las series utilizadas en la composición –la citada 4ª se localiza entre las notas 6 y 7 de la serie–.

Además, si dividimos la misma serie en tres tetracordos, podemos observar una cuarta aumentada en cada uno de ellos. En los dos primeros tetracordos, esta se encuentra en el mismo sitio –de la segunda a la tercera nota–, mientras que en el tercer tetracordo se localiza al final –como una quinta disminuida–¹⁰²⁷.



Ilustración 226. Serie F del *Trío por el IIM* dividida en tres tetracordos¹⁰²⁸.

Asimismo, relacionando estos tetracordos entre sí y viendo la forma en la que están contruidos, podemos observar algunos datos sustanciales: si unimos en el mismo registro las primeras notas de cada tetracordo –las segundas, las terceras y las cuartas–, podemos contemplar la corta distancia interválica que hay entre ellas, y la analogía intrínseca de la formación de los tres tetracordos. Igualmente, podemos observar en la siguiente imagen, cómo las notas del primer tetracordo se mantienen siempre en el centro, entre la nota más grave y más aguda.



Ilustración 227. Acordes entre las notas de los tetracordos de F del *op. 680*¹⁰²⁹.

Por otra parte, planteando las mismas notas de forma horizontal, la subida y la bajada de tonos y semitonos que se producen nos recuerdan a sonoridades y escalas árabes.

¹⁰²⁷ El registro de altura de las notas no es relevante, por tanto, el intervalo se puede tomar en sentido inverso.

¹⁰²⁸ En azul se señalizan las cuartas aumentadas entre algunos números correlativos de cada tetracordo.

¹⁰²⁹ En verde se señala el orden de cada nota en la serie F.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

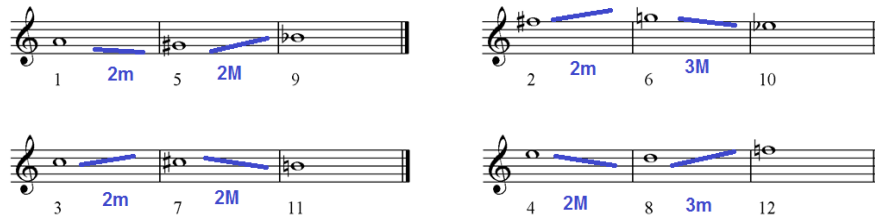


Ilustración 228. Intervalos entre las notas de los tetracordos de F del *op. 680* .

Existe, por otro lado, una relación inversa y transportada a distancia de tercera menor entre las notas 1, 5 y 9, y las notas 3, 7 y 11 –las mismas que se conforman cromáticamente en vertical, como hemos visto antes–. En la siguiente imagen aparecen todas las notas impares resaltadas de la serie F, donde se evidencia lo expuesto.

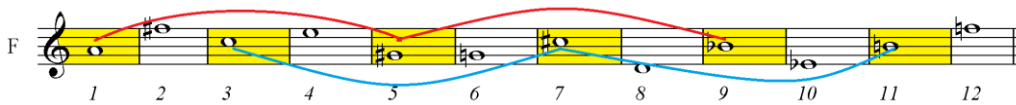


Ilustración 229. Relación cromática entre notas de la serie F del *op. 680*¹⁰³⁰ .

Obviamente, se presenta una simetría y concordancia en las relaciones interválicas que se producen en las distintas formas de la serie, ya que todas son producto de aquella original, F. En este caso, y como mero apunte, resulta atrayente la formación que se atisba entre todas las notas pares y entre todas las notas impares, componiendo cada grupo una cuarta justa de la escala cromática. Si planteáramos la compilación de todas las notas impares obtendríamos la 4ª justa de sol# a do#, y con la formación de las notas pares la 4ª justa de re a sol.

En este orden de simetría y proporciones, se puede destacar otra característica que será común en todas las formas posibles de la serie, y esta es que, el tetracordo central siempre estará compuesto de dos segundas menores –o séptimas mayores, en su inversión interválica– y un tritono –4ª aum.–.

Por tanto, obviando dicha inversión, nos encontramos con la siguiente estructura: semitono – 4ª aum. – semitono.

¹⁰³⁰ La línea roja une a las notas 1, 5, y 9 de la serie, y la línea azul, a las notas 3, 7, y 11.

The image shows a musical score for Op. 680, consisting of eight staves labeled F, RF, I, RI, IRF, I(RI), R(IRF), and R(IRI). Each staff contains a sequence of 12 notes, numbered 1 through 12. The notes are arranged in a specific order, and the intervals between them are highlighted with pink circles. The circles are placed around the notes in measures 5, 6, 7, and 8 of each staff, indicating the relationships between these notes. The notes are: F (F#), RF (F), I (F#), RI (F), IRF (F#), I(RI) (F), R(IRF) (F#), and R(IRI) (F). The intervals are: F#-F, F-F#, F-F#, F-F#, F-F#, F-F#, F-F#, F-F#.

Tabla 25. Series del *op. 680* y relación interváltica entre ellas.

Todos estos rasgos de las series y la importancia, tanto de los tetracordos como de las relaciones interválticas, serán más comprensibles una vez realicemos el análisis profundo de la partitura. Las estructuras creadas a partir de la serie fundamental, sin duda, estaban pensadas por Aicha con una intención: la idea de crear formas sonoras sistemáticamente organizadas, ampliando así sus herramientas compositivas.

Alegóricamente, la serie se convierte para nuestro compositor en una especie de base geométrica, un pilar matemático sobre el que construye un complejo entramado musical que, en último término, constituye una estructura musical clara. En muchas de sus obras, hace referencia a estructuras e imágenes que, en cierta manera, visualizaba con anterioridad y materializaba en sus propias composiciones.

Parece que Aicha buscaba la geometría fractal, tan valorada y apreciada en el lenguaje ornamental por los andalusíes, para expresarla en música. Perle comenta lo siguiente con respecto a estas acciones artísticas, relaciones interválticas y estructuras internas dentro de la composición serial:

Quizás la influencia más importante del método de Schönberg no es la idea dodecafónica en sí, sino los conceptos adyacentes a ella de permutación, simetría y complementariedad por inversión, invariación en la transformación, construcción de agregados, sistemas cerrados, propiedades de

adyacencia como determinantes compositivos, transformaciones de superficies musicales mediante operaciones predefinidas, etc.¹⁰³¹.

Además de esta última afirmación, Perle también expone que las ideas que nacen desde el método serial se centran en la música ya escrita con anterioridad al citado método. Es decir, el serialismo y el dodecafonismo no poseen la intención de romper cismáticamente con la forma compositiva antigua, sino que coordinan elementos e ideas sonoras, reestructurándolas mediante otro tipo de procedimientos organizativos¹⁰³². En el caso de las composiciones seriales de Mustafá Aicha, se coordinan esas ideas musicales del pasado, tanto europeas como árabes.

Volviendo a la obra tratada, presentamos los movimientos que la estructuran:

- I. «Alegría en la estación» (*Allegro non troppo* –♩= ca. 100–).
- II. «Muerte en la estación» (*Misterioso* –♩= 72–).
- III. «Llanto por las víctimas» (*Mesto con molta espressione* –♩= 66–).
- IV. «In Memoriam» (*Allegro molto e con brio* –♩= 126–).

La obra está inspirada en el cruel atentado del «11M» y, como la circunstancia puede señalarnos, tiene un carácter y conjunto de emociones supeditadas a dicha tragedia. Ya en la secuencia de movimientos y en la misma indicación de *tempo* por parte del autor, se puede observar una caída emocional desde el primer movimiento al tercero. En cambio, el cuarto tiempo es un *Allegro molto e con brio*, tratando de recordar a las víctimas con orgullo e intentar elevar el espíritu en honor a ellas.

Con respecto a la forma de la obra, se basa en la de una sonata clásica o romántica. De manera general, sabemos que estaba compuesta por un primer movimiento con forma sonata, un segundo movimiento lento, el tercero con forma de minuetto, y el cuarto y último expresado en forma rondó¹⁰³³. En este trío aparecen estos cuatro movimientos, pero con una permutación entre el segundo y el tercero, siendo el citado segundo tiempo un minuetto, y presentándose el tercero como un *lied* ternario (movimiento lento y con *tempo* ♩= 66).

¹⁰³¹ G. Perle, *Composición serial y atonalidad ...*, op. cit., p. 13.

¹⁰³² Ibid., p. 13.

¹⁰³³ R. Roldán Samiñán, *Formas musicales (Análisis)*, Málaga, Ediciones Seyer, 1992, pp. 103-106.

Por otra parte, cabe señalar que el clarinete está escrito en si bemol, por lo que hay que transportarlo una segunda mayor descendente para equipararlo con el piano y el chelo. Asimismo, en esta obra el autor se basa en los cánones de la música ficta, es decir que las pequeñas inflexiones no escritas –especialmente, las alteraciones– se han deducido a partir del propio contexto musical de cada movimiento y de las propias series.

En el análisis, señalaremos las secciones de cada parte con letras mayúsculas y en negrita, siguiendo el orden del alfabeto: Sección **A**, haría referencia a la primera sección del movimiento que estemos tratando en cada momento, Sección **B** que se referirá al segundo, y así sucesivamente. Para las semifrases, emplearemos letras minúsculas –también continuando el orden del alfabeto–, y si se repitiera, les adjuntaremos un número, por orden de aparición: «**a1**», que haría referencia a la primera semifrase reiterada, etcétera.

I. «Alegría en la estación» (*Allegro ma non troppo*)

Forma: Sonata¹⁰³⁴:

Estructura	Compases	Secciones y coda	Semifrases
Exposición	cc. 1-40	Sección A (cc. 1-14)	a1 (cc. 1-6) a2 (cc. 7-14)
		Sección B (cc. 15-26)	b (cc. 15-22) Puente (cc. 23-26)
		Sección B' (cc. 27-34)	
		Coda (cc. 35-40)	c1 (cc. 35-37)
			c2 (cc. 38-40)
Desarrollo	cc. 41-85		
Reexposición	cc. 86-144	Sección A (cc. 86-99)	
		Sección B (cc. 100-111)	
		Sección B' (cc. 112-119)	
		Coda (cc. 120-144)	

Tabla 26. Esquema formal de «Alegría en la estación».

Las series empleadas en este primer movimiento son: F –y sus trasposiciones F1 y F4–, I, RF –y su trasposición RF1–, RI –y su trasposición RI4–, R(IRI), IRI, IRF y R(IRF). Debido a la extensión de la pieza, y para no realizar una mera lista de comentarios

¹⁰³⁴ Cabe destacar las pequeñas anotaciones del compositor que nos aclaran la estructura básica del movimiento, y que está construido en forma sonata, encontrando sus partes claramente definidas: exposición – desarrollo – reexposición. La exposición y las aportaciones que se realizan son copiadas literales del documento original.

obvios, expondremos los rasgos más característicos y las ideas más relevantes de la partitura sin ahondar, dentro de lo posible, en los aspectos más evidentes.

a) Exposición

Sección A

En esta primera sección **A** se nos presenta la serie fundamental (cc. 1-6), y la inversa (cc. 7-14), ambas con la misma métrica, pero diferente dirección –ascendente y descendente– e interpretadas por el clarinete.

Allegro non troppo ♩ = ca 100

The musical score shows measures 1 through 12. Measures 1-3 are highlighted in green and contain the notes F, G, A, B, C, D, E, F. Measures 4-6 are also highlighted in green and contain the notes E, D, C, B, A, G, F, E. Measures 7-9 are highlighted in yellow and contain the notes D, C, B, A, G, F, E, D. Measures 10-12 are highlighted in yellow and contain the notes C, B, A, G, F, E, D, C. Fingerings and dynamics (pp, mp) are indicated throughout the score.

Ilustración 230. Cc. 1-12 de la parte del clarinete en sib del primer tiempo del *op. 680*¹⁰³⁵.

El piano acompaña a este fragmento reseñado del clarinete (cc. 1-12), realizando un motivo constante y otro en progresión a cada compás. Se puede observar que, a pesar de la aparente no correspondencia con las series dadas, hay una consecución de cromatismos que, al cabo de los cuatro compases, completa los doce sonidos de la serie¹⁰³⁶.

¹⁰³⁵ La serie F aparece en verde y la I en recuadro amarillo y números en gris.

¹⁰³⁶ En estos cromatismos hay que indicar que el trémolo de la mano derecha viene dado a distancia de tono (re-mi). Si lo observamos conjuntamente con la mano izquierda, también, apreciamos la relación cromática re/reb/mi/mib, y sib/la.

Por otra parte, unas anotaciones de puño y letra de Aicha nos hacen pensar en una serie sin organización sistemática que acompaña a la sección principal.

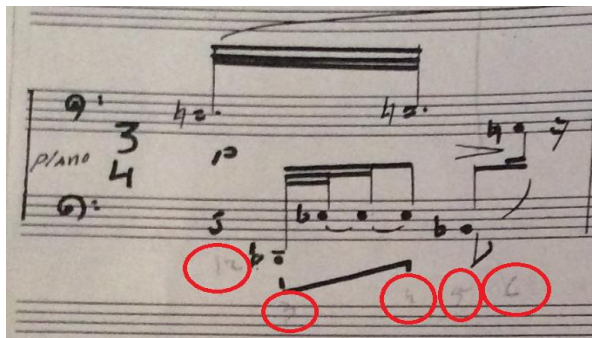


Ilustración 231. C. 1 del piano en el 1er. tiempo de la partitura original del *op. 680*¹⁰³⁷.

Así pues, podría ser considerada como una «serie libre» introductoria de la primera sección en estos primeros compases del piano. De hecho, en el clarinete se da la sensación de un arranque que no termina de llegar hasta los cc. 4-5, donde ya se expone continuamente la serie fundamental en dicha voz. No es hasta la segunda frase (cc. 7-14) cuando entra el violonchelo, realizando trémolos cromáticos al igual que en la primera frase hiciera el piano en la mano derecha. Ahora, la estructura del acompañamiento es también progresiva y claramente perceptible compás a compás.



Ilustración 232. Cc. 7-9 del primer tiempo del *op. 680* –con chelo y piano–.

Si examinamos qué serie y a qué notas corresponden estos motivos, observamos la relación unificada entre el violonchelo y el piano, de forma que completan íntegramente la serie fundamental, pero en este caso se realiza una progresión por compás, a distancia de tono ascendente.

¹⁰³⁷ En círculos rojos se señala los números de la serie, inscritos por el propio Aicha.

Tomando los tres compases anteriormente expuestos (cc. 7-9) como tres bloques diferentes, observaríamos lo siguiente:

Ilustración 233. Cc. 7-9 del 1er. tiempo del *opus 680* y la relación entre voces de las series¹⁰³⁸.

Tabla 27. Serie F y sus transposiciones F2 y F4, en el *Trío por el 11M*.

Lo anteriormente expuesto podría ser seccionado como: la realización del primer tetracordo y el segundo hexacordo en el piano; y el cromatismo central –notas 5 y 6– en el chelo, que es en realidad la única 2ª menor de toda la serie, por lo que suponemos que la importancia que le otorga el compositor se produce de manera consciente. Se adjunta la imagen de la serie F con lo que se ha reseñado.

Ilustración 234. Serie F donde aparece el cromatismo central en el *op. 680*¹⁰³⁹.

¹⁰³⁸ Se añaden los colores de las series F0, F2 y F4, a modo de leyenda, con sus respectivos números. Las voces que se muestran son las de chelo –arriba del pentagrama– y piano –los dos pentagramas más bajos–.

¹⁰³⁹ El cromatismo central se muestra en azul y el tetracordo y el hexacordo en rojo.

Durante el transcurso de la pieza se producen exposiciones conjuntas de diversas variaciones de la serie, entre los tres instrumentos implicados. En los cc. 10-12, como se muestra en la imagen siguiente, puede examinarse este hecho: una presentación de la serie inversa en el clarinete junto a fragmentos en el piano de F4, F, RF y RI.

Ilustración 235. Cc. 10-12 del primer movimiento del *op. 680*¹⁰⁴⁰.

Incluso, llegan a darse casos como el que se puede advertir en el c. 12, cuando la séptima nota de F se convierte, a la vez, en la primera de RI. Un pequeño puente (cc. 13-14), en el que se desarrolla de manera inconclusa la serie RI, nos conduce hasta la sección **B**, donde será el chelo el que prosiga con dicha variación de la serie desde su inicio.

Ilustración 236. Cc. 13-16 del primer movimiento del *op. 680*¹⁰⁴¹.

¹⁰⁴⁰ La serie I está en amarillo con sus números en gris (clarinete), la serie F en verde y la serie RF en morado (piano).

¹⁰⁴¹ La serie F se señala en verde y la serie RF en morado –c. 13 en la parte del piano–. La serie RI está en azul y la serie R (IRI) en celeste.

Sección B

En **B** el protagonismo será compartido entre el clarinete y el violonchelo, iniciándose así un tema rítmico diferente al anterior. Esta sección es más regular y marcada en las partes fuertes del compás binario (2/4), acompañado por el piano con figuraciones de semicorcheas distribuidas en arpeggios que, a cada compás, van completando íntegramente la forma de la serie R(IRI). Se pueden percibir algunas otras concatenaciones como en el c. 17, cuando la última nota de RI se transforma en la primera de F para continuar con la serie original. Desde el c. 18, el chelo continúa la serie F hasta completarla entera en el c. 21. Sin embargo, en este instrumento no se termina esta serie al finalizar con la última nota de la misma, sino que Aicha pone la 9, 6 y 3 –en este orden, siendo, además, las últimas notas de los tres primeros tricordos de la serie F–, para terminar esta frase.

Ilustración 237. Cc. 17-20 del primer movimiento del *op. 680*¹⁰⁴².

Ilustración 238. Cc. 21-25 del primer movimiento del *op. 680*¹⁰⁴³.

Los cc. 23-26 pueden ser considerados como un puente hacia la siguiente sección (**B'**), que comienza en el c. 27.

¹⁰⁴² Las series de F se señaliza en verde, la IRI en rojo, la RI en azul y la R (IRI) en celeste.

¹⁰⁴³ La serie F se señaliza en verde, la IRI en rojo y el puente en azulado.

Sección B'

Esta sección **B'** comienza íntegramente basada en la serie RI. El violonchelo realiza una variación de la frase anteriormente expuesta en **B**, y es acompañado por el piano al igual que antes: con unos motivos de semicorcheas, pero que ahora se presentan en la serie RI. En esta parte, la sexta nota de la misma serie solo aparece en el chelo, mientras que la 4, únicamente, en el piano, por lo que la conjunción serial de los dos instrumentos es de nuevo importante.

Ilustración 239. Cc. 26-34 del primer movimiento del *op. 680*¹⁰⁴⁴.

Coda

Desde los cc. 35-40 se nos señala la coda de la exposición, la cual nos conducirá al desarrollo de este movimiento. En este fragmento aparece un ritmo continuo y marcado, especialmente, en el piano. Si analizamos las formas de la serie que utiliza Aicha en la coda, vemos que ahora la disposición es mucho más adversa e irregular, además de recurrir incluso a tres formas de la serie a la vez.

Ilustración 240. Cc. 35-36 de la coda del primer movimiento del *op. 680*¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴⁴ La serie IRF se señala en naranja, la RI en azul y la I en amarillo.

¹⁰⁴⁵ Se marca en azul la serie RI, en morado la RF, en verde la F y en rojo la IRI.

Durante **c1** la nota superior de la mano derecha en el piano va haciendo la serie RI disgregada desde el c. 35, como se puede observar en la anterior ilustración. Recordamos lo importante que es la serie RI en este movimiento, por su aparición continua y el papel que desempeña de conexión con otras series. En este c. 35 también aparecen en el piano, de forma contrapuesta, las series IRI y RF. Asimismo, en el c. 36 se inserta la serie F y su retrógrada, RF, mientras que en el siguiente compás se suceden RI y RIRI. En este mismo compás (c. 37), se antepone, aún más, el esquema rítmico al orden de los sonidos de cada estructura de la serie, alternando a veces fragmentos desordenados con otros organizados numéricamente.

C2

Ilustración 241. Cc. 37-38 del primer tiempo del *op. 680*¹⁰⁴⁶.

Durante la segunda parte de la coda, **c2**, acaecen las variaciones F e I, RF y RI, a modo de progresión, lo que se puede observar en las imágenes anterior y posterior.

DESARROLLO

Ilustración 242. Cc. 39-41 del primer tiempo del *op. 680*¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁶ Se señala en amarillo la serie I, en celeste la R (IRI), en azul la RI y en verde la F.

¹⁰⁴⁷ Se señaliza en azul la RI, en morado la RF y en verde la F.

b) Desarrollo

En el c. 41 comienza el desarrollo de este movimiento. En él, se utiliza material temático anterior –tanto rítmico como melódico–, además de ser más clara la exposición de tetracordos y hexacordos de las series empleadas –ya mencionados con anterioridad–. En los cc. 41-45, aunque parecen faltar las notas 11 y 12 de RI –en las voces de clarinete y chelo–, en realidad están presentes en el piano –que comienza a desarrollar la serie I en el c. 45–. En este compás (c. 45) y en el piano, aparece un acorde de cuatro notas (1-4 de I) persistente durante 5 compases (cc. 45-49), cuyas notas 1 y 2 coinciden con las 11 y 12 de RI. En los cc. 47-49 el chelo realiza una variación del tema anterior completando la inversa (I).

Ilustración 243. Cc. 42-49 del primer movimiento del *op. 680*¹⁰⁴⁸.

Desde el c. 50 canta el clarinete, esta vez con la serie F, imitando nuevamente a la sección A de la exposición y, también, con analogías rítmicas. Se puede observar que antes de terminar la serie –en la voz de clarinete y en el c. 52–, cuando se llega a la nota 10, el mismo instrumento vuelve a hacer la secuencia de F desde la nota 7 a la 12. Además, en este caso, se inicia el tema invirtiendo los intervalos y comenzando descendentemente. En el piano se produce un juego de manos paralelo entre F y RI (cc. 50-51), cuyo ritmo acéfalo es característico en todo el movimiento. En los cc. 52-53 Aicha introduce secuencias de transposiciones de la serie fundamental y su retrógrada.

¹⁰⁴⁸ La serie RI se localiza en azul y en amarillo la serie I.

Ilustración 244. Cc. 50-53 del primer tiempo del *op. 680*¹⁰⁴⁹.

En el final del c. 52, Aicha introduce en el clarinete material rítmico-melódico del contrapunto que realizaba el violonchelo en la sección **B** de la exposición, con los intervallos ascendentes en vez de descendentes.

Sección **B** (c. 18): ; Desarrollo (c. 52):

Ilustración 245. C. 18 (chelo) con el motivo de B, y c. 52 con el motivo del desarrollo (clarinete), en el *op. 680*.

Continuando con el análisis de este desarrollo, entre los cc. 54-56, aparece una interesante progresión por compás en el piano, que pasa íntegramente por las series F, I y RI.

Ilustración 246. Cc. 54-56 del primer tiempo del *op. 680*¹⁰⁵⁰.

¹⁰⁴⁹ Se señala en verde la F, la RF en morado y la RI en azul.

¹⁰⁵⁰ En verde se muestra la F, en amarillo la I y en azul la RI.

No es hasta el c. 61 cuando aparece por vez primera R(IRF) en los tres instrumentos, siendo la única serie utilizada en esta sección (hasta c. 67). Al ser una forma algo más enrevesada –hay que tener en cuenta que es la «retrogradación de la inversa de la retrógrada de la fundamental»–, Mustafá Aicha la coloca en el desarrollo donde, desde un punto de vista clásico, se suelen explotar las posibilidades de los «temas» de la exposición, buscando combinaciones y secuencias nuevas, con lo que podríamos entender la aparición de nuevas formas de series no usadas anteriormente. En esta parte que tratábamos, además de aparecer también progresiones, hay una participación ordenada de las voces

respecto a la serie, como puede verse en el gráfico siguiente con los cc. 62-66.

Ilustración 247. Cc. 62-66 del primer tiempo del *op. 680*.

Cuando termina la última nota de R(IRF), en el clarinete y entre los cc. 67-68, se realiza una concatenación que rememora de nuevo la sección A, pero en la serie RF. La melodía se queda en la nota 11, sin terminar la serie –además se coloca un calderón en dicha nota–, dándose así más sensación de separación con lo posterior.

Ilustración 248. Cc. 67-71 del primer tiempo del *op. 680*¹⁰⁵¹.

En los siguientes compases, se expone la RF íntegramente –insistiéndose sobre el último tetracordo de la forma serial de RF (9 a 12) en los cc. 79-80 del piano–, y se

¹⁰⁵¹ La R (IRF) se señala en marrón y la RF en morado.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

contrapone las series F y RI en las voces de clarinete y chelo en los cc. 81-84. Sin embargo, es preciso destacar los cc. 85-87, donde se muestra la «cadencia» hacia la reexposición en la voz de chelo. Estos últimos compases, en el mencionado instrumento, parece que alberga una serie de notas sin orden alguno o fuera de la técnica compositiva que estamos tratando, pero podemos llegar a algunas conclusiones. Si nos fijamos en las notas del chelo, en los compases que hemos hecho alusión, no hallamos conexión serial entre ellas a

simple vista. En realidad, todas son segundas y undécimas notas de las 8 formas seriales que expusimos al principio de este análisis.

The image shows a musical score for measures 83-86 of op. 680. It features three staves: Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Cl. staff has measures 6, 7, and 8 highlighted. The Vc. staff has measures 7, 8, 10, 11, and 12 highlighted. The Pno. staff has measures 8, 9, 10, 11, and 12 highlighted. A box labeled 'Cadencia hacia reexposición' is placed over the Vc. staff in measures 85-86. Various serial series are indicated with numbers and letters: 'UC' (Undécima) in green, 'F' (F) in green, 'F₂' in green, and '11F', '2RF', '11RF' in red. Dynamics include 'pp cresc... poco a poco...' and 'f'. A box in the Pno. staff contains the series '11F', '11RRF', '2RF', and '2RRF'.

Ilustración 249. Cc. 83-86 del primer tiempo del *op. 680*¹⁰⁵².

Para poder cotejar esta aseveración con respecto a los cc. 85-86 en la voz de chelo, seguidamente adjuntamos un recuadro con las notas segundas y undécimas de las ocho «series básicas» que planteó Aicha como precisas para llevar a cabo la composición de la obra. Estas notas que se señalan son las mismas que conforman estos cc. 85-86 y tienen función de cadencia hacia la reexposición.

Table 28 shows eight musical staves, each representing a different serial series. The notes are numbered 1 through 12. The notes 2 and 11 are highlighted with red vertical boxes in each staff. The series are labeled as follows: F, RF, I, RI, IRF, I(RI), R(IRF), and R(IRI).

Tabla 28. Series usadas en el *opus 680*, señalizándose las notas 2 y 11.

¹⁰⁵² La RI está en azul y la F en verde.

Como este citado «arpeggio» de notas, en la voz de chelo del c. 85, nos lleva hasta el la en el c. 86 –aunque después en la segunda parte de este mismo compás finalice, realmente, con un acorde que no contiene a esta nota–, suponemos que están formados ambos compases (cc. 85-86) con el conjunto de las notas 11 y 2 de las series, ya que este grupo de notas puede ser una enfatización o intento de recalcar el fin de la sección.

Como este método compositivo carece de semicadencias ampliadas qué mejor forma de realizar esta acción compositiva, que mediante una especie de reiteración sobre las penúltimas notas de cada forma de serie.

c) Reexposición y coda

En el c. 87 comienza la reexposición –siendo esta idéntica a la exposición– y se mantendrá hasta la coda. La citada coda comienza en el c. 121 y el ritmo que aparece al inicio de este compás –en la voz de clarinete– es la figuración rítmica básica que se desarrollará a lo largo de toda la misma coda –las series utilizadas en la mencionada coda son las series F, RF, I y R (IRI)–.

Ilustración 250. Cc. 121-123 del primer tiempo del *op. 680*¹⁰⁵³.

En la coda que tratamos, progresivamente, el resultado musical es el de que se va creando más tensión, siendo perceptible en la textura y en la variedad de las formas de series inacabadas que va utilizando el compositor en todas las voces. A colación de esto señalamos que, en el chelo, y entre los cc. 131-132, aparece la serie RI natural (1-4), luego la RI4 (1-4) –entre los cc. 132-133–, para llegar a la serie RI8 (1-4) –entre los cc. 133-134–. Por tanto, se descubren fragmentos de RI, F, IRF, R(IRI) en todas las voces hasta el c. 135.

¹⁰⁵³ La F se muestra en verde, la RF en morado y la R (IRI) –en la voz de chelo– en celeste.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

Ilustración 251. Cc. 131-133 del primer tiempo del *op. 680*¹⁰⁵⁴.

A partir de los cc. 136-137 comienza otra progresión en los tres instrumentos, pero, esta vez, cada tres compases, llegándose hasta el c. 144. El piano –en este tramo (cc. 137-146)– es totalmente homofónico, respondiéndole al clarinete y al chelo con acordes insistentes, empleándose en la mano izquierda el primer tetracordo de I, y en la derecha el segundo de la misma serie. Tras esto, vuelve a sonar la citada progresión en el c. 139, pero, en esta ocasión, con la serie RF1 en el clarinete –la última intervención en este tiempo de dicho instrumento–, y las notas 1-3 de F en el chelo, mientras que el piano propone la respuesta a clarinete y chelo (cc. 141-142), al igual que ocurrió en los compases anteriores, pero esta vez en la serie RI.

Ilustración 252. Cc. 137-140 del 1er. movimiento del *op. 680*¹⁰⁵⁵.

Este movimiento finaliza produciéndose una contraposición conjunta de las series I y RI en las voces de chelo y piano, en una reiteración de acordes que terminan con una especie de simbiosis entre las dos formas de serie.

¹⁰⁵⁴ La RI se muestra en azul, la I (IRI) en celeste, la I en amarillo, la F en verde y la IRF en naranja.

¹⁰⁵⁵ Se muestra RF en morado, I en amarillo y F en verde.

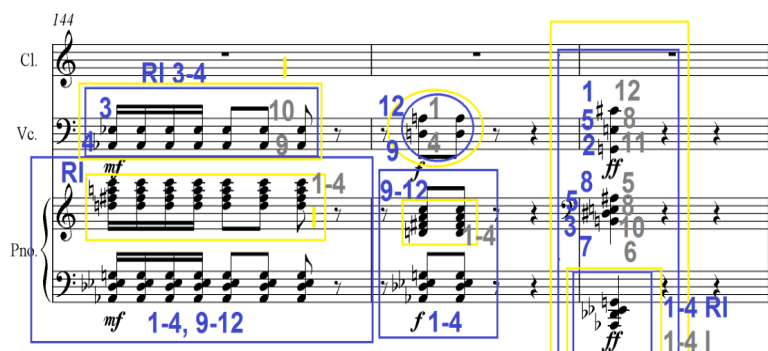


Ilustración 253. Cc. 144-146 del 1er. movimiento del op. 680¹⁰⁵⁶.

II. «Muerte en la estación» (*Misterioso*)

Forma: *Minuetto*¹⁰⁵⁷:

Estructura	Compases	Partes y coda
Primera sección	cc. 1-47	Introducción (cc. 1-4). <i>Misterioso</i>
		A (cc. 5-20)
		B (cc. 21-35)
		A (cc. 36-47)
Segunda sección	cc. 48-97	A' (cc. 48-57). <i>Leggero</i>
		B' (cc. 58-77)
		A'' (cc. 78-87). Se puede repetir la primera sección (cc. 5-47), y después, la coda.
		Coda (cc. 88-97)

Tabla 29. Esquema formal de «Muerte en la estación».

Cabe señalar que el autor, en toda la obra, hace muchas indicaciones en la partitura; a veces marcando la serie que va a utilizar, las secciones y temas utilizados, consejos de interpretación –por ejemplo, el tocar algunas disposiciones de notas en acorde–, entre otras.

Este minuetto comienza en compás ternario (3/4), como es usual en esta forma a nivel histórico. Sin embargo, y en este caso, la estructura de este movimiento es binaria y la organización interna es ternaria¹⁰⁵⁸.

Las series utilizadas por Aicha en este movimiento son: F, RF, I, RI, IRI, I (IRI), IRF, R (IRF), además de algunas transposiciones.

¹⁰⁵⁶ Se muestra I en amarillo y RI en azul.

¹⁰⁵⁷ Esta estructuración la muestra el autor en el documento original de este trío.

¹⁰⁵⁸ J. Zamacois, *Curso de formas musicales*, Barcelona, Editorial Labor, 1959, pp. 191-194.

a) Primera sección

La primera parte o sección se señala con *tempo Misterioso*. Al comienzo del segundo movimiento nos encontramos con una pequeña introducción (cc. 1-4) donde acontece la forma RF en el piano para comenzar la primera sección. La citada serie de este fragmento que tratamos, se presenta con acordes de 8 notas simultáneas (1-8 de RF). En el tercer compás suena una escala cromática –también en el piano– que está dividida en seisillos de fusas, donde las primeras notas conforman el cromatismo central de la serie. Sin duda, es una manera muy artística de comenzar este segundo tiempo de la obra.

Misterioso ♩=72

Clarinet in B \flat 1ª SECCIÓN

Violoncello Introducción (c.1-4)

Misterioso ♩=72 1-4

RF

Piano

(1): Las cuatro notas se tocan en acorde.

Cl.

Vc.

Pno.

pp cresc.... gradualmente 6 dim. 6

Ilustración 254. Cc. 1-3 del segundo movimiento del op. 680.

En el cuarto compás, aparece en la mano izquierda del piano *glissandos* que abarcan todas las teclas blancas, y, en la derecha todas las notas negras –en ambos casos en intervalos de más de una octava y que el propio compositor, así lo señala en la misma en la partitura–. En el c. 5 comienza A de la primera sección del minuetto con la serie F en todas las voces –señalada también por el propio autor y *tempo ad libitum* (cc. 5-20)–. En estos compases, el clarinete parece evocar el inicio de la exposición del primer

movimiento de la obra, alargando doblemente los valores rítmicos, repitiendo el sentido sincopado, y truncando de forma inmediata la secuencia lógica de la serie.

Ilustración 255. Cc. 4-5 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁵⁹.

En este citado fragmento de entrada del clarinete, el acompañamiento lo realiza el chelo y el piano y, aun estando formado este por notas que, *a priori*, no presentan una relación serial, sí que las organiza el autor de forma armónica, construyendo acordes mayores, contraponiéndolos a menores y, después, presentándolos disminuidos. Asimismo, se señala la «S» de repetición en este c. 5. En la última parte del c. 7, en el violonchelo se expone un arpeggio sobre re –que aparece anotado por Aicha–, cuya sonoridad parece dejar clara la intención compositiva del color de una dominante tonal.

Ilustración 256. C. 7 del chelo en el segundo movimiento del *opus 680*.

Se puede percibir en el lenguaje de Mustafá Aicha que no es un compositor convencional serialista, sino que mezcla, experimenta y crea nuevas acepciones compositivas basadas en las normas seriales, ya que, en ocasiones aparecen sonoridades con atisbos tonales que se amoldan, en su modo de entender la música, al academicismo de Schönberg, además de otros aspectos que se pueden vislumbrar después de un análisis profundo.

¹⁰⁵⁹ La RF se muestra en morado y la F en verde.

En el c. 6 (con *tempo violento*), comienza la serie I, realizándose en el bajo del piano el motivo sincopado característico, anteriormente citado. El acorde dado por el chelo (c. 6) puede interpretarse tanto de la serie F, como de su inversa. El siguiente compás (c. 7) es una reiteración del c. 5 en cuanto a figuración rítmica, siendo esta vez utilizada la serie I.

Puede observarse en este c. 7, relaciones internas entre algunas notas: por un lado, el chelo realiza un juego de semicorcheas con las notas 1, 4, 9, 12 –casualmente, los primeros y últimos números del primer y último tetracordo–; por otra parte, analizando verticalmente la ordenación de las notas en el piano (también, en el c. 7), las primeras semicorcheas del acorde presentan las notas 1-2, 4-5, 7-8, que conforman tres parejas de la serie F que evitan las notas centrales entre estas. En el segundo tiempo del acorde de semicorcheas se exponen las siguientes notas de F: 2, 4, 6, y 9-10-11 (c. 7 en el piano), con lo cual, podemos observar una relación no arbitraria entre ellas.

Ilustración 257. Cc. 6-7 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁶⁰.

A partir del c. 8 aparece íntegramente en el clarinete la serie en su estado fundamental. Mientras, en el piano se realiza un escueto acompañamiento en el c. 9 (*tempo agitato*) que consta de 1-8 de RI, estando las notas 5-6 y 7-8 de esta serie, insertadas en paralelo. Es por ello que la ordenación de las notas de la serie RI, aun siendo vertical, en este fragmento se podría considerar horizontal. El chelo entra en el c. 10 para exponer totalmente R (IRI), hasta el c. 13, con un tema melódico que se contrapone a la serie F del clarinete en los mismos compases.

¹⁰⁶⁰ La serie I se señala en amarillo y la F en verde.

Ilustración 258. Cc. 8-11 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁶¹.

En el c. 12 empieza de nuevo RI en el piano y se emplea toda su integridad serial (hasta el c. 13). Inmediatamente, desde la anacrusa al c. 14 hasta el c. 17, el clarinete responde a la anterior frase en F, pero, esta vez, con I y con la misma figuración rítmica –aunque con los movimientos interválicos inversos y acorde a la forma de la serie–.

Ilustración 259. Cc. 12-14 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁶².

Lo mismo sucede con las demás voces en esos compases: responden a lo ya expuesto con la misma textura rítmica y, donde antes el piano acompañaba en la forma RI (cc. 12-13), ahora lo hace en RF –inacabada y algo alterada– (cc. 14-15); y el chelo interpreta R (IRF) –cc. 15-17–, donde antes tocaba las notas de R (IRI) –cc. 12-13–. A esto hay que añadir que al final de la frase (cc. 18-19), el chelo termina su exposición con el último tetracordo de R (IRI), de la misma forma que lo hiciera entre los cc. 12-13.

En la última parte del c. 19, y en el clarinete, aparece una melodía sincopada –en toda su extensión, excepto en las tres últimas notas– que nos muestra la serie RF.

¹⁰⁶¹ La serie I se marca en amarillo, la RI en azul, la R (IRI) en celeste, la RF en morado y la F en verde.

¹⁰⁶² La serie I se marca en amarillo, la RI en azul, la R (IRI) en celeste y la F en verde.

A continuación, adjuntamos imágenes de los cc. 15-20 para cotejar lo expuesto:

Ilustración 260. Cc. 15-20 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁶³.

En el c. 21 comienza **B** de la primera sección del minuetto. En este compás se continúa en el clarinete con la serie R (IRI) y, paralelamente, en el chelo con la serie RI. A partir de ese mismo compás (c. 21) y en adelante, en la voz de piano, se desarrolla un juego de alternancia entre las series IRF y R (IRF) en cada tiempo de corcheas –aunque representado por dos acordes de dos notas en semicorcheas–.

Ilustración 261. Cc. 21-22 del minuetto del *op. 680*¹⁰⁶⁴.

¹⁰⁶³ La serie I se marca en amarillo, la RI en azul, la R (IRI) en celeste, RIRF en rojizo y la F en verde.

¹⁰⁶⁴ La RI se muestra en azul, la R (IRF) en marrón y la IRF en naranja.

En los compases siguientes, Aicha emplea las series R (IRI), RF4, RF, RI y la R (IRF) para finalizar este **B**.

La parte **C** de la primera sección se inicia en el c. 36 con el *tempo piú mosso*, desarrollándose en su comienzo las series RI, I y R (IRF). La parte rítmica que comprende, desde la anacrusa al c. 44 hasta la segunda parte del c. 45 –que se construye en IRF–, se repite en la anacrusa al c. 45, hasta la segunda parte del c. 47 –el compás entero–, pero en la serie RI. Es decir, que se replica la estructura y se usa la misma métrica en todas las voces entre estos compases señalados, con las notas correspondientes a cada serie, estando organizadas ambas de forma similar. En el c. 47 Aicha señala la «O» de repetición.

The image shows a musical score for measures 43-46. It features three staves: Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The piano part is the focus, with several measures highlighted in colored boxes to illustrate rhythmic series. A red box highlights measures 10-12 with the label '(RIRF)'. An orange box highlights measures 7-11 with the label 'IRF'. A blue box highlights measures 8-10 with the label 'RI'. Annotations include 'vuelve a sustituir una 6ª nota por una 3ª' pointing to a note in measure 11, and 'sustituye la 3ª nota por la 9ª' pointing to a note in measure 9. Dynamics like 'mp', 'f', and 'poco f' are indicated. Performance instructions like 'pizz.' and 'arco' are also present.

Ilustración 262. Cc. 43-46 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁶⁵.

b) Segunda sección

En el c. 48 comienza la segunda sección del minueto con *tempo leggero* y con el **A'** de la citada sección. En él, Aicha utiliza las series RF, I, RI, IRI, además de la trasposición RF7 y RF5, y, a partir del c. 55, se inicia la serie RF en todas las voces. En el c. 57 se desarrolla la serie R (IRF), continuándose hasta la primera parte del c. 58 – como una especie de cadencia de **A'**–, dándose paso a **B'** en el mismo compás.

Al inicio de **B'** (c. 58) y en las voces del clarinete y del chelo, se muestra un pequeño motivo en la serie RF, que se parodia de forma consecutiva en el c. 59, pero en

¹⁰⁶⁵ La serie R (IRF) se señala en marrón, la RI en azul y la IRF en naranja.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

la serie transportada RF4, haciendo la misma operación con el citado motivo en el c. 60 y en la serie transportada RF8, en ambas voces. El piano, a su vez, desarrolla las series RI, R (IRI), F y RF.

Ilustración 263. Cc. 58-60 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁶⁶.

En los siguientes compases de **B'**, Aicha propone varias series: RI, RI8, R (IRI), IRF, F, F7 y RF. En el c. 75, el clarinete y el chelo se desarrollan en la serie transpositada RF5, apoyada por parte de la voz del piano en dicha serie y compás. La serie RF5 continúa en el c. 77 en ambas voces, finalizándose así **B'** de la segunda sección del minueto. Añadimos la ilustración de los cc. 75-76.

Ilustración 264. Cc. 75-76 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶⁶ La serie F se marca en verde, RF en morado, R (IRF) en marrón, RI en azul y la IRI en celeste.

¹⁰⁶⁷ Se marca RF en morado y R (IRF) en marrón.

En el c. 78 se muestra A'' (cc. 78-87), siendo idéntico a A' que se expone en la segunda sección de este segundo movimiento (cc. 48-57). Al final del c. 85 se señala un aviso de repetición de la «S» (c. 5) a la «O» (c. 47). El propio Aicha la expone como opcional a la hora de la interpretación: «se puede repetir la 1ª sección: cc. 5-47, después la coda»¹⁰⁶⁸. Antes de la coda, en los cc. 86-87, se presenta la serie RF en el clarinete y chelo. Los armónicos del chelo, que aparecen en el c. 87, corresponden a los dos últimos números de la (RF) serie IRI.

Ilustración 265. Cc. 86-87 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁶⁹.

La coda final se localiza entre los cc. 88-97. En ella se desarrollan las series RI, RF y la IRI. Es preciso señalar que en el c. 90, en la mano derecha del piano, se presenta una unidad cromática –señalada por Aicha en la partitura original como «UC»– que llega hasta el c. 91. Para llegar a la «UC» se conduce la última nota semicorchea –la bemol, que aparece en la mano derecha (c. 89)–, y el si bemol –también semicorchea, en la mano izquierda y perteneciente a la anterior serie RF (c. 89)– a la misma. De esta forma parece que se

incentiva la proximidad interválica de los grados en esta parte de este movimiento.

Ilustración 266. Cc. 88-90 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁸ Anotación literal en este segundo movimiento del trío, recogida del documento original.

¹⁰⁶⁹ La serie RF se señala en morado e IRI en rojo.

¹⁰⁷⁰ La serie RI se señala en azul, IRI en rojo, RF en morado y la Unidad Cromática (UC) en verde claro.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

En los siguientes compases, y ya para finalizar el movimiento, se presenta en el clarinete las series RF (cc. 94-95), y la RI (cc. 96-97). En el chelo, desde el c. 94 al final, aparece la serie R (IRI) –y se conjuga, en sus últimos acordes, también con números de la RI que, a su vez, aparecen en clarinete y piano–. El piano finaliza este movimiento continuando la serie RI que comenzó anteriormente.

Ilustración 267. Cc. 94-97 del segundo movimiento del *op. 680*¹⁰⁷¹.

III. «Llanto por las víctimas» (*Mesto con molta espressione*)

Forma: *Lied* ternario:

Estructura	Compases	Partes y coda
Primera sección (X)	cc. 1-48	A (cc. 1-18). <i>Mesto con molta espressione</i>
		B (cc. 19-30). <i>Meno mosso</i>
		A (cc. 31-48)
Segunda sección (Y)	cc. 49-86	A' (cc. 49-62)
		B' (cc. 63-74)
		C (cc. 75-86)
Tercera sección (X')	cc. 87-143	A (cc. 87-104)
		B (cc. 104-115)
		A (cc. 116-133)
		Coda (cc. 134-143)

Tabla 30. Esquema formal de «Llanto por las víctimas».

De nuevo, las anotaciones del compositor en las primeras páginas de la obra original nos aclaran la estructura básica del movimiento y su forma, siendo un *lied* ternario dividido en dos secciones. Este *lied* se aplica al movimiento lento de la estructura general de sonata clásica o romántica –aunque, Aicha cambió su lugar de orden con el minueto anterior–. La estructura interna de este *lied* es ternaria y se forma así: frase principal, frase episódica y frase principal o reexpuesta. La segunda sección (Y) es la de

¹⁰⁷¹ La serie RI se señala en azul, RIRI en celeste y RF en morado.

carácter episódico y secundario, si se compara con la anterior y la última. En **Y** aparecen elementos temáticos nuevos con carácter de transición o enlace, y su estructura interna es como la de la primera sección –ternaria–. La tercera y última sección del *lied* ternario (**X'**) es una reexposición total o parcial de la primera.

Es preciso señalar que en este movimiento no se desarrolla el método serial, como se hizo en los anteriores. Tan solo se insertan algunas series, en algunos pasajes de la obra, siendo el cromatismo y las armonías por cuartas las herramientas compositivas que constituyen a este movimiento.

a) Primera sección (**X**)

En este tiempo de la obra, aunque aparecen algunas series que Aicha señala en la propia partitura original, principalmente está basado en el movimiento cromático de las voces. También aparecen estructuras de cuartas –con gran carga de variados centros tonales, siendo muchas de esas cuartas aumentadas– y motivos que se repiten en diferentes organizaciones, generalmente cromáticas. No es casualidad que el maestro utilice esta forma de composición en este número. El llanto por las víctimas, quizás sea el momento más doloroso del trágico episodio terrorista que aconteció en Madrid; las horribles consecuencias de los actos de personas sin alma. Aicha Rahmani, musicalmente, intenta describir esta desagradable sensación. El cromatismo –entendiéndose como una 2ª menor– y las cuartas aumentadas, posiblemente sean los recursos compositivos que provoquen más tensión y estremecimiento auditivo. Mustafá Aicha siembra este movimiento de estos recursos.

El primer **A**, en la primera sección de este *lied* ternario, se presenta como frase principal de la misma. Se inicia con unos motivos cromáticos en el violonchelo con sordina –dando aún más sobriedad a este comienzo– desde el primer compás hasta el c. 7. El motivo del chelo en el c. 2 con su anacrusa, se repite después, en el c. 4, también con anacrusa, pero un tono y medio descendente. De la misma manera en la anacrusa al c. 6, comienza el motivo con dos fusas, pero al llegar a la corchea no se continúa con la línea cromática. En el clarinete, y en su cuarto compás, comienza otro motivo cromático similar al del chelo. Este motivo aparece de nuevo dos tonos ascendentes en el c. 5. En el piano aparece de nuevo una unidad cromática –«UC»– en el primer compás, ordenada en

un acorde de dos notas. En dos ocasiones aparece este pequeño acorde en el primer compás y en el segundo, en ambas manos.

Cabe señalar que la última nota del tercer compás en la voz del chelo, en relación con la primera del siguiente compás, forma un intervalo de 6ª menor. Aicha Rahmani suele utilizar este intervalo, en el movimiento que tratamos, en varias ocasiones. En el c.

7, en la voz del clarinete, se conforma la serie RI. Al final de este mismo compás, en el chelo se construye un puente formado por intervalos de terceras –recurso que se presenta con rasgos tonales, aunque, no lo son– que llevan la voz al siguiente compás.

Ilustración 268. Cc. 1-7 del tercer movimiento del *op. 680*¹⁰⁷².

En los compases siguientes, se continúa con el cromatismo en el clarinete y en el chelo (c. 8). En el piano, y en el mismo compás, se muestra una estructura formada por tres grupos de cuatro fusas, donde la relación de cromatismo entre las notas se abre. De nuevo al final de c. 9, aparece otro puente en el chelo y que, también, está formado por cuatro fusas con dirección descendente, dirigiéndose así a la siguiente frase de este instrumento.

¹⁰⁷² Los motivos cromáticos, las sextas y puentes se señala en verde claro y la RI en azul.

Ilustración 269. Cc. 8-9 del tercer movimiento del *op. 680*¹⁰⁷³.

El cromatismo en el chelo continúa en el c. 10 y, al final de este, de nuevo se estructura otro puente, formado otra vez por terceras y con dirección ascendente, que conduce la frase al c. 11, donde, nuevamente, hay un pequeño giro cromático –también lo realiza el clarinete en ese mismo compás, y de dos en dos notas–. Nuevamente, reaparece el recurso compositivo de cuartas compuestas, en este caso, en un arpeggio ascendente de seis notas que se repite una 8ª aguda, consecutivamente, en el c. 10 y en el piano. En el siguiente compás a este y en el piano, aparece la serie RI inconclusa.

Ilustración 270. Cc. 10-11 del tercer movimiento del *op. 680*¹⁰⁷⁴.

En los siguientes compases Aicha continúa con el cromatismo y también emplea el uso de las series, concretamente las R (IRI), RF, F, RI, R (IRF) e IRI, finalizándose A.

¹⁰⁷³ Las estructuras cromáticas y puente se marcan en verde claro.

¹⁰⁷⁴ Los motivos cromáticos, las cuartas y puente se señalan en verde claro y la RI en azul.

El **B** de la primera sección comienza en la anacrusa del c. 19 con el piano, y en él se desarrollan las series F e I, además de las líneas cromáticas. En el c. 21, en la mano derecha, se inicia la serie I, que se repite en el siguiente compás con la misma métrica, pero distinto orden de números –en la mano izquierda–.

Ilustración 271. Cc. 20-21 del tercer movimiento del *op. 680*¹⁰⁷⁵.

Desde el c. 22 hasta el final de **B** (c. 30), se continúa con las líneas cromáticas y la herramienta compositiva de cuartas.

Ilustración 272. Cc. 25-29 del tercer tiempo del *op. 680*¹⁰⁷⁶.

En los cc. 31-48 se repite **A** de la primera sección, siendo exactamente igual al que se presentó al principio de dicha sección, entre los cc. 1-18.

b) Segunda sección (**Y**)

La segunda sección comienza con **A'** (cc. 49-62). En el c. 49 y en la voz de clarinete, se continúa la línea cromática con una medida más viva y movida que las anteriores frases –hasta el c. 52–, y que aparece en el violonchelo en los cc. 50-51 –más adelante, también en los cc. 56-58–.

¹⁰⁷⁵ La F se señala en verde, I en amarillo, R (IRI) en celeste y los cromatismos en verde claro.

¹⁰⁷⁶ La F se señala en verde, I en amarillo y los cromatismos y cuartas en verde claro.

En los siguientes compases de la segunda sección (Y), además de los citados cromatismos, se muestran las series F8, I y R (IRF), finalizándose así A' de la 2ª sección.

Ilustración 273. Cc. 48-52 del tercer movimiento del *op. 680*¹⁰⁷⁷.

La parte B' comienza en el c. 63 y dura hasta el c. 74. El compositor, nuevamente, señala en estos compases de la partitura la «UC», exponiéndose así la unidad cromática. Se muestra los cromatismos al principio y en el desarrollo de este B', además de una serie I7 completa, desde

los cc. 65-70. Al final del c. 72, Aicha forma una figura convergente entre voces del piano, construyéndose así un arpeggio por terceras que remata en acordes, de forma ascendente en la mano derecha y descendente en la izquierda.

Ilustración 274. Cc. 63-72 del tercer movimiento del *op. 680*¹⁰⁷⁸.

La parte B' finaliza en el c. 74, con una serie RF al completo –esta RF ya venía desde el anterior compás en el piano–.

¹⁰⁷⁷ La F se señala en verde y los cromatismos en verde claro.

¹⁰⁷⁸ La I se señala en amarillo y los cromatismos y estructuras en verde claro.

La parte C, que comienza en el c. 75, está repleto de líneas cromáticas como los anteriores, resultando este recurso compositivo el más usado en este movimiento por Aicha. En la voz del chelo y a partir del c. 75, se realiza un dibujo de intervalos que van aumentando consecutivamente. Realmente, lo que Aicha pretende plasmar en este citado c. 75 es, de nuevo, un cromatismo entre notas alternantes. Este dibujo de saltos interválicos, que aumentan en distancia para así esconder el cromatismo, también se repite desde otra nota, en el c. 77 y en el mismo instrumento. En la mano izquierda del piano se

realiza ese cromatismo oculto de forma más enrevesada y compleja, no alternando ordenadamente el cromatismo como pasaba en el chelo.

Ilustración 275. Cc. 76-78 del tercer movimiento del *op. 680*¹⁰⁷⁹.

En el c. 79 se cambia el *tempo* y se sigue manteniendo, en cierta manera, una línea cromática en el chelo. Aicha construye una estructura de arpeggios creados sobre terceras casi en su totalidad, en los cc. 79-86 y en la parte de piano. En estos arpeggios, de nuevo, se rememora los dibujos convergentes que se usaron con anterioridad, alternándolos con otros divergentes creados como base estructural de esta parte.

Ilustración 276. Cc. 79-82 del tercer movimiento del *op. 680*¹⁰⁸⁰.

c) Tercera sección (X')

¹⁰⁷⁹ Los cromatismos y 6ª se marcan en verde claro.

¹⁰⁸⁰ Los cromatismos y arpeggios se marcan en verde claro.

La tercera sección (X') aparece en el c. 87 y en ella se presenta **A**, que es idéntico al de la primera sección (X). Seguidamente, aparece **B** que también es igual al de la primera sección, salvo que rescinde del último compás (cc. 105-115). Después de este **B**, nuevamente se inserta **A**, que es igual que el homónimo de esta sección y que el de la primera (cc. 87-104 / cc. 116-133), finalizándose la citada sección con la coda, que comprende los cc. 134-143.

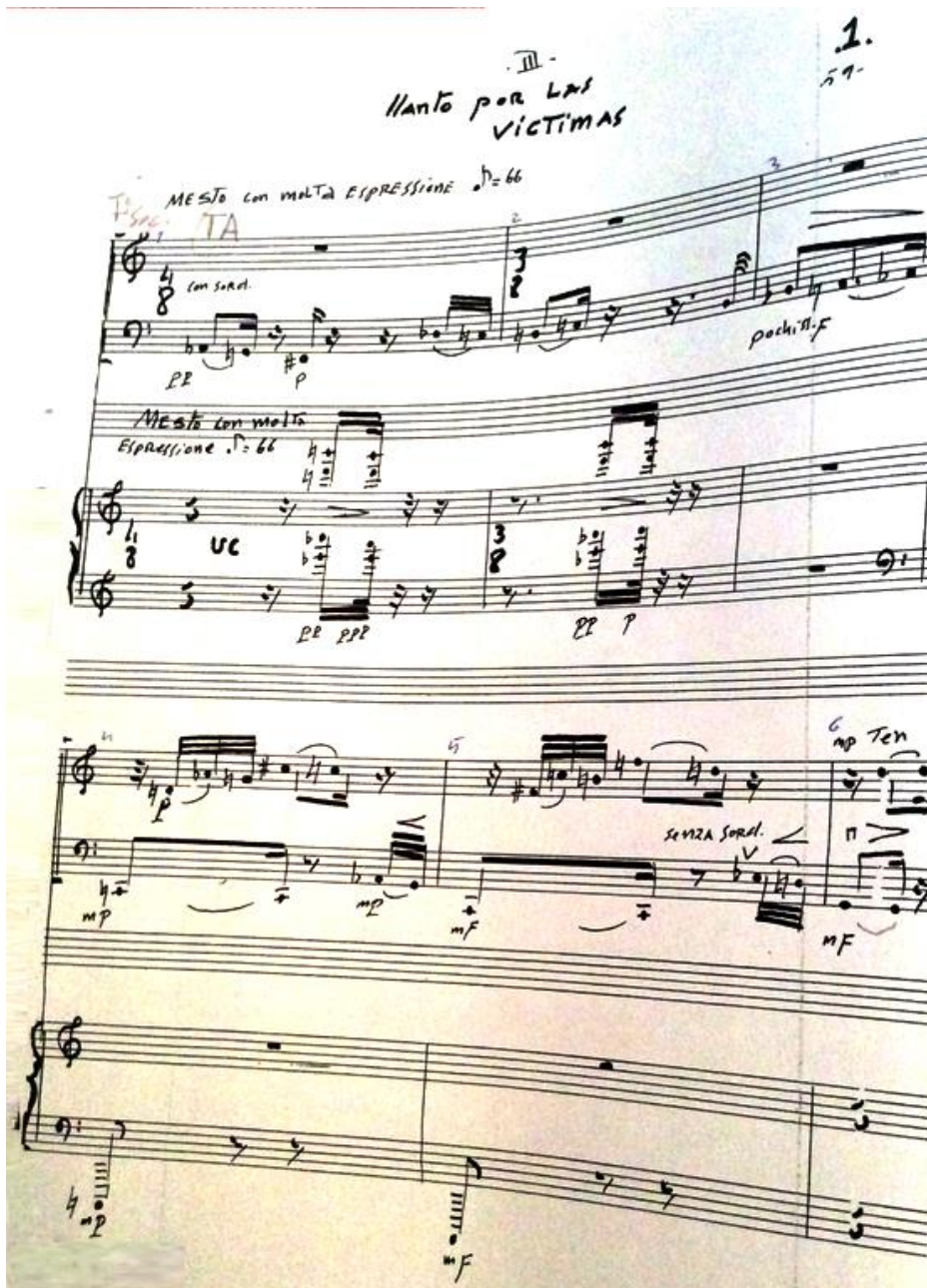


Ilustración 277. Primera página original del tercer movimiento del *op. 680*.

IV. «In Memoriam» (*Allegro molto e con brio*)Forma: Rondó¹⁰⁸¹:

Estructura	Compases	Subpartes
A	cc. 1-48	a (cc. 1-18). <i>Mesto con molta espressione</i>
		a1 (cc. 19-30). <i>Meno mosso</i>
		a' (cc. 31-48)
B	cc. 49-73	b (cc. 49-65)
		b1 (cc. 66-73)
A'	cc. 74-121	a'' (cc. 74-91)
		a1'' (cc. 92-103)
		a''' (cc. 104-121)
C	cc. 122-180	c (cc. 122-142). <i>Temeramente</i>
		c1 (cc. 143-160)
		c' (cc. 161-180)
A''	cc. 181-228	a'''' (cc. 181-198)
		a1'' (cc. 199-210)
		a''''' (cc. 211-228)
Coda	cc. 229-242	

Tabla 31. Esquema formal de «In Memoriam».

La forma rondó empleada por Aicha en este movimiento presenta la siguiente estructura formal resumida: **A - B - A - C - A** y Coda-. Aquí, nuestro autor está más cerca de una forma rondó simple en cinco secciones. Seguimos advirtiendo la inquietud de Aicha por la fusión o combinación de los elementos compositivos modernos sobre las formas clásicas, herencia schönbergiana.

Por lo general, la forma rondó sonata posee la siguiente estructura: **A** (tónica), **B** (dominante), **A** (tónica) → «Exposición». Después, le continúa **C** (relativo menor) → «Desarrollo», terminando en **A** (tónica), **B** (tónica), **A** (tónica) → «Reexposición». En este breve esquema que se ha mostrado, la función análoga a la del desarrollo de una forma sonata la desempeñaría en principio solo **C**. Esta justificación formal está basada en las que se empleaban en la época clásica y romántica. Aicha recoge en este movimiento parte de la estructura temática y formal del rondó, sin contemplar la relación tonal de forma general entre las partes, ya que la obra que estamos analizando no se basa en esta característica compositiva¹⁰⁸².

A

¹⁰⁸¹ Estructuración literal tomada del documento original. Para un mejor entendimiento y comprensión de este análisis, cuando aparezca un tema –tal y como los nombra Aicha– se expresará en mayúscula y numerado por orden de aparición, mientras que, las partes internas del tema serán expuestas en negrita y minúsculas, y numeradas a partir del orden en el que aparezcan dentro de cada tema –si se repiten–.

¹⁰⁸² R. de Candé, *Nuevo diccionario de la música...*, op. cit., p. 112.

En los primeros compases de **a** –denominado por Aicha «A»– perteneciente a **A**, se plantea el ritmo de subdivisión ternario que el compás 6/8 posee de por sí. Este movimiento tiene un cariz más alegre que el anterior y se puede percibir por su propio ritmo y *tempo*. El acompañamiento del piano, en grupos de tres corcheas, marca esa citada subdivisión ternaria, formando arpeggios por intervalos de cuartas justas durante los cc. 1-17. El violonchelo, en sus primeros compases, marca a su vez la estructura binaria del compás de 6/8 mediante las negras –junto a silencios de corchea–, ofreciendo así la dualidad de este. Los primeros cuatro compases del chelo están expuestos en la serie F, con sus ocho primeros números, y que, junto a la voz del piano, forman una pequeña introducción. En los cc. 5-8, el chelo presenta de nuevo el mismo material métrico que en los cuatro primeros compases, pero esta vez conformados en la serie transpositada F2.



Ilustración 278. Cc. 1-4 (izquierda) y cc. 5-8 (derecha) en el chelo, del último movimiento del *op. 680*¹⁰⁸³.

El clarinete no entra hasta el c. 5, iniciando un motivo basado en los doce números de F hasta el c. 7.

IV. In Memoriam
Allegro molto e con brio $\text{♩} = 126$

Ilustración 279. Cc. 1-5 de último movimiento del *op. 680*¹⁰⁸⁴.

El mismo motivo del clarinete –comenzado en el c. 5– se reanuda casi de forma canónica e idéntica en el violonchelo entre los cc. 9-11, también en la serie F. Se finaliza este primer **a** de **A** con las series RI2 y la RI.



Ilustración 280. Cc. 9-11 del vc en el último movimiento del *op. 680*.

¹⁰⁸³ Las series de F se señalizan en verde.

¹⁰⁸⁴ Los arpeggios de 4ª se señaliza en verde claro y la serie F en verde.

Como ya se señaló en la tabla introductoria de este movimiento, en el c. 19, con *tempo meno mosso*, comienza el **a1** de **A**. Se presentan los números 3 y 4 de la serie RF en el clarinete, en dos corcheas desde los cc. 19-22. En el violonchelo, en los tiempos donde no suena el clarinete y de forma alterna, también aparecen dos corcheas que se mueven sucesivamente en los números 1 y 2, 5 y 6 de la serie RI, entre los cc. 19-21. En el piano, en estos primeros compases de **a1**, se presenta la serie I en la mano derecha y la serie R (IRI) en la mano izquierda –en los cc. 19-20, añadiendo parte de la serie RF al final del c. 20–.

Ilustración 281. Cc. 19-21 de último movimiento del *op. 680*¹⁰⁸⁵.

El juego alternante de corcheas entre clarinete y violonchelo, de los anteriores compases de **a1**, continúa en el c. 22, pero cambiándose los números de las series, llegando a su fin –en el c. 26– en ambos instrumentos. En el piano, a su vez, se construyen las series R (IRF), parte de la I, y la IRI.

Ilustración 282. Cc. 22-23 de último movimiento del *op. 680*¹⁰⁸⁶.

El **a1** de **A** finaliza en el c. 30, donde todas las voces de los instrumentos están construidas sobre la serie RI, aunque antes se emplean las series IRI e IRF. Asimismo, la

¹⁰⁸⁵ La RI se señala en azul, la RF en morado, la I en amarillo y la R (IRI) en celeste.

¹⁰⁸⁶ La IRI se señala en rojo, la RF en morado, la I en amarillo y la R (IRF) en marrón.

parte **A** de este rondó finaliza con **a'**, que repite íntegramente **a**. Los cc. 1-18 de **a** son réplica exacta de los cc. 31-48 de **a'**. La estructura interna de **A** es ternaria (**a-a1-a'**).

Ilustración 283. Cc. 27-30 del último movimiento del *opus 680*.

B

La parte **B** en su estructura interna es binaria, es decir, con dos partes que denominaremos **b** y **b1** –Aicha las denomina **A** y **B**–. El **b** está compuesto por las series I, F, RI, R (IRF), RF2, RF, R (IRI), e IRF. Señalar que, en el c. 58 aparece, nuevamente,

un *glissando* que entendería los sonidos de las teclas blancas del piano y que corresponden a algunos números la citada serie RF – desde el número 9

hasta el mismo número 9–. Ilustración 284. Cc. 56-60 de último movimiento del *op. 680*¹⁰⁸⁷.

El **b1** de **B** comienza en el c. 66 con la serie F en el clarinete –F llega hasta el c. 69–, y la serie I en el violonchelo y piano –finaliza I en el c. 71–. En los cc. 70-71 y cc. 72-73, entre el clarinete y el violonchelo se forma un dibujo convergente y divergente entre voces, que tiene connotaciones cromáticas. En este c. 72 finaliza **b1** de **B**.

Ilustración 285. Cc. 72-73 del último movimiento del *op. 680*¹⁰⁸⁸.

¹⁰⁸⁷ La serie R (IRI) se muestra en celeste, la F en verde, la I en amarillo, la IRF en naranja, la RF en morado y las notas blancas del piano en verde claro.

¹⁰⁸⁸ Cc. 72-73 del «Rondó» con los movimientos divergentes y convergentes entre chelo y clarinete, señalizados en verde claro.

Ilustración 286. Cc. 67-72 de último movimiento del *op. 680*¹⁰⁸⁹.

A'

La segunda aparición de **A** en **A'** es una copia del mismo que se localizaba entre los cc. 1 al 48, estando ubicado **A'** entre los cc. 74-121. Asimismo, **A'** está constituido – al igual que el primer **A**– de una subdivisión ternaria (**a''**, **a1'** y **a'''**). Como en el primer **A**, también el primer **a''** interno, de esta parte que estamos analizando, es idéntico al que aparece después de **a1'**. Por lo que **a''**, se repite dos veces –**a''** y **a'''**–.

C

El **c** de **C** está provisto de las series **R** (**IRI**), **IRI**, **F** e **IRF**, además del recurso compositivo de cuartas justas con floreos – medio tono en ambas manos– organizadas en acordes y en la voz de piano.

Ilustración 287. Cc. 121-125 de último movimiento del *op. 680*¹⁰⁹⁰.

En los cc. 132-133, y en la mano derecha del piano, aparecen dos números de **IRI** (5 y 6) a modo de trino. En la mano izquierda, y en los mismos compases, se alternan dos

¹⁰⁸⁹ La serie **F** va en verde y la **I** en amarillo.

¹⁰⁹⁰ La serie **IRI** se señala en rojo, **RI** en azul, **R** (**IRI**) en celeste y en verde claro los acordes por cuartas.

la fundamental y su retrógrada. Entre ambas voces –clarinete y chelo– se forma un dibujo convergente entre sus frases (cc. 141-144).

Ilustración 289. Cc. 142-146 de último movimiento del *op. 680*¹⁰⁹².

En los siguientes compases ocurre algo semejante a lo anterior. Los acordes están configurados, en esta ocasión, con los primeros 8 números de la serie I, nuevamente, en el piano (cc. 147-150). La voz del chelo, esta vez, es la que utiliza la entrada en anacrusa del tresillo de negras, que lleva a la línea diatónica descendente (cc. 146-150). El dibujo divergente se forma con la voz del clarinete que se expone, como antes lo hizo el chelo, a la forma retrógrada de la «serie libre», y usando octavas entre las notas de su línea (cc. 147-149). Entre ambas voces reaparece este contrapunto sincopado que con anterioridad se expuso, pero con los timbres cambiados.

Ilustración 290. Cc. 147-151 del cuarto movimiento del *op. 680*¹⁰⁹³.

¹⁰⁹² La serie F se señala en verde y en rojo oscuro y amarillo las células motivicas.

¹⁰⁹³ La serie I se marca en amarillo, la RI en azul y en rojo oscuro y amarillo las células motivicas.

En los cc. 150-153, de nuevo, se retoma la línea diatónica ascendente con la entrada en anacrusa de la voz del clarinete. El contrapunto sincopado se construye con la «serie libre» retrógrada ascendente del chelo (cc. 151-153), configurándose entre ambas voces, esta vez, un dibujo convergente. En el piano reaparecen los tres acordes compuestos por los ocho primeros números de la RI. El juego entre voces resurge, comenzando la «serie libre» descendente con la anacrusa del tresillo de negras en el chelo (cc. 153-156). Paralelamente, de nuevo en el clarinete, se presenta la línea diatónica retrógrada ascendente con los saltos de octava (cc. 154-156), formándose un dibujo divergente. En el piano, los acordes están formados por las ocho primeras notas de RIRF (cc. 154-156).

Ilustración 291. Cc. 152-155 del cuarto movimiento del *op. 680*¹⁰⁹⁴.

En la anacrusa al c. 157, en el clarinete se inicia otra variedad de «serie libre», esta vez, con cuatro notas: do, si bemol, sol, mi –en sentido descendente–. También y al igual que antes, este motivo melódico aparece en otra voz, pero en esta ocasión en la mano derecha del piano y no en su forma retrógrada, sino como una transposición invertida con las notas: fa, sol, si bemol, re bemol –esta serie se desarrolla con sentido ascendente y, por tanto, divergente respecto al clarinete (c. 157)–. La mano izquierda se complementa rítmicamente con la mano derecha en un juego alterno de corcheas, y presentándonos acefálicamente la serie RF (c. 157). Esta RF está dispuesta diestramente por parejas de notas –la segunda con la tercera, etcétera–, de manera que puede percibirse una consecución de cromatismos en casi todo el compás y en sentido descendente –mismo sentido en el que canta el clarinete (c. 158)–. Además, las notas de este último instrumento

¹⁰⁹⁴ La serie RI se señala en azul, la R (IRF) en marrón y en rojo oscuro y amarillo las células motívic.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

–si bemol, sol y mi– coinciden curiosamente con las notas 4, 7 y 9 de RF, colocadas en la mano izquierda, y percutidas en la segunda corchea de cada negra del clarinete. La serie RF que acabamos de citar está expuesta desde sus números 2 al 12 (cc. 157-158).

Ilustración 292. Cc. 156-158 del cuarto movimiento del *op. 680*¹⁰⁹⁵.

Seguidamente, y de forma homóloga, el chelo canta un motivo melódico equivalente en ritmo al que antes exponía el clarinete (c. 158). Ahora, la mano derecha del piano contrapone un motivo con los mismos intervalos, pero en sentido inverso y en otra transposición (c. 158). En el piano aparece, en esta ocasión, la serie F en la mano izquierda y, también, de forma acéfala, como en los anteriores compases (c. 158). En el c. 159 estos motivos del chelo cadencian, mientras que en la mano izquierda del piano se realizan unos seisillos de corcheas compuestos por cuartas justas en su totalidad, y en sentido ascendente hasta el c. 160. En ese compás se une a la mano derecha a distancia de semitono o cromatismo.

Ilustración 293. Cc. 158-160 del cuarto movimiento del *op. 680*¹⁰⁹⁶.

El *c'* de C (cc. 161-180) es igual al *c* que aparece entre los cc. 122-142.

¹⁰⁹⁵ La serie RF se marca en morado, la R (IRF) en marrón y en verde claro los motivos melódicos invertidos.

¹⁰⁹⁶ Se marca en morado la RF, la F en verde, RI en azul y los motivos invertidos en verde claro.

A''

De nuevo A'' se presenta con una organización interna ternaria como en las anteriores ocasiones (a''''-a1''-a'''''). Las citadas semifrases son idénticas a las de los anteriores A y A'. En este sentido, la fórmula rondó toma cuerpo, al repetir estos fragmentos.

Coda

La coda se inicia en el c. 227 y en ella se desarrollan las series RI, R (IRF), F, I y la IRI.

Ilustración 294. Cc. 227-230 del cuarto movimiento del *op. 680*¹⁰⁹⁷.

En resumen, observamos que el método serial empleado en esta obra por Aicha no es estricto ni radical a la hora de ser desarrollado. Como hemos podido observar, nuestro compositor respeta y mantiene las formas clásicas europeas. Aicha, además de utilizar los recursos seriales más recurrentes, y la implementación de las propias series, considera a las cuatro trasposiciones señaladas al inicio del análisis de este trío como otras series básicas para la composición de la pieza. Asimismo, crea otras especies de «series» que no necesariamente están constituidas por doce sonidos, como se pudo observar en el cuarto movimiento del trío. También, inserta fragmentos tonales por medio de intervalos de cuartas y segunda, entre otras formas.

El cromatismo es un recurso que usa como herramienta compositiva, y que le otorga la capacidad de poder expresar su sensación e intención artística. Al fin y al cabo, es una elaboración muy personal del serialismo en Aicha y que, en esta obra –que por la fecha en la que fue escrita se considera como una de las últimas que elaboró con este método– adopta una serie de singularidades y particularidades que permiten observar hasta dónde llegó el desarrollo serial de nuestro autor. Como decía Schönberg: «[...] las leyes naturales no conocen excepciones; las leyes artísticas se componen ante todo de excepciones»¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹⁷ Se marca en marrón la RIRF, la F en verde y la RI en azul.

¹⁰⁹⁸ A. Schönberg, *Tratado de Armonía*, R. Barce (trad.), Madrid, R. Musical, 1974, p. 5.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

En el anexo VII se adjuntan las series y transposiciones de esta partitura (tabla 33). Las mismas aparecen organizadas de la siguiente manera:

- Serie F –con sus transposiciones–, siendo la F0 la serie sin transportar.
- Serie RF –con sus transposiciones–, siendo la RF0 la serie sin transportar.
- Serie I –con sus transposiciones–, siendo la I0 la serie sin transportar.
- Serie RI –con sus transposiciones–, siendo la RI0 la serie sin transportar.
- Las series IRF, IRI, R (IRI) y la R (IRF) aparecen en las transposiciones a las que corresponden.

Asimismo, el trío en su totalidad se expone en partitura –analizada– en el mismo anexo VII (ilustración 374).



Ilustración 295. Primera página del cuarto movimiento del *op. 680*.

8.7. Música orquestal: *Liberación (Obertura)*

Esta obertura orquestal está compuesta para la siguiente plantilla –ordenados descendientemente, tal y como aparecen en la partitura–: flauta piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si bemol, clarinete bajo en si bemol, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas en si bemol, 3 trombones, trombón bajo, tuba, timbal, platos, triángulo, *tamburo* –tambor o caja–, *gran casa* –bombo–, arpa, y el cuerpo de cuerda.

Observando la plantilla instrumental, y después de todo lo expuesto en relación a la realidad musical de Marruecos en la época del maestro, podemos imaginar la frustración que podía sentir Mustafá Aicha tras escribir este tipo de obras. Si ya era difícil encontrar un pianista que pudiera interpretar la música escrita para este instrumento del autor marroquí de manera asequible, disponer de una orquesta con las características que presentan sus partituras, sin duda, era una utopía. Las horas de investigación, el desarrollo del lenguaje propio y su estudio compositivo, se reducían a la posibilidad de que esas partituras fueran al menos aceptadas para participar en un premio de composición, como el ya mencionado «Reina Sofía».

El autor no pudo disfrutar auditivamente de muchas de sus obras en vida y, por supuesto, menos aún de la orquestal, siendo esta realidad un drama en su existencia artística. Aunque Aicha siempre mantuvo la esperanza de que estas piezas pudieran haberse hecho una realidad auditiva, lo que ocurrió fue que quedaron guardadas en el cajón de su estudio, y su intención de compartir su punto de vista artístico desde la perspectiva orquestal, advocating a la soledad.

Liberación (Obertura) –Libération (Ouverture)– no posee exposición de armadura en toda la obra –ni siquiera en los instrumentos transpositores–. Este aspecto hace pensar en una idea primaria sin una tonalidad consistente en la partitura, pero lo que en realidad nos ofrece en su discurso musical es una sonoridad modal con guiños tonales suspendidos, donde se superpone la importancia del color musical que los propios modos aportan. La estructura formal de esta obertura orquestal se puede considerar como un *lied* ternario. Las indicaciones de *tempo*, que anota el compositor, nos dan señal de algunas de las secciones más importantes de la pieza.

Estructura	Compases	Temas y coda
Sección A	cc. 1-112	a (cc. 1-42). <i>Andante con poco moto</i>
		a1 (cc. 43-84). <i>Moderato quasi Allegro</i>
		a2 (cc. 85-112). <i>Allegro</i>
Sección B	cc. 113-258	
Sección C	cc. 259-392	c (cc. 259-294)
		c1 (cc. 295-318)
		coda (cc. 319-392)

Tabla 32. Esquema formal de *Liberación*.

Sección A

Podemos entender, también en esta obra, el deseo por parte del compositor de aunar sus raíces musicales a la música occidental, mezclando sus propios elementos gentilicios rítmicos y melódicos con un estilo compositivo «no oriental» o quizás buscar sus puntos comunes para, en cierta manera, conjuntarlos.

Antes de proseguir, es necesario insistir sobre un aspecto fundamental oriental en el que se basa esta obra: el denominado *maqam* en Oriente y *tab`* en la música andalusí. Recordemos que en la representación musical bereber de la zona de Yebala, de donde era originario Aicha, se exponen muchos recursos musicales orientales, por lo que es por ello que, concretamente, nuestro autor se decantara por un *maqam* en vez de un *tab`* para componer esta obra, como ya pudimos observar en su anterior partitura analizada, *Tres piezas folklóricas de Yebala*. Existen muchos tipos de *maqamat* y, como sabemos, esta primitiva estructura sería para la cultura musical occidental una especie de modo, escala o ideas musicales, las cuales no están obligatoriamente construidas con siete sonidos. La improvisación árabe, con este tipo de «escalas», consistía a menudo en la utilización de un *maqam* que, a su vez, estaba continuado por las consiguientes «modulaciones» hacia otro *maqam* y la vuelta hacia el inicial.

La sonoridad árabe del tema que Aicha Rahmani nos presenta en la cuerda y en el fagot, al inicio de la composición, dan muestra de ello. El *maqam* principal en el que se basa nuestro autor para componer la pieza es el siguiente.

Ilustración 296. Escala dentro del *maqam* del tipo *nawahazar*.

8. Análisis de algunas de sus obras más significativas

Esta sección **a** se construye sobre un *Andante con poco moto*, y en él aparece el *maqam* que nombramos anteriormente. El material temático de **a** está basado a partir del ritmo y de la estructura de dicha «escala» árabe. La frase principal que está basada en el citado *maqam* se comienza sobre do (cc. 1-4) y, más tarde, se presenta una 4ª justa ascendente (cc. 6-9), después de un juego modal (c. 5). Entre los cc. 1-14 se presenta una introducción, exponiéndose parte del material que se va a desarrollar.

The image shows a musical score for the first 14 measures of the piece 'Liberación'. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Andante con poco moto (c.a. ♩=88)'. There are several annotations in red: 'maqam nawazahar con ritmo ayub desde do' in the Violin II part, 'maqam nawazahar con ritmo ayub desde fa' in the Violin I part, and 'desarrollo temático del citado maqam' with a red arrow pointing to the Violin II part. A green box labeled 'puente' is also present. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, cresc., f), articulation (pizz.), and performance instructions (al).

. Ilustración 299. Primeros 14 compases de *Liberación*.

La frase del *maqam nawazahar* va mutando a otros modos o formas árabes, como ocurre en los cc. 15-16. En este caso, se traslada al *hiyascar* (o *shehnaz*), conformado por siete sonidos –este *maqam* Aicha lo empleó en su *opus 41*¹¹⁰⁴. El *hiyascar* aparece entre los cc. 15-20 en el cuerpo de viento madera orquestal.

The image shows a musical score for measures 17-22 of the piece 'Liberación'. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet A, Clarinet B, 3rd Clarinet, and Bassoon. The tempo is marked 'a tempo'. There is a red annotation: 'maqam hiyascar con ritmo ayub'. A red box highlights the first few measures of the Flute part.

Ilustración 300. Cc. 17-22 de *Liberación* con el *maqam hiyascar* y el ritmo *ayub*.

¹¹⁰⁴ C. Powers, *Arabic Musical Scales...*, op. cit., p. 10.

Nuevamente, después de un pequeño puente realizado por el arpa (cc. 23-24) se vuelve al *maqam nawazahar*, en el c. 25, y sobre la nota re –en los chelos y contrabajos–

. De esta manera, Mustafá Aicha implementa la ya citada acción oriental de «modular» desde un *maqam* inicial a otro para, más tarde, volver al primero.

Ilustración 301. Cuerpo de cuerda y arpa de los cc. 24-29 de *Liberación*¹¹⁰⁵.

En los siguientes compases, se continúa desarrollando las estructuras de los diferentes *maqamat* señalados: por una parte, en el cuerpo de cuerdas, trompeta –en la segunda sección de la frase– y corno inglés (cc. 30-33); por otro lado, se lleva a cabo en el corno inglés y el clarinete bajo (cc. 37-40), hasta llegar al puente que llevará a **b**. De esta manera, se disgrega tímbricamente el material compositivo oriental en la partitura.

En este puente (cc. 41-42), Aicha utiliza una célula métrica de dos semicorcheas y una corchea en el timbal –este pequeño motivo métrico, ya fue precedido por otros instrumentos en compases anteriores– que se enfrenta a un juego de arpeggios en tresillos de corcheas en el arpa, donde ambos sugieren un movimiento rítmico muy vivo. Estos dos valores rítmicos ya reseñados, a su vez, están respaldados por un colchón armónico propuesto por las cuerdas que cadencian en sol mayor en el c. 42. Aicha propone las estructuras modales uniéndolas con diversos centros tonales alternativamente a lo largo de la obertura.

Ilustración 302. Cc. 41-42 de la obra *Liberación*¹¹⁰⁶.

¹¹⁰⁵ En verde se señala el puente y en rojo la vuelta al *maqam nawazahar* con ritmo *ayub*.

¹¹⁰⁶ El orden descendente de las voces es: timbal, arpa, violín I, violín II, viola, chelo y contrabajo. En rojo se señalan las células motivicas a las que se ha hecho alusión del timbal y arpa, y en verde el descanso tonal en sol mayor en las cuerdas y arpa.

a1 (cc. 43-84) *Moderato quasi Allegro*

En este **a1** se presenta una nueva frase temática en anacrusa que se desarrolla en el viento metal –en la mayor (cc. 43-49)– y en el viento madera –en mi menor (cc. 49-53)–. Mientras, la cuerda realiza unos esbozos de arpeggios estructurados en semicorcheas y basados en las tonalidades que se han citado –la mayor, mi menor–. Por lo que este **a1**, aunque en diversas zonas presenta la tendencia a ser modal, Aicha lo compone a partir de diversos centros tonales.

Ilustración 303. Cc. 43-46 de *Liberación*¹¹⁰⁷.

Aicha Rahmani desarrolla el nuevo material temático en una pequeña progresión basada en si mayor (cc. 47-51), continuándose, a su vez, con el citado arpeggio en el cuerpo de cuerdas –entre los acordes de si menor y fa# menor, respetando así la progresión con respecto a la frase anterior–, y que termina reposando en la mayor (c. 52). A partir de ahí se comienza un pequeño puente que lleva a varios desarrollos tímbricos y armónicos de la frase melódica de la parte **a1** –anacrusa del c. 57 hasta el c. 66–. Después de lo reseñado aparece una variedad de movimientos armónicos con carácter modal que llevan a la cadencia de este **a1** en el c. 84. Señalar que, en esta sección, el material temático rítmico

¹¹⁰⁷ En orden descendente aparecen: trompas 1 y 2, trompas 3 y 4, trompeta, trombón, tuba, timbal, violín I, violín II, viola, chelo, contrabajo. Se señala en rojo el tema **a1** en el metal y en verde los arpeggios de la cuerda.

utilizado también podría basarse en el propio del tema inicial, pero ahora en la figuración de negra con puntillo y corchea en gran parte del desarrollo de esta zona de la partitura.



Ilustración 304. C. 63 en la voz de flautín de *Liberación*¹¹⁰⁸.

a2 (cc. 85-112) Allegro

En esta última **c** de la sección **A**, Aicha presenta un resumen de gran parte del material temático de **a** y **a1**. Lo desarrolla mediante una confección compositiva que realiza un estudio armónico –con remanentes modales–, basado en estructuras arpegiadas de tresillos consecutivos, escalas en grupo de ocho semicorcheas, entre otras. Por lo que, en esta sección, se propone una aplicación y estudio tímbrico, además de la exposición de las células ya dadas anteriormente, como las dos semicorcheas y corchea, negra con puntillo con la corchea, etcétera, pero de manera muy elaborada. Como hemos señalado, *grosso modo*, esta **c** propone retazos de las figuras melódicas de las dos partes anteriores y se presenta como un epítome global que trata lo que, *a priori*, se muestra como fundamental dentro de todo el material dado.

Sección B

La sección **B** de la obra se desarrolla entre los cc. 113-259, siendo su carácter el más contrastante dentro de la propia pieza. En su inicio aparece un nuevo motivo melódico que se desarrolla a lo largo de los cc. 113-127. En la imagen que se inserta, se puede observar dicho motivo melódico que se comienza en el cuerpo de cuerdas (cc. 112-114).



Ilustración 305. Cc. 112-114 de las cuerdas en *Liberación*¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁸ Este es uno de los ejemplos donde Aicha propone una reminiscencia del ritmo *ayub* empleado en los *maqamat* anteriores, durante esta zona de **a1**.

¹¹⁰⁹ En orden descendente se muestran: violín I, violín II, viola, chelo y contrabajo.

En los siguientes compases aparece una célula métrica compuesta por una corchea y dos semicorcheas en su comienzo, que plaga esta parte de la sección **B** –especialmente, y con mayor reiteración, desde el c. 136–. La citada célula es parte del material que usa Aicha para realizar el desarrollo musical principal en esta zona de la obra (cc. 116-155). Además de ello, nuestro compositor hace un estudio de diferentes formas métricas de acompañamiento con las violas y chelos, mostrando, además, tresillos junto a la mencionada célula que aparece, a su vez, en diversos instrumentos (cc. 131-137).

La célula a la que hacemos alusión, más tarde, se traslada al contrabajo, chelo y tubas, realizándose un efecto de pregunta y respuesta con las trompas y trompetas (cc. 139-142). Compases después, se continúa con el desarrollo del estudio tímbrico en diferentes instrumentos de la orquesta con la misma célula, a la que se le modifica su cola en varias ocasiones o, también, aparece como una unión entre las citadas células de manera

consecutiva,
entre otras
acciones.

Ilustración 306. Extracto de *Liberación* con los cc. 137-146¹¹¹⁰.

Asimismo, se exponen extractos de motivos de **a2** –perteneciente a la sección **A**– entre los cc. 159-160 –que forma parte de **B**–, pero modificándose la distancia interválica entre notas. Este recurso también se desarrolla en los siguientes compases, y en diferentes

¹¹¹⁰ Se señala en rojo las células métricas compuestas por corchea y dos semicorcheas. En orden descendente los instrumentos que aparecen son: flauta, oboe, corno inglés, fagot, trompas 1 y 2, trompeta, trombón, tuba, timbal, arpa –dos pentagramas–, violín I, violín II, viola, chelo, contrabajo.

instrumentos hasta el c. 177. En las imágenes que a continuación se insertan se expone: a la izquierda los cc. 101-102 –pertenecientes a **c** de la sección **A**– en las voces de flauta y clarinete; a la derecha los cc. 159-160 –de la sección **B**– en las voces de violín I y violín II. Como podemos observar, la similitud entre ambas estructuras métricas es evidente.



Ilustración 307. Cc. 101-102 de a2 (flauta y clarinete) de *Liberación*.



Ilustración 308. Cc. 159-160 de B (violín I y violín II) de *Liberación*.

Mustafá Aicha comienza otro fragmento rítmico-melódico en la flauta y clarinete en la anacrusa del c. 178 y, otra vez, lo desarrolla durante un tramo de esta sección **B**, llegando hasta el c. 192.



Ilustración 309. Cc. 177-179 de *Liberación*¹¹¹¹.

Nuestro autor prosigue con la elaboración del material ya dado en esta sección **B** hasta el c. 235, donde comienza una serie de escalas menores construidas en pentacordos y tricordos, exponiéndose en las cuerdas y desde los instrumentos graves a los agudos: fa# menor (c. 235); si menor (c. 236); locria de mi (c. 237); fa mayor (c. 238).

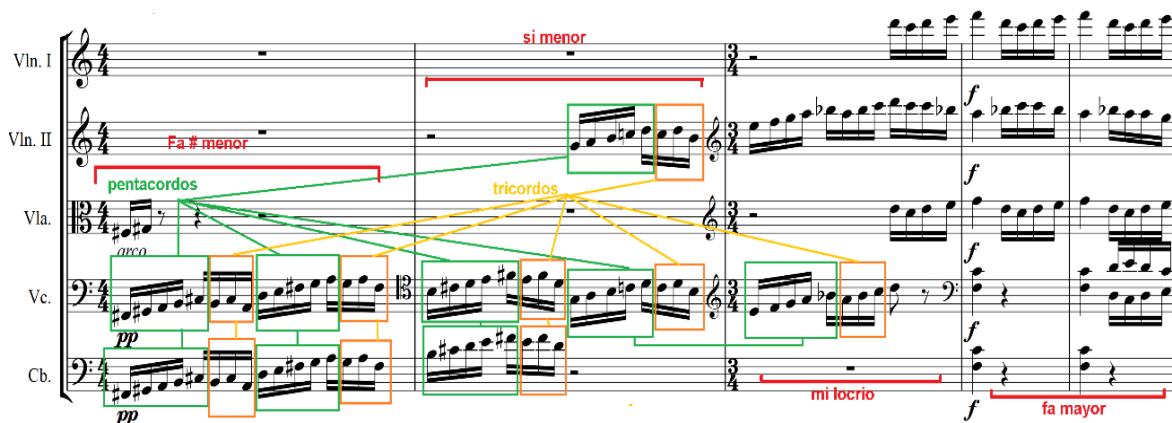


Ilustración 310. Cc. 235-239 de la obertura *Liberación*¹¹¹².

¹¹¹¹ En orden descendente de aparición se adjunta los siguientes instrumentos: flauta, oboe y clarinete.

¹¹¹² En rojo se señala las tonalidades y modalidades, en verde los pentacordos, y en naranja los tricordos. El orden de aparición de los instrumentos –descendentemente– es el siguiente: violín I, violín II, viola, chelo y contrabajo.

El maestro marroquí realiza entre los cc. 249-251, casi lo mismo que entre los cc. 235-237, estructurando un puente hasta el c. 259 que conduce a la sección C.

The image displays two pages of a musical score for 'Liberación'. The top page covers measures 249-251, and the bottom page covers measures 235-237. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is annotated with green boxes labeled 'pentacordos' and orange boxes labeled 'tricordos'. A large green bracket labeled 'PUENTE' spans measures 249-251. The score includes dynamics such as 'cresc.', 'poco a poco', 'pp', and 'molto cresc.'.

Ilustración 311. Cc. 249-251 (imagen superior) y cc. 235-237 (imagen inferior) de *Liberación*.

Sección C

A partir del c. 259 podemos observar una reexposición parcial de **a1** y **a2**. Si nos fijamos en la densidad orquestal, en las figuraciones, *tempo* y cambios de compás, podemos percatarnos de una evolución progresiva del discurso musical. La citada evolución se desarrolla desde lo sobrio, pausado y sencillo, hacia algo más enrevesado, nervioso, dialogante y denso. En las siguientes ilustraciones se insertan los motivos de **a1** de los cc. 43-44 que se insertan en los cc. 259-260 de la sección C.

The image displays two sections of a musical score for the overture 'Liberación'. The left section covers measures 259-260, and the right section covers measures 43-44. The score is arranged in two systems. The first system includes woodwind parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes string parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Red boxes highlight specific motifs in the woodwinds and strings. The text 'motivos de a1' is written in red on the string parts.

Ilustración 312. Cc. 259-260 (izquierda) y cc. 43-44 (derecha) de la obertura *Liberación*.

En la coda aparece material de las secciones anteriores y estructuras de tresillos de corcheas que Aicha usa para un nuevo desarrollo con carácter cadencial hasta el final de la obra, que acaba en re mayor.

Lo interesante de esta pieza orquestal, de nuevo, es la fusión de recursos que el autor tetuaní realiza en toda la extensión de la pieza. Desde la unión de los modos árabes en la manera de orquestrar europea, que resulta al menos sugerente, al juego híbrido de tonalidad y modalidad que se profesa a lo largo de la partitura. Además de ello, cabe exponer la admiración de Aicha hacia la música árabe oriental yebelina con el uso del *maqam* y sus ritmos típicos en esta música. Con esta pieza, de nuevo podemos ver el eclecticismo del compositor y su interés por aunar las diferentes estéticas musicales en una, de manera respetuosa hacia las estéticas tratadas, pero también atrevidas e ingeniosas a la hora de elaborar la sincronía de estilos.

La partitura al completo de la obra se adjunta en el anexo VII (ilustración 375).

Capítulo 9. Resultado y conclusiones

Gracias a los datos aportados a partir de la investigación de la obra de Mustafá Aicha Rahmani, y después de haber estudiado su contexto socio-cultural, podemos señalar que nos encontramos ante un compositor paradigmático en lo relativo al catálogo de autores árabes coetáneos que escribieron música a partir de sugerencias y recursos europeizantes. Las características y singularidades que presenta su legado se aúnan en una amalgama de estilos y formas compositivas muy peculiares y originales.

Los conocimientos derivados de las fuentes folclóricas marroquíes y las académicas fueron transmitidos a Aicha desde diversas fuentes que, a la postre, hicieron de él un compositor ecléctico. En su obra convergen dos orillas, dos maneras distintas de representación artística, que él mismo quiso vincular. Estas dos corrientes, la música occidental culta y el legado árabe, fueron las piedras angulares en las que justificó su idea creativa, formando así parte de la interesante nómina de autores árabes con estas singularidades –como los citados Ohana, al-Shawān o Benabdeljalil, entre otros–.

De hecho, nuestro compositor incrementa el grueso de esta clase de autores pertenecientes, geográficamente hablando, a la vertiente occidental de estas naciones – como Túnez, Argelia o el propio Marruecos–, en el período de la segunda mitad del siglo XX. Que se tenga constancia hasta el momento, no aparecen compositores marroquíes con la calidad de Aicha, contemporáneos de él o que hayan continuado con su idea artística, al menos, basándose en los conceptos académicos europeos de forma tan expresa y característica.

El contexto social y cultural que Mustafá Aicha vivió, generó una serie de circunstancias que determinaron su pluralidad compositiva. De entre ellas, es significativo recordar la importancia del aporte cultural realizado por la acción del protectorado español en Marruecos, y la consideración que desde el gobierno hispano se tuvo de la región de Yebala. De hecho, en la actualidad este territorio no se considera como una circunscripción político-geográfica específica en el país magrebí, pero en el periodo del citado protectorado sí que se tuvo en cuenta como tal. Las cabilas de la zona donde se agrupaban sus habitantes, a principios del siglo XX, fueron consideradas como

región, merced a su peso histórico y cultural. Concretamente, desde el gobierno español de la época, para administrar estas tribus de origen bereber, en el Decreto de 29 de diciembre de 1931¹¹¹³, se establecieron seis regiones: Yebala Occidental, Yebala Oriental, Yebala Central, Oriental, Gomara-Chauen y Rif¹¹¹⁴. Más tarde, en el Decreto de 15 de febrero de 1935, se distribuyeron las cabilas de la zona del protectorado en los siguientes territorios: Lucus (Occidental), Chauen (Gomara), Kert (Oriental), Rif y Yebala¹¹¹⁵. A pesar del ya comentado interés político y económico de los españoles en la zona, en cierta manera, la intención era la de otorgar la importancia histórica y cultural que Yebala representó hasta el momento. La música folclórica de esta maravillosa región es de transmisión oral, al igual que sus textos.

Aun habiendo recibido este territorio nórdico del país una ingente cantidad de influencias a lo largo de su historia, la representación artística yebelina siempre mantuvo una idiosincrasia acentuada –a pesar de las obvias transculturaciones acaecidas–, gracias a la ancestral personalidad cultural bereber y de sus etnias. Esta acción de consideración a la zona de Yebala como región de importancia dentro del protectorado español, sin duda, también motivó a Aicha a estimar la música folclórica de su territorio natal.

Asimismo, como hemos señalado en otros capítulos, podemos considerar al Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán como el principal motor de instrucción para Aicha Rahmani en la música europea, siendo el maestro español Emilio Soto el gran incitador que motivó la dirección de su producción académica. Soto, según las palabras de Aicha, cumplió con creces la célebre frase de Einstein con respecto a los educadores: «El arte supremo del maestro consiste en despertar la alegría por la expresión creativa y el conocimiento»¹¹¹⁶. La idea de desarrollar melodías marroquíes en la música occidental, el empleo de la curiosidad inventiva por los métodos de Schönberg, la devoción e intención de rescatar y dar un nuevo prisma a la música andalusí, además de tratar los *lieder* en árabe, fueron facetas creativas que el artista español suscitó en Mustafá Aicha y

¹¹¹³ DECRETO de 29 de diciembre de 1931 en virtud del cual se reorganizan los servicios de la Alta Comisaría y servicios del Protectorado de España en África, en *Boletín Oficial de la Zona del Protectorado español en Marruecos*, XX (I), 10/01/1932.

¹¹¹⁴ J. L. Villanova, «La organización territorial del Protectorado español en Marruecos», *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, nº 9 (2010), p. 73-74.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 74-75.

¹¹¹⁶ A. Calaprice, *Albert Einstein. El libro definitivo de citas*, 4ª ed., F. García Lorenzana (trad.), Barcelona, Plataforma Ed., 2014, p. 40.

que, diligentemente, este último llevó a cabo durante toda su carrera. Junto a esto, el hispanismo como corriente y fuente creativa fue una opción que nuestro compositor tomó como suya, siendo esta tendencia también cultivada inicialmente por Soto. Aun así, el mismo Aicha Rahmani quedó prendado con esta inclinación estética después de estudiar y leer literatura de autores españoles e iberoamericanos sobre la que, más tarde, construyó sus *lieder*.

Además de este enfoque compositivo europeizante, que el propio Aicha denominaba «música culta e intelectual»¹¹¹⁷, fue de igual importancia para que su producción se desarrollara, tal y como lo hizo, el peso de las representaciones culturales hispano-árabes y del mundo árabe en general. Entre ellas, destacan especialmente la música andalusí y la poesía moderna árabe, llegando estas disciplinas a influir con bastante calado en su concepto estructural y compositivo. Es digno de recordar que nuestro autor fundamentó artísticamente algunas de sus obras con base en lo árabe, empleando tanto los recursos modales hispano-árabes –los *tab`*–, como los orientales – los *maqamat*–. Con los citados *maqamat*, además de usar una de las herramientas claves empleadas en todo el orbe musical tradicional de los países árabes, también hacía una referencia a lo bereber, ya que este es un pueblo cuya cultura musical en el norte marroquí se basa, junto a otras fórmulas, en este concepto orientalista.

Emilio Soto fue uno de los primeros compositores extranjeros que dedicó parte de su producción al folclore marroquí, especialmente al andalusí. Pero se puede entender que la idea de europeización de esta música magrebí de origen hispano-árabe tuvo su origen cuando, a mediados del siglo XIX, se comenzó a transcribir, a catalogar sus modos y temperamentos o a introducir en ella instrumentos occidentales, entre otras acciones¹¹¹⁸. De hecho, García Barriuso, gran conocedor de la música andalusí en Marruecos, proclamaba lo siguiente: «Las melodías marroquíes como tema de inspiración son magníficamente utilizables [...]. Utilícense como *leitmotiv* esas preciosas melodías de las *nubas*, pero para el éxito compositivo es menester lanzarse sin trabas al desarrollo contrapuntístico y orquestal de las mismas»¹¹¹⁹. La idea de modernización académica de

¹¹¹⁷ Esta referencia que Aicha proclamaba hacia la música académica occidental, se recogió a partir de los numerosos escritos que el maestro realizó y que se hallaron en su estudio personal de Tetuán.

¹¹¹⁸ F. Salah, «La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles. Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí», *Música oral del Sur*, nº 5 (2002), pp. 107-109.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

la música marroquí de origen andalusí –ya preconcebida por Barriuso–, fue desarrollada compositivamente por Aicha Rahmani según su personal prisma creativo.

Es por lo que el compositor alauita tomó, de la música árabe oriental y la andalusí, aspectos formales de la misma –como la *bogía*, *tuichia* o *inchád*–, los citados *maqamat* orientales y *tab`* hispano-árabes, además de motivos rítmicos propios de la música oriental. Pero también rescató trazas conceptuales de las mismas, como la idea de unión poesía-música que siempre ha planteado la música árabe, las melodías populares, facetas culturales religiosas –como la *Aáchora*– o algunos de los ritos mágicos propios del Magreb –como el de los *gnawas*¹¹²⁰.

A pesar de que en esta tesis se han considerado con mayor importancia las innovaciones creativas de Aicha relacionadas con el «posnacionalismo marroquí», con su idea renovadora «neoandalusí», y con su desarrollo de los *lieder* en árabe, nuestro autor puede ser calificado, además de como un compositor ecléctico, como un creador poliestilista. Por una parte, la citada actitud ecléctica es observable en el rescate de material y herramientas de diferentes y variadas fuentes artísticas, empleadas de modo pasivo o conceptual, es decir, retomando ideas del pasado y plasmándolas en trabajos compositivos actuales¹¹²¹. El hecho de calificar parte de su desarrollo ecléctico como pasivo hace referencia a que, en muchas de las obras de Aicha Rahmani, se toman tan solo referencias para elaborar los títulos o subtítulos de sus propias obras desde el conocimiento histórico andalusí o el patrimonio folclórico de Yebala, sin emplear las formas o los modos –*tab`o maqam*– de los mismos. Como ejemplo, podemos destacar sus piezas *Momentos de amor a las orillas del Darro* o *Suite nórdica* –que hace referencia a la región de Yebala–. En estas partituras, el autor pretende, mediante los títulos y subtítulos de ambas obras, evocar imágenes históricas de Al-Ándalus en la época nazarí –es por ello que hace alusión al Darro y a la recurrente temática amorosa hispano-árabe– y, también, tiene la intención de exponer estampas musicales de la región norte de Marruecos donde nació y vivió, pero de forma conceptual.

¹¹²⁰ R. Fernández Manzano, «Música árabe», en E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, 1ª ed., vol. 1, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (1999), pp. 505-520.

¹¹²¹ E. Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, 3ª ed., R. Polledo (trad.), Madrid, Akal, 2001, p. 560.

Por otro lado, su mencionado poliestilismo y eclecticismo hace que, a nivel general, estas distintas expresiones estén presentes en su producción, pero tratadas de forma creativa y activa. Es decir, nuestro autor desarrolló la propia mezcla creada a partir de la convergencia de los cánones compositivos históricos y modernos europeos con las diversas formas o los modos del patrimonio andalusí o yebelino, desarrollando material musical de ambas formas de expresión –occidentales y orientales– en las propias piezas con estas características, no quedándose así solo en el aspecto conceptual¹¹²².

Es por ello que el poliestilismo también se advierte en su legado musical, ya que, como sabemos, en muchas de sus piezas mostró esa idea de conjugar diversas formas artísticas en una, de manera que la adecuación entre ellas daba un resultado novedoso, siendo este, a su vez, desarrollado como si de una nueva noción se tratara –lógicamente, esta flamante concepción se presentaba cargada de datos históricos y estéticos anteriores al propio resultado–.

En otro orden de cosas, la producción de Mustafá Aicha se puede considerar como una heredera muy lejana del cisma compositivo que aconteció en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de la escuela serialista que desafió las concepciones tradicionales de la estructura musical que pervivían hasta entonces. Este citado reto artístico abrió el concepto creativo musical –desde los años sesenta del siglo XX– a nuevos campos inexplorados hasta entonces y, también, a nuevas perspectivas compositivas¹¹²³. Algunos de los profesores de la sección española del Conservatorio Hispano-Marroquí –como Soto o Prieto– se hicieron eco de este movimiento que posibilitaba y justificaba teóricamente múltiples e inéditas oportunidades creativas. Por extensión, y desde estos maestros españoles, este incipiente tiempo de experimentación y de renovación en el concepto compositivo fue trasladado al propio Aicha Rahmani.

Mustafá Aicha comenzó su periplo compositivo desde mediados de los años 60, dedicándose de forma más concienzuda a partir de la década de los 70, empleando música folclórica del norte marroquí en algunas de sus obras camerísticas. Nuestro autor utilizó el método serial de forma flexible y, también, tuvo en cuenta la tonalidad en su método compositivo, pero con la peculiaridad de basar sus piezas en diversos centros tonales. El

¹¹²² T. Marco, *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*, Bilbao, Fundación BBVA, 2017, pp. 135-138.

¹¹²³ R. P. Morgan, *La música del siglo XX...*, *op. cit.*, p. 505.

cultivo de la música modal, inherente a su música «neoandalusí» y «posnacionalista marroquí», no fue evidente en este tipo de obras de nuestro autor, sino que alternaba el modalismo con la citada idea compositiva de plantear varios centros tonales.

Además de ello, en muchas de sus partituras compuestas bajo el método serial aparecen pasajes con sonoridades tonales que se amoldan, desde su propia perspectiva compositiva, al academicismo de Schönberg. Estos episodios tonales los elaboró desde las armonías construidas por cuartas y los cromatismos, que une a otros momentos seriales en la misma partitura. A nivel armónico, Aicha Rahmani no fue un autor sistemático, sino que tuvo la intención expresa de abrir y desarrollar ese poliestilismo que anteriormente reseñamos. Sin embargo, con respecto a las formas musicales, sí que mantuvo una base ortodoxa en las estructuras empleadas, basándose especialmente en las formas clásicas y románticas de la tradición austro-alemana.

España, como punto de partida, y el hispanismo, como otro de los prismas que utilizó nuestro autor para desarrollar parte de su obra, se presentaron en la vida artística de Mustafá Aicha como un referente de suma importancia. El Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán fue el centro de formación de nuestro autor, y compositores como Falla o Emilio Soto, y poetas como Lorca o Juan Ramón Jiménez fueron artistas de los que Aicha se nutrió para elaborar parte de su obra. De hecho, la referencia a estos autores hispanos después se trasladó a compositores europeos –especialmente a Schönberg y a autores de la ascendencia cultural germánica–, y a otros literatos occidentales –como los franceses Prévert o Éluard–. Estos artistas, entre otros, fueron fundamentales para consolidar las múltiples ideas compositivas y creativas que Aicha quiso dejar en su legado. Además de todos estos autores occidentales, la poesía andalusí y la poesía moderna de Yubran o al-Mala'ika se conformaron como una fuente inspiradora de gran importancia para la creación de *lieder* en árabe.

Mustafá Aicha desarrolló el movimiento compositivo de la vertiente occidental de los países árabes con características europeizantes en su propio país. Marruecos, hasta la aparición de Aicha, no poseía un grueso importante de compositores que se hubieran dedicado a esta faceta creativa. Por lo que, aunque de manera diferida, el compositor tetuaní amplió el abanico de movimientos musicales históricos occidentales, pero adaptados a su nación de origen y desde los propios elementos folclóricos musicales de

la misma. Mustafá Aicha proyectó los materiales musicales y poéticos de su tierra en la idea vanguardista que el mismo Falla promulgó en España, pero nunca de forma evidente ni expresa, sino de forma elaborada y compleja, y a partir de algunos de los elementos compositivos de mediados del siglo XX que se emplearon en Europa.

Es por lo que el legado de Mustafá Aicha, con sus singularidades y novedades conceptuales, se adecua a la estética musical de la última mitad del siglo XX, y más concretamente al período pluralista «posmoderno». Dada la variedad de estilos que Aicha Rahmani congregó en su patrimonio, podemos aseverar que el autor marroquí conectó diversas y diferentes formas de expresión a partir de una base común que aportaba una cohesión general al conjunto. Pero también es preciso destacar que el pluralismo de Aicha no fue extremo, ya que, precisamente, su intención de llegar a los nexos vinculantes entre las variadas maneras de entender la música que él trató fue fundamental para su resultado estético final. Quizás el ejemplo más claro de esta realidad creativa de Aicha se puede observar en las relaciones que propuso al vincular ciclos de *lieder* con las *nawbas* andalusíes.

La manera de componer y la estética de Mustafá Aicha fueron posible gracias a su citada pluralidad musical, que le permitió el poder utilizar y compartir los elementos interculturales a los que pudo acceder. La idea de mestizaje de nuestro compositor entre la música tradicional de Yebala y la música académica occidental hizo que su propia multiplicidad compositiva se materializara en un resultado único que, a su vez y en la actualidad, se presenta innovadora y única.

El pluralismo posmoderno de Aicha se presenta en los múltiples y plurales estilos y lenguajes afines a su estética que él adoptó en sus obras. Además de ello, Mustafá Aicha no se pudo adscribir a una clase social determinada –dada la complejidad y diversidad en su producción compositiva–, aceptó géneros musicales de otras culturas –especialmente, de la música académica occidental–, pretendió expandir desde otro enfoque la música tradicional e histórica que se atesoraba en Marruecos, intentó no presentar fronteras entre las sonoridades y métodos compositivos del pasado y del presente, parafraseó muchos aspectos folclóricos propios de su región, su música presentaba múltiples significados y temporalidades, y el eclecticismo fue su manera más adecuada de manifestar su concepto de la creación musical.

El autor marroquí tomó la composición como un lenguaje científico y riguroso que, a su vez, expresó bajo los cánones históricos ligados a la manifestación de los sentimientos y las emociones, objetivos musicales y artísticos propios de la herencia andalusí. La intención creativa de Aicha Rahmani se puede encasillar dentro del «expresionismo» y, también, en la órbita del «existencialismo» moderado, aunque, por otro lado, se puede catalogar como un repertorio «referencialista», vertiente creativa que tan en cuenta tiene los aspectos sensibles y humanos de la música. Aicha tomó estas sendas estéticas en gran parte de su obra, pero bajo los preceptos de la intelectualidad y la racionalidad.

La intención de Aicha Rahmani con respecto a su creación artística es muy sincrética y hasta me atrevo de calificar de volátil y mudable. Es decir, en ocasiones muestra obras con un *tab`* concreto que se expresa en la modalidad de la propia partitura. Sin embargo, en la misma pieza propone centros tonales o recursos compositivos que anulan ocasionalmente esa intención de modalidad, llevando la composición hacia otros derroteros creativos. Después del estudio de muchas de sus obras, podemos afirmar que nuestro autor no pretende que se le encasille en un movimiento artístico concreto –de forma consciente o inconsciente–.

Además de que el legado de Aicha Rahmani se presenta plural y con elementos de diversas facetas creativas, con respecto a sus rasgos compositivos, podemos decir que en una misma obra alterna pasajes seriales con otros momentos tonales. Su intención compositiva, *a priori*, puede despistar al espectador, pero esta forma de creación era la que le llevaba a su propio fin, que se basaba en amoldar en su patrimonio todas las herramientas y fórmulas creativas con las que él comulgaba a nivel de expresión para aunarlas en un todo universal. Esto nos lleva a pensar que nuestro compositor no pretende exponer una única fórmula creativa en sus obras, anhelando quizás evitar el encasillamiento de sus piezas en corrientes musicales usuales. Más bien juega con los citados recursos armónicos eludiendo la obviedad de un único recurso compositivo y realizando, por ende, una amalgama creativa a partir de la mezcla de las herramientas por las que optó.

Después del estudio de su obra y de cotejar su producción con otros legados de músicos alauitas, se puede considerar a Mustafá Aicha Rahmani como uno de los compositores más importantes al sur de Europa y, también, como uno de los autores marroquíes con características europeizantes más significativos de finales del siglo XX, junto a Maurice Ohana.

Por lo expuesto hasta el momento a modo de resumen final, y a partir de las fuentes consultadas, se puede afirmar que con respecto a los compositores árabes de proyección internacional que desarrollaron su itinerario creativo bajo las premisas académicas europeas, el trato del *lied* en árabe de Aicha, en relación con los autores que le precedieron, es un aspecto novedoso e inédito.

Sin embargo, el concepto del nacionalismo ya fue desarrollado en otros países árabes, pero en Marruecos –y concretamente, en Yebala–, que se tenga constancia, nunca se llevó a cabo, siendo Aicha Rahmani uno de los pioneros autóctonos con respecto a la intención nacionalista compositiva y europeizante basada en material musical tradicional del norte alauita. De la misma manera, la vinculación de las *nawbas* con los ciclos de *lieder*, de la forma tan peculiar en la que nuestro autor la materializó al injertarla en la tradición austro-germana, no aparece reflejada en los diferentes legados de otros compositores árabes anteriores.

Es por ello que Mustafá Aicha Rahmani, compositor de Tetuán, se muestra como un referente de suma importancia dentro de la música académica europeizante de Marruecos, siendo uno de los pocos autores de este país que ha dedicado su producción a esta opción estética. Por extensión, su obra aporta un incremento notable dentro del movimiento cultural hispanista y, asimismo, al campo creativo poético-musical francófono al emplear, también en ciclos de *lieder*, escritos de Prévert o Bachelard, entre otros. A nivel general, se le puede considerar como un arquetipo en el desarrollo culto de la música folclórica de Yebala y Marruecos, e incrementa la plantilla de autores árabes que han articulado su creación a partir de los sistemas compositivos académicos occidentales. En la actualidad, este grupo de compositores árabes con características europeizantes sigue desarrollándose con más consistencia que nunca, tanto en la vertiente occidental como oriental. En Marruecos, hoy día, nos encontramos con el joven compositor de Meknes, Nabil Benabdeljalil que, aun utilizando otra manera compositiva

distinta de la de Aicha, continúa con la música europeizante y nacionalista marroquí en sus obras. Hasta el momento, sin embargo, la idea ecléctica compositiva de Mustafá Aicha está huérfana en Marruecos, aunque es posible que en el futuro podamos deleitarnos con nuevos autores alauitas que continúen su senda. Sin duda, nuestro autor merece ser considerado por lo que tuvo de innovador, así como por la innegable calidad e interés de su obra.



Ilustración 313. Mustafá Aicha a principios del año 2000¹¹²⁴.

¹¹²⁴ Imagen recogida de la web «mundoclásico.com» [Consultado el 26-10-2017].

Bibliografía

Monografías

Sobre España y su protectorado

ADILA, Mustafá & BENABOUD, Mohamed, *El jalifa Muley Hasán Ben El Mehdi. Fotografías históricas*, Tetuán, Asociación Smir, 2014.

ÁLVAREZ CASADO, Ana Isabel, *Repertorio bibliográfico artístico en prensa española: 1936-1948*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Artísticas, 1994.

ARQUÉS, Enrique, *El momento de España en Marruecos*, Madrid, Vicesecretaría de Educación Popular, 1942.

CORDERO TORRES, José María, *Organización del Protectorado español en Marruecos*, (Tomo primero), Madrid, Instituto de Estudios Políticos (Editora Nacional), 1942.

GARCÍA FIGUERAS, Tomás, *España y su Protectorado en Marruecos (1912-1956)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto de Estudios Africanos), 1957.

GODED, Manuel, *Marruecos: las etapas de la pacificación*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1932.

MALO DE MOLINA, Julio & DOMÍNGUEZ, Fernando, *Tetuán: el ensanche. Guía de arquitectura 1913-1956*, 2ª ed., Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1994.

RUIZ ORSSATI, Ricardo, *La enseñanza en Marruecos*, Tetuán, La Papelera Africana, 1918.

_____, *Relaciones hispano marroquíes*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944.

VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando, *Historia de la acción cultural de España en Marruecos (1912-1956)*, Tetuán, Editora Marroquí, 1956.

Sobre la música andalusí

AL-HUSAYN, Mohamed, *Kunnāš al-Hā'ik*, (presentación de Manuela Cortés García), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

CHAACHOO, Amin, *La música andalusí, al-Ála. Historia, conceptos y teoría musical*, Córdoba, Almuzara, 2011.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, *De las melodías del Reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985.

_____, *Música de al-Ándalus*, Granada, Eug, 2015.

GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio, *La música hispano musulmana en Marruecos*, Sevilla, Instituto Cervantes de Tánger-Fundación El Monte, 2001.

HASSAN TOUMA, Habib, *La música de los árabes*, Madrid, Alpuerto, 1998.

RABADÁN BUJALANCE, Julio, *Música andalusí*, Alicante, ECU, 2012.

SORIANO FUERTES, Mariano, *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*, Barcelona, Juan de Oliveres, 1853.

Sobre análisis y aspectos técnicos musicales

ADLER, Samuel, *El estudio de la orquestación*, J. Mauricio Fatás Cabeza & Luis María Fatás Cabeza (traducción al español), Barcelona, Idea Books, 2006.

José David Guillén Monje

PERLE, George, *Composición serial y atonalidad*, Paul Silles (traducción al español), Barcelona, Idea Música, 2005.

PERSICHETTI, Vincent, *Armonía del Siglo XX*, Alicia Santos (traducción al español), Madrid, Real Musical, 2004.

ROLDÁN SAMIÑÁN, Ramón, *Formas musicales (Análisis)*, Málaga, Ediciones Seyer, 1992.

SCHÖNBERG, Arnold, *Funciones estructurales de la armonía*, Juan Luis Millán Amat (traducción al español), Barcelona, Idea Música, 1999.

_____, *Fundamentos de la composición musical*, Alicia Santos (traducción al español), Madrid, Real Musical, 1994.

_____, *Tratado de Armonía*, Ramón Barce (traducción al español), Madrid, Real Musical, 1979.

SIMMS, Bryan R., *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.

ZAMACOIS, Joaquín, *Curso de formas musicales*, Barcelona, Editorial Labor, 1959.

Sobre historia de la música

ANDERSON, William M. & SHEHAM CAMPBELL, Patricia, *Multicultural perspectives in music education*, (vol. 3), Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 1992.

BARBIZET, Caline, *Pierre Barbizet, le chant d'un piano*, Marsella, Éditions Jeanne Laffitte, 2009.

BECK, John H., *Encyclopedia of Percussion*, Nueva York, Routledge, 2007.

CHARLES, Agustín, *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*, Valencia, Rivera Editores, 2005.

DE CANDÉ, Roland, *Nuevo diccionario de la música*, Paul Silles (traducción al español), Barcelona, Ma non troppo, 2010.

DIBELIUS, Ulrich, *La música contemporánea a partir de 1945*, Isabel García Adánez (traducción al español), Madrid, Akal Música, 2005.

GARCÍA LORCA, Federico, *Canciones españolas antiguas*, Londres, Music Sales Corporation, 2003.

GONZÁLEZ-BARRIONUEVO, Herminio, *Ritmo e interpretación del Canto Gregoriano*, Madrid, Alpuerto, 1998.

GRIFFITHS, Paul, *Breve historia de la música occidental*, José Alberto Pérez Díez (traducción al español), Madrid, Akal, 2009.

GUTIÉRREZ DORADO, Pilar & MARCOS PATIÑO, Cristina, *15 años de estrenos de música (1985-1999)*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.

_____ *et alii*, *15 años de estrenos de música (1985-2004)*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2006.

HOPPIN, Richard H., *La música medieval*, Pilar Ramos (traducción al español), Madrid, Akal, 2000.

MARCO, Tomás, *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*, Bilbao, Fundación BBVA, 2017.

_____, *Historia de la música española: Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, 1ª ed., Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, 2ª ed., Patricia Sojo (traducción al español), Madrid, Akal, 1999.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*, Granada, Libargo -Arte y Estudios-, 2013.

PIÑERO GARCÍA, Juan, *Músicos españoles de todos los tiempos*, Madrid, Editorial Tres, 1984.

POLO PUJADAS, Magda, *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*, 2ª ed., Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2017.

RAE, Carolina, *The Music of Maurice Ohana*, Londres, Ashgate, 2000.

RAMOS, Francisco José, *La música del siglo XX: Una guía completa*, Madrid, Turner Música, 2013.

ROLLBERG, Peter, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2016.

SALAZAR, Adolfo, *La música contemporánea en España*, Madrid, Editorial La Nave, 1930.

SOUTHERN, Eileen, *Historia de la música negra norteamericana*, 3ª ed., Ramón Polledo (traducción al español), Madrid, Akal, 2001.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Arnold Schönberg*, Luis de Pablo (traducción al español), Madrid, Ediciones Rialp, 1964.

TRANCHEFORT, François-René, *Guía de la música sinfónica*, Eduardo Rincón García (traducción al español), Madrid, Alianza, 1995.

_____, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Carmen Hernández (traducción al español), Madrid, Alianza, 2008.

Sobre historia de al-Ándalus

AZNAR, Fernando, *La mezquita de Córdoba*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1985.

BARIANI, Laura, *Almanzor*, San Sebastián, Nerea, 2003.

CONDE, José Antonio, *Historia de la dominación de los árabes en España*, Madrid, Imprenta García, 1820.

FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, Ricardo & MARCH, Susana, *El desastre de Annual*, Madrid, Planeta, 1969.

MARTOS RUBIO, Ana, *Breve historia de al-Ándalus*, Madrid, Nowtilus, 2013.

RUBIERA MATA, María Jesús, *Literatura hispanoárabe*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

Sobre historia en general

AGUIRRE MARÍN, Blanca & ROBERTO PÉREZ, Antonia, *Una historia de ida y vuelta entre Tetuán, España y Marruecos*, Madrid, Artgerust, 2014.

CARRASCO, Juan Bautista, *Mitología Universal*, Madrid, Gaspar y Roig ed., 1864.

CAZELLES, Henri, *Historia política de Israel*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1984.

CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura occidental. Tomo X*, Madrid, Dossat S. A., 1986.

COLMEIRO, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.

DÍAZ, José Luis, *El ábaco, la lira y la rosa*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1997.

FORBES, Rosita, *El Raisuni, sultán de las montañas*, Córdoba, Almuzara, 2010.

FRAME, Michael & URRY, Amelia, *Fractal worlds. Grown, Built, and Imagined*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2016.

GERLI, E. Michel, *Medieval Iberia: An Encyclopedia*, Londres, Routledge, 2003.

GONZÁLEZ LLANA, Manuel, *Crónica de la provincia de Córdoba*, Valladolid, Maxtor, 2002.

GRANJA PAREDES, M^a Dolores; VÉLEZ OLÁSULO, Rodolfo *et alii*, *Historia de Marruecos*, Madrid, Subdirección de Cooperación Internacional de la Consejería de Educación y Ciencia & Embajada de España en Marruecos, 1996.

HARTT, Frederick, *Arte*, Madrid, Akal, 1989.

JUAN, Miguel, *Mitología ó [sic] historia de los dioses y héroes fabulosos*, Barcelona, Imprenta de D. Ramón Martín Indar, 1837.

LE GALL, Joël & LE GLAY, Marcel, *El imperio romano*, Madrid, Akal, 1995.

LUKER, Manfred, *Diccionario de dioses, diosas, diablos y demonios*, Barcelona, Paidós, 1999.

MACÍAS, Luis, *Psique y Tanatos, memoria de los vivos*, México D. F., Indautor, 2010.

MARTIN, Richard C., *Encyclopedia of Islam and the Muslim World*, Nueva York, Thomson Gale, 2004.

PIÑERO SÁENZ, Antonio, *Los cristianos derrotados*, Madrid, Edaf, 2007.

STEINGRESS, Gerhard & BALTANÁS, Enrique, *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, Sevilla, Fundación Machado de la Universidad de Sevilla, 1998.

SCOTT, Walter, *Corpus hermeticum y otros textos apócrifos*, Madrid, Edaf, 1998.

VINYCOMB, John, *Fictitious & symbolic creatures in art with special reference to their use in British heraldry*, Londres, Chapman & Hall, Limited, 1906.

Sobre el pensamiento estético-filosófico

ADORNO, Theodor W., *La filosofía de la nueva música*, Alfredo Brotons Muñoz (traducción al español), Madrid, Akal, 2003.

BACHELARD, Gastón, *La formación del espíritu científico*, José Babini (traducción al español), Ciudad de México, Siglo XXI, 2007.

_____, *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcín (traducción al español), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965.

BÁEZ Y PÉREZ DE TUDELA, Juan, *Investigación cualitativa*, 2ª ed., Madrid, ESIC, 2009.

CALAPRICE, Alice, *Albert Einstein. El libro definitivo de citas*, 4ª ed., Francisco García Lorenzana (traducción al español), Barcelona, Plataforma ed., 2014.

COOK, T. D. & REICHARDT, Ch. S., *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*, Guillermo Solana (traducción al español), Madrid, Ediciones Morata, S. L., 1986.

DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*, Ramón Barce (traducción al español), Barcelona, Idea Música, 2006.

DÍAZ, Esther, *Posmodernidad*, 3ª ed., Buenos Aires, Biblos, 2005.

GADAMER, Hans-Georg, *La herencia de Europa*, Pilar Giralt Gorina (traducción al español), Barcelona, RBA, 2012.

JUNG, Carl Gustav, *Dos escritos sobre psicología analítica*, Rafael Fernández de Maruri (traducción al español), Madrid, Trotta, 2007.

MAHFUZ, Naguib, *La taberna del gato negro*, María Luisa Prieto (traducción al español), Barcelona, Martínez Roca, 2003.

MARX, Karl, *Manuscritos: Economía y Filosofía*, Francisco Rubio Llorente (traducción al español), Madrid, Alianza Editorial, 1968.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 2005.

PUELLES ROMERO, Luis, *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*, Madrid, Verbum, 2002.

RUSSOMANNO, Stefano, *La música invisible. En busca de la armonía de las esferas*, Madrid, Fórcola, 2017.

SARTRE, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Mari Carmen Llerena (traducción al español), Barcelona, Edhasa, 2007.

SCHÖNBERG, Arnold, *El estilo y la idea*, Ramón Barce (traducción al español), Madrid, Mundimúsica Ediciones, S. L., 2008.

ZAPKE, Susana, *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Mungía, Ediciones Reichenberger, S. L., 1999.

Sobre la música y el mundo artístico árabe

ÁGREDA BURILLO, Fernando De, *Encuesta sobre la literatura marroquí actual*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de la Cultura, 1975.

AL-KHOLY, Samha & ROBISON, John, *Festschrift for Gamal Abdel-Rahim, Occasional Paper Series –Fulbright Commission in Egypt–*, (vol. 2 - nº 2), El Cairo, The Binational Fulbright Commission in Egypt, 1993.

ANAKAR, Souad, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico que vive en la melodía*, Manuel Guillén Monje (traducción al español no publicada), Tetuán, Khaled ed., 2010.

EMIL, Th., *From Arab Poet to Muslim Saint, Ibn al-Farid, his verse and his shrine*, El Cairo, American University of Cairo Press, 2001.

KAPCHAN, Deborah, *Traveling Spirit Master: Moroccan Gnawa. Trance and music in the global Marketplace*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007.

MOREH, Shmuel, *Modern Arabic poetry: 1800-1970*, Leiden, Brill Publisher, 1976.

MOTOYOSHI, Akiko, *Description in Classical Arabic Poetry*, Boston, Brill, 2003.

PEREDA ROIG, Carlos, *Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)*. Presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de Francisco Moscoso García, Barcelona, Alborán Bellaterra, 2014.

POWERS, Cameron, *Arabic Musical Scales: Basic Maqam Notation*, Boulder (Colorado), GL Editions, 2005.

ROVSING OLSEN, Miriam, *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)*, Icíar Alonso Araguás (traducción al español), Madrid, Akal, 1999.

José David Guillén Monje

RUIZ MOLINA, Juan José, *Músicas tradicionales mediterráneas, lo común y lo diferente*, Madrid, Enlace 3 Central de Producción, 2005.

Sobre temas literarios

ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998.

GUERRERO RUIZ, Pedro & DEAN-THACKER, Verónica, *Federico García Lorca: El color de la poesía*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998.

MENDELSON, Maurice, *Life and work of Walt Whitman*, Moscú, Progress Publ., 1976.

MORAMARCO, Fred & ZOLYNAS, Al, *The poetry of Men's lives: An international anthology*, Georgia, University of Georgia Press., 2004.

ROLDÁN DE MICOLTA, Aleyda, *La crítica literaria: un sostenido acto de amor. Lectura de nueve autores contemporáneos*, Cali, Universidad del Valle, 2007.

Obras literarias

ALBERTI, Rafael, *Coplas de Juan Panadero (Libro I)*, Montevideo, Pueblos Unidos, 1940.

_____, *Marinero en tierra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1924.

AL-MALA'IKA, Nazik, *Astillas y cenizas*, Manuel Jiménez Lucena (traducción al español), Madrid, Alfalfa, 2010.

BARCELÓ, Ricardo J., *Medina de los sueños: (Tetuán)*, Granada, Port Royal ed., 2001.

ÉLUARD, Paul, *Últimos poemas de amor*, Madrid, Hiperión, 2005.

GARCÍA LORCA, Federico, *Canciones: 1921-1924*, Madrid, Alianza, 1997.

_____, *Libro de poemas*, Buenos Aires, Losada, 1938.

_____, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.

_____, *Poema del cante jondo*, Madrid, Ulises, 1931.

_____, *Romancero gitano*, Madrid, Edaf, 1999.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Platero y yo. (1907-1916)*, Madrid, Casa Editorial Calleja, 1917.

MACÍAS BREVIS, Sergio, *El manuscrito de los sueños*, Chiclana de la Frontera (Cádiz), Fundación Vipren, 1994.

MACHADO, Antonio, *Soledades, Galerías y otros poemas*, Madrid, Espasa Calpe, 1943.

NERUDA, Pablo, *Los versos del capitán*, Nápoles, Imprenta "L'Arte Tipografica", 1952.

_____, *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1964.

_____, *Odas elementales*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1954.

PRÉVERT, Jacques, *Palabras*, Buenos Aires, Lumen, 1995.

SHAKESPEARE, William, *Otelo*, Madrid, Alianza, 2012.

WHITMAN, Walt, *Hojas de hierba*, Barcelona, Tesys, 1986.

YUBRAN, Jalil, *Espejos del alma*, Barcelona, Ramos Parejo, 1982.

_____, *El profeta*, 1ª ed., Mauro Armiño (traducción al español), Madrid, Edaf, 2009.

Artículos de publicaciones en serie y partes de monografías

Sobre España y su protectorado en Marruecos

ABRIGHACH, Mohamed, «Posguerra, independencia y actualidad. Cultura en años de paz. Dora Bacaicoa Arnaiz», *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*, vol. II (2013), pp. 385-386.

ARIAS ANGLÉS, Enrique, «Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura española, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956)», *La historia trascendida: El protectorado español en Marruecos*, vol. II (2013), pp. 55-104.

ARGUDO PÉRIZ, José Luis & PÉREZ MILLA, José Javier, «Vinculación nacional y nacionalidad de los habitantes de los territorios descolonizados del África española», *Acciones e investigaciones sociales*, nº 1 (1991), pp. 151-204.

DÍEZ-PINES FERNÁNDEZ-PACHECO, Octavio, «Marruecos: el Protectorado Español», *Temas españoles. Publicaciones españolas*, nº 25 (1953), pp. 3-30.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Irene, «El ejército, actor de la política educativa española en el norte de Marruecos durante el Protectorado (1912-1956)», *Revista de historia militar. Centenario del Protectorado de Marruecos. Ministerio de Defensa*, nº extraordinario II (2012), pp. 69-100.

_____, «La “hermandad hispano-árabe” en la política cultural del franquismo (1936-1956)», *Anales de Historia Contemporánea*, nº 23 (2007), pp. 183-197.

MALAGÓN PAREJA, José Luis, «Larache en el sistema migratorio del oeste euro-mediterráneo», en García Castaño, F. Javier & Kressova, Nina (coord.), *Actas del I Congreso Internacional sobre migraciones en Andalucía*, Granada, Instituto de Migraciones (2011), pp. 531-542.

MATEO DIESTE, Josep Lluís, «El teatro nacionalista marroquí: escenario de luchas políticas y cambios sociales», *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*, vol. II (2013), pp. 105-123.

RECIO ESPEJO, José Manuel, «La exposición hispano marroquí y el poblado moro de la Avenida de la Victoria de Córdoba de 1946», *al-Mulk. Anuario de estudios arabistas*, nº 6 (2006), pp. 193-205.

SALAFRANCA ÁLVAREZ, Juan Ignacio, «Los oficiales moros», *Revista de historia militar. Centenario del Protectorado de Marruecos. Ministerio de Defensa*, nº extraordinario II (2012), pp. 243-272.

SÁNCHEZ DÍAZ, Ramón, «Cudia Tahar», *Ejército, Revista de las armas y servicios*, nº 405 (1973), pp. 49-60.

VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando, «La acción cultural de España en Marruecos», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, nº 41 (2005), pp. 9-22.

VILLANOVA, José Luis, «La organización territorial del Protectorado español en Marruecos», *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, nº 9 (2010), pp. 70-79.

Sobre la música andalusí

ALAOUI, Amina, «El Canto Andalusí: Aproximación histórica y geográfica de la herencia andalusí», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº 2 (2006), pp. 285-319.

CHENOLL MONZÓ, María del Carmen, «La lírica árabe-andaluza: las jarchas, moaxajas y zéjeles», *Publicaciones Didácticas*, nº 32 (diciembre de 2012), pp. 263-268.

CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí», *Meah, Sección árabe-islam*, nº 55 (2006), pp. 71-106.

_____, «Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos», *Revista del Cehgr*, nº 23 (2011), pp. 31-65.

_____, «Iniciación a la música andalusí de la mano del maestro: Fernando Valderrama Martínez», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, nº XLI (2012), pp. 197-210.

_____, «Nuevos datos para el estudio de la música en al-Ándalus de dos autores granadinos: As-Sustarí e Ibn al-Jatíb», *Música oral del Sur*, nº 1 (1995), pp. 177-194.

DELGADO, Luis, «Breve introducción a la música andalusí-sefardí», *Tulaytula*, nº 7 (2001), pp. 75-90.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Ándalus», *Cuadernos de Estudios Medievales*, XII-XIII, UGR (1984), pp. 47-62.

_____, «La música de al-Ándalus en su marco interdisciplinar. Aspectos metodológicos», *Gazeta de Antropología*, nº 1 (1982), artículo 6, pp. 48-56.

_____, «Pinceladas sobre la historia de la música de al-Ándalus en los siglos VIII-XIV», *Ritmo*, vol. 50, nº 503 (1980), pp. 17-22.

_____, «Transculturaciones científicas: La investigación de la música árabe y de al-Ándalus. Análisis bibliográfico», *Música oral del Sur*, nº 5 (2002), pp. 81-89.

HASSAN TOUMA, Habib, «Historia e Historicidad en la Música Árabe», *Revista Musical Chilena*, nº 156 - 25 (1981), pp. 28-33.

LÓPEZ-MORILLAS, Consuelo, «Las jarchas romances y la crítica árabe moderna», *Asociación Internacional de Hispanistas, Actas VIII* (1983), pp. 211-218.

MARTÍN JIMÉNEZ, Marina, «Entrevista a Suhail Serghini», *Andalucía y Marruecos. Las industrias culturales. El legado musical de las dos orillas. Culturmil*, nº 2 (2013), pp. 26-31.

SALAH, Fethi, «La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles. Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí», *Música oral del Sur*, nº 5 (2002), pp. 107-120.

Sobre historia y otros aspectos técnicos de la música

ALONSO, Celsa, «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto», *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 305-328.

CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Fernando Valderrama Martínez: Vinculación con Tetuán a través de la Música. Homenaje a Fernando Valderrama Martínez (Melilla, 12-11-1912/Madrid, 25-9-2004)», *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº 2 (2006), pp. 259-275.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego, «El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos», *Sinfonía Virtual*, nº 5 (2007), pp. 1-14.

MARTÍN SÁEZ, Daniel, «Grecia Antigua: la evolución de la música en el génesis de la civilización. De los *nomoi* a la tragedia ática», *Sinfonía virtual*, nº 5 (2007), pp. 3-19.

MOSCOSO GARCÍA, Francisco, «El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala, Marruecos», *Revista de literaturas populares*, nº 15, 1 (2015), pp. 135-166.

ROMERO, Pedro G., «La Máquina de Trovar de los Meneses. Materiales para una topografía de la Máquina Flamenca», en Ruesga Bono, Julián (ed.), *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital* (2005) pp. 151-161.

SABORÍO-BEJARANO, Andrés, «Schumann», *Acta Académica*, nº 52 (2013), pp. 59-80.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, «Andalucismo y Alhambrismo sinfónico en el siglo XIX», en Giménez, Francisco J., López, Joaquín & Pérez, Consuelo (coord.), *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada, Eug (2008), pp. 15-54.

TILMOUTH, Michael, «Through-composed», en Stanley Sadie y John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 18, Londres, Macmillan Publisher (2001), p. 500.

TORRES CLEMENTE, Elena, «Lo que la música esconde: estrategias narrativas en la obra de Manuel de Falla», en Pilar Espín, Pilar de Vega & Manuel Lagos (ed.), *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, Uned (2016), pp. 80-104.

WEBER, Brigitta, «Fortner, Wolfgang», en Stanley Sadie y John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 6, Londres, Macmillan Publisher (2001), pp. 380-384.

Sobre el pensamiento estético-filosófico

ARBELÁEZ GONZÁLEZ, Lucrecia M^a, «Planteamiento de lo bello y arte en Platón», *Única: Revista de Arte y Humanidades*, nº 10 (2004), pp. 57-73.

DOUGLAS, Claire, «Introducción a Jung», en Young-Eisendrath, Polly & Dawson, Terence (ed.), *El contexto histórico de la psicología analítica*, Madrid: Akal Cambridge (2003), pp. 57-79.

GONZÁLEZ AGUADO, Francisco «El significado musical y la emoción en la música», *Átopos*, nº 2 (diciembre de 2003), pp. 13-19.

JARAMILLO ECHEVERRI, Luis Guillermo, «¿Qué es epistemología?», *Cinta de Moebio*, Universidad de Santiago de Chile, nº 18 (2003), pp. 20-34.

KARCZMARCZYK, Pedro, «La ruptura epistemológica, de Bachelard a Balibar y Pêcheux», *Estudios de epistemología*, nº 10 (2013), pp. 9-33.

RUFFINATTO, Aldo, «La importancia de llamarse hispanistas», *Encuentro Internacional de Hispanistas con motivo del Tricentenario de la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (2012), pp. 163-171.

Sobre historia de al-Ándalus

LÓPEZ, Silvia; LÓPEZ, M^a del Rosario *et alii*, «Geometría fractal en la Alhambra», *Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife*, Cuadernos 39 (2003), pp. 37-61.

RUBIERA MATA, María Jesús, «Algunos problemas cronológicos en la biografía de al-Mu'tamid de Sevilla: la conquista de Silves y el matrimonio con Rumaykiyya», *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica* (1978), pp. 231-236.

Sobre la música y el mundo artístico árabe

ABDEL-MOETI HEGAZI, Ahmed, «Puntos de referencia», *Al-Ahram weekly*, nº 442 (1999), pp. 30-35.

AICHA RAHMANI, Mustafá, «El lied árabe nace en Tetuán», *Revista del IEES Juan de la Cierva de Tetuán*, nº 2 (2003), p. 13.

ALCOVER, Raúl; CORTÉS GARCÍA, Manuela; FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo *et alii*, «Ponencias. Seminario: La música Andalusí en el Reino de Granada», *Centro de Estudios Andaluces*, PN 04/12 (2012), pp. 60-74.

AL-KHOLY, Samha, «Abdel-Rahim, Gamal», en Stanley Sadie y John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., vol. 1, Londres, Macmillan Publisher (2001), p. 8.

_____, «Aziz Al-Shawān», en Stanley Sadie y John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 1, Londres, Macmillan Publisher (2001), pp. 418-422.

AL-SHAWAN, Salwa, «Western Music and Its Practitioners in Egypt (ca. 1825–1985): The Integration of a New Musical Tradition in a Changing Environment», *Asian Music*, vol. 17, nº 1 (1985), pp. 145–153.

BACAICOA, Dora, «Zohora la negra y otros cuentos», *Colección Manantial de Tetuán*, nº 1 (1955), p. 101.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, «El patrimonio andalusí en la gestión de la ciudad liberal (Granada, 1835-1898)», en Miguel A. Chaves (ed.), *Ciudad, arquitectura y patrimonio* (2016), pp. 121-131.

CANO LEDESMA, Aurora, «Símbolo e imagen en la poesía de Nazik al-Mala'ika», *Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, nº 9 (1988), pp. 9-36.

DAOUDI, Ahmed, «Aspectos de la poesía de Mohammed Chakor», en Abdelmouneim, Bounou (coord.), *Actas del Coloquio Internacional de Escritura Marroquí en Lengua Española*, Fez, Publicaciones de la Facultad de Letras y de Ciencias Humanas Dhar El Mahraz (1998), pp. 69-74.

DONOSO JIMÉNEZ, Isaac, «Abdallah Hammadi: ética y estética neoandalusí», *Revista Argelina*, nº 2 (2016), pp. 25-59.

Embajada del Reino de Marruecos en Santiago de Chile, «Aspectos de cultura marroquí moderna: música y colores», *Centro Mohamed VI para el diálogo de civilizaciones*, año 1, nº 2 (2010), pp. 8-9.

FATTAH GALAL, Abdel, «Taha Hussein», *Unesco. The quarterly review of comparative education*, vol. XXIII, nº 3/4 (1993), pp. 687-710.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Música árabe», en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, 1ª ed., vol. 1, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (1999), pp. 505-520.

GARIBAI, Mirna, «Maqam, la música representada en emociones», *Mundo Bellydance*, Año III, nº 2 (abril de 2012), pp. 13-16.

_____, «Percusión para dummies», *Mundo Bellydance*, Año III, nº 2 (abril de 2012), pp. 30-34.

HADI SAUDON, Abdul, «La maldición de Gilgamesh: Aproximación a la reciente poesía iraquí», *Revista Prometeo*, nº 70 (2005), pp. 69-83.

JHA, Narmadeshwar, «Rabindranath Tagore (1861-1941)», *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, vol. XXIV, nº 3-4 (1994), pp. 617-634.

MANGADA CAÑAS, Beatriz, «Mohamed Bouissef Rekab y la literatura marroquí en español», *Cuadernos de Investigación Filológica*, nº 39 (2013), pp. 47-62.

MARSTON SPEIGHT, R., «A Modern Tunisian Poet: Abu al-Qasim al-Shabbi (1909-1934) », *International Journal of Middle East Studies. Cambridge University Press*, vol. 4, nº 2 (1973), pp. 178-189.

MASSIN, Brigitte, «Ohana, Maurice», en Stanley Sadie y John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 13, Londres, Mamullan Publisher (2001), pp. 520-521.

RAE, Carolina, «The Piano Music of Maurice Ohana», *Revista de Música de la Universidad de São Paulo*, vol. 6, nº 1/2 (mayo-noviembre de 1995), pp. 44-74.

SABIA, Said, «Aproximación a la literatura marroquí en lengua española», *Revista Candil*, nº 12 (2012), pp. 309-319.

José David Guillén Monje

SAMAMÉ BARRERA, M^a Olga, «Poética “Neoarábigoandalusi” en el escritor chileno Sergio Macías», *Estudios filológicos de la Universidad Austral de Chile*, n° 48 (2011), pp. 103-118.

WRIGHT, Owen; PACHOLCZYK, Josef & SHILOAH, Amnon, «Arab Music», en Stanley Sadie y John Tyrrell (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., vol. 1, Londres, Macmillan Publisher (2001), pp. 514-539.

ZOUGBI, Saleem, «Salvador Arnita, The Brahms Palestine», *This week in Palestine*, n° 108 (2007), pp. 58-59.

Sobre temas literarios

ALONSO, Rodolfo, «Prévert, ni santo, ni mártir», *El arco*, n° 67 (2013), Buenos Aires, p. 46.

CUVARDIC GARCÍA, Dorde, «Oda a Walt Whitman: Homenaje de García Lorca al poeta del pueblo y las multitudes», *Filología lingüística*, XXXII, 2 (2006), pp. 19-28.

DAHER ABABNEH, Mohamed, «Khalil Gibran, Friedrich Nietzsche y sus profetas», *Revista Espéculo*, n° 47 (2011), p. 80.

ELIOT, Thomas Stearns, «La música de la poesía», *Atenea Concepción*, n° 500 (2009), pp. 251-264.

PENAS IBÁÑEZ, María Azucena, «Haiku y flamenco. Un caso paradigmático de abstracción conceptual y minimalismo formal, con especial atención al significado nocional y procedimental», *Verba Hispanica*, XXI (2013), pp. 75-100.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «El memorial de Isla Negra», *Mundo Nuevo*, n° 1 (julio de 1966), pp. 70-74.

YAHNI, Roberto, «Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca: función del paréntesis», *Bulletin Hispanique*, n° 66 (1964), pp. 106-124.

Sobre otros aspectos generales

CABALLERO, José A., «La poesía y la astronomía», *Astronomía*, II época, nº 116 (2009), pp. 24-30.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «Los lugares del hispanismo», *HIOL: Hispanic Issues On Line*, nº 2 (2007), pp. 81-88.

ELRAZZAZ, Mohamed, «Tetuán, la hermana de Granada», *El legado andalusí*, nº 44, año XI, 4º trimestre (2010), pp. 54-65.

GUILLÉN MONJE, José David, «In memoriam, Mustafá Aicha Rahmani», *al-Nafir*, nº 4 (noviembre de 2008), pp. 18-19.

TROGLIA, Marisa; SILVANA, Ruth & FASCIGLIONE, María Paola, «Psicología evolucionista, el caso de las fobias», *XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*, Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires (2006), pp. 334-335.

WHITE, Leslie, «El concepto de la evolución en la antropología cultural», *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico*, nº 1, vol. 5 (marzo de 1961), pp. 61-83.

Publicaciones en prensa firmadas

ALCOVERRO, Tomás, «Said Akl (1912-2014). El Víctor Hugo libanés». *La Vanguardia* (04/12/2014), p. 28.

ESCUR, Nuria, «Teresa de la Torre: “No hace falta un helicóptero en escena para emocionar”». *La Vanguardia de Barcelona* (18/01/2015), p. 20.

GIGENA, Daniel, «Paul Éluard, el hombre que amaba a las mujeres». *La Nación* (07/06/2016), p. 30.

GIULIANI, Matías, «Apuntes del Seminario de Música Árabe dictado por Mario Kirlis». *Agenda Musical de Argentina* (07/1999).

HEMIDACH, Amjad, «Fez Festival: Nabil Benabdeljalil takes audience on a journey from Africa to Europe». *Morocco World News* (2/06/2015) [Consultado el 22-12-2017].

METWALY, Ati, «Remembering Ali Osman: Composer, academic and conductor of Egypt's Al Nour Wal Amal Orchestra». *Ahramonline* (25/02/2017) [Consultado el 29-05-2017].

OLMO, Guillermo D., «La derrota más amarga del ejército español». *ABC de Madrid* (19/07/2011), p. 20.

RAMÍREZ, Laura, «Darbón, el universal “médico” de Platero». *La Vanguardia de Barcelona, Cultura* (06/05/2014), p. 32.

RUSSOMANO, Stefano, «Schoenberg y el siglo disonante». *ABC Cultura-Música* (29/09/2014), p. 25.

SALCEDO HIERRO, Miguel, «Enrique Báez Centella». *Diario Córdoba* (23/02/2003), p. 19.

Publicaciones en prensa sin autoría

ChicagoPress, Chicago, 16 de mayo de 2004, página 20.

Diario ABC, Madrid, 1 de diciembre de 1959, página 48.

Diario ABC, Madrid, 13 de abril de 1960, página 28.

Diario ABC, Madrid, 1 de mayo de 1971, página 83.

El País, Sevilla, 13 de febrero de 2006, página 20.

El Pueblo de Ceuta, Base de Datos (B. D.), «Canciones de al-Ándalus con sabor a Occidente» (12/01/2002), página 15.

International Herald Tribune, 20 de junio de 2007, (Africa & Middle East), «Renowned Iraqi poetess Nazik al-Mala'ika dies at 85 in Egypt», página 30.

Marruecos Gráfico, 29 de agosto de 1926, página 20. Hemeroteca digital de la BNE.

Marruecos Gráfico, 19 de septiembre de 1926, p. 48. Hemeroteca digital de la BNE.

Marruecos Gráfico, 26 de septiembre de 1926, p. 48. Hemeroteca digital de la BNE.

Tesis doctorales, Trabajos Fin de Máster y Trabajos Fin de Grado

AGUILAR ROCHA, Irving Samadhi, *La casa, el sí mismo y el mundo. Estudio a partir de Gaston Bachelard*. (Tesis doctoral no publicada). Barcelona, Departamento de Filosofía Teórica y Práctica, Universitat de Barcelona, 2012.

BOBBIT, Brian J., *Refusing to be buried alive: Burial and African immigration in Afro-Hispanic literature*. (Tesis doctoral no publicada). Austin, Faculty of the Graduate School, University of Texas at Austin, 2016.

CÁMARA MARTÍNEZ, Rafael, *El Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada: Organización de la institución y desarrollo del currículo (1912-1952)*. Licenciatura. Granada, Universidad de Granada, 2011.

DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia, *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. (Tesis doctoral no publicada). Madrid, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.

EKHAUSE, Roselia, *Literatura marroquí escrita en catalán y castellano*. Máster en Artes en español y culturas del mundo. Merced, Universidad de California, 2012.

PELÁEZ, Pedro, *Judíos entre árabes y cristianos en el medievo español*. Licenciatura. Marrakech, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Cadi Ayyad, 2001.

SALLEB, Sihem, *Estudio simbólico de la libertad y la muerte en la literatura femenina árabe contemporánea*. (Tesis doctoral no publicada). Madrid, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

TERUEL MARTÍNEZ, Susana María, *Ignacio Sánchez Mejías: Torero y Escritor. Su relación con la Vanguardia y con la Generación del 27*. (Tesis doctoral no publicada). Murcia, Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Murcia, 2014.

Bibliografía legal

DECRETO de 29 de diciembre de 1931 en virtud del cual se reorganizan los servicios de la Alta Comisaria y servicios del Protectorado de España en África, en *Boletín Oficial de la Zona del Protectorado español en Marruecos*, XX (I), 10/01/1932.

DECRETO de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 185, de 4/07/1942, pp. 4838-4840.

DAHÍR de 16 de agosto de 1945 creando el Conservatorio Hispano-Marroquí en Tetuán, en *Boletín Oficial de la Zona de Protectorado español en Marruecos*, núm. 30, año 33, de 21/09/1945, pp. 761-766.

Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Anunciando concurso para proveer cuatro plazas de Profesores de la Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 138, de 17/05/1948, p. 1961.

Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Anunciando concurso-oposición para proveer dos plazas de Profesores de Violín en la Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Música de Tetuán, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 306, de 1/11/1948, p. 5035.

Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Delegación de Educación y Cultura, Anunciando concurso para proveer una plaza de Profesor de violín en la Sección Española en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Música de Tetuán, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 316, de 12/11/1950, p. 5263.

Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Anunciando concurso para proveer una plaza de Profesor de Piano de la Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Música de Tetuán, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 316, de 12/11/1950, p. 5263.

DECRETO de 12 de abril de 1951 por el que se concede validez oficial a los estudios de la Sección española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 201, de 20/07/1951, p. 3453.

Administración Central, Presidencia del Gobierno y Dirección General de Marruecos y Colonias, Anunciando concurso para proveer en propiedad cuatro plazas en la Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Música y Declamación de Tetuán, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 5, de 5/01/1956, pp. 4-5.

ORDEN de 25 de marzo de 1958 por la que se nombran Profesores numerarios y Profesores auxiliares del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán a los señores que se citan, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 99, de 25/04/1958, p. 3590.

ORDEN de 13 de noviembre de 1970 por la que se resuelve se reincorporen al servicio de la Administración española los Profesores que impartían enseñanzas en el Conservatorio de Música de Tetuán, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 298, de 14/12/1970, p. 20241.

Resolución de la Dirección General de Bellas Artes por la que se adscribe a diversos Conservatorios de Música y Escuelas de Arte Dramático estatales al personal docente a extinguir de la antigua Sección Española del Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 67, de 19/03/1971, p. 4540.

DECRETO 2009, de 23 de julio de 1971, sobre validez académica oficial de los estudios cursados en la Sección Española del Conservatorio Profesional de Música de Tetuán, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 197, de 18/08/1971, p. 13512.

ORDEN de 5 de febrero de 1972 por la que se deja sin efectos las Órdenes ministeriales de 13 de noviembre de 1970 y 23 de junio de 1971 y se dispone que continúen prestando servicios en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán hasta el final del presente curso académico los Profesores que lo han solicitado, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 70, de 22/03/1972, p. 5035.

Documentos electrónicos

ELJAAMATI, Abdeslam, «Región de Yebala/Ybala», Majda Dri y Ana María Doña (traducción al español). *Tetuán en red*. <http://www.tetuan.org/datos-de-marruecos/region-de-yebala/> [Consultado el 28-02-2017].

«AECID. Biblioteca Islámica. Índice de Personas y Entidades». BIBLIOTECA ISLÁMICA DE LA AECID. <http://www.aecid.es/ES/biblioteca/un-poco-de-historia/biblioteca-isl%C3%A1mica-formaci%C3%B3n-y-donaciones> [Consultado el 03-03-2017].

«Lieder en árabe». CÁTEDRA MANUEL DE FALLA - Dossier de prensa. XV Ciclo de Música de Cámara. http://veu.ugr.es/pages/AgendaCultural/*/ficha/concierto-lieder-en-arabe [Consultado el 28-09-2015].

«Fallece el compositor marroquí Mustafá Aicha Rahmani». MUNDOCLÁSICO. <https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/11185/Fallece-compositor-marroqui-Mustafa-Aicha-Rahmani> [Consultado el 21-10-2017].

Música impresa

AICHA RAHMANI, Mustafá, *Tres Piezas Folklóricas de Yebala para Piano*, Tetuán, Imprenta Minerva, octubre 1972.

_____, *I. Platero - II. Mariposas blancas* para piano, *opus 180*, nº 1, Tetuán, Minerva, 1976.

_____, *Tres canciones a los niños de Varsovia*, *opus 188*, Tetuán, Imprenta Minerva, 1978.

_____, *Momentos de amor a las orillas del Darro. Variaciones y fuga sobre un tema arábigo-andalusí* para guitarra, *opus 240*, Tetuán, Imprenta Minerva, octubre de 1987.

_____, *Moderato de la Suite Andalouse* para guitarra, *Les cahiers de la guitare* nº 32, París, 4º trimestre de 1988.

_____, *Amores en los jardines del Andalucía, variaciones para trompeta y piano*, *opus 303*, Valencia, Rivera Editores, 2006.

ALBÉNIZ, Isaac, *Suite Iberia*, Cuaderno I, Madrid, Unión Musical Española, 1915.

FALLA, Manuel De, *El Corregidor y la Molinera*, Londres, Chester, 1916-17.

_____, *Concerto per Clavicembalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello*, Paris, Max Eschig, 1970.

SOTO, Emilio, *Cantigas Galaicas*, Madrid, (Editorial desconocida), 1969.

Grabaciones sonoras

AICHA RAHMANI, *Mustafá. Recuerdos de al-Ándalus*. Tetuán: Asociación “Asmir” de Tetuán, 1996. Ahmed Hbesaan, guitarra.

AICHA RAHMANI, *Mustafá. Sueño*. Casablanca: Estudio “Adiall”, 1997. Samira Kadiri, voz, y Abdul Aziz Aribh, piano.

José David Guillén Monje

AICHA RAHMANI, Mustafá. Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha»: Música de Mustafa Aïcha. Jerez de la Frontera: “Calle del Muro” producciones, 2001. Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha».

AICHA RAHMANI, Mustafá. Tres caleidoscopios, opus 374. San Petersburgo: Serie Beaux, 2002. Ashraf Kateb, violín, y Ghazwan Zrcelli, piano.

AICHA RAHMANI, Mustafá. La senda de la Vida: Compositores marroquíes. Granada: “Ámbar” producciones, Agencia española de cooperación internacional para el desarrollo, dúo “Manuel de Falla”, 2008. Dúo «Manuel de Falla».

BABADJANIAN, Arno H. Piano Trio / Violin Sonata. Naxos, 1998. 8.225030. Ani Kavafian, violín, Suren Bagratuni, chelo y Avo Kuyumjian, piano.

FULEIHAN, Anis; KHOURY, Houtaf; GELALIAN, Boghos; BAZ, Georges & SUCCAR, T. (Lebanese Piano Music). Piano Recital: Primak-Khoury, Tatiana. Naxos, 2016. GP715. Varios intérpretes.

KHOURY, Houtaf; GELALIAN, Boghos et alii. Grand Piano – The key collection: 3 Centuries of Rare Keyboard Gems. Naxos, 2017. GP715. Varios intérpretes.

Ohana. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías & Sarabande pour clavecin et orchestre, BNF, 1956. Bernard Cottret, Orchestre Des Cento Soli, Ataulfo Argenta –mono versión–.

Alhambrismo sinfónico: Obras de Chapí, Bretón, Monasterio y Carreras, Junta de Andalucía, 1993. Orquesta Ciudad de Granada, Juan de Udaeta (director), Ramón Sobrino (notas y comentarios en CD).

Anexos

Anexo I. Notas al CD titulado: «Mustafá Aicha Rahmani (Tetuán, 1944-2008). Música de cámara entre orillas» (en árabe: «الرحماني عيشة مصطفى» (تطوان، 1944-2008). «المتوسط البحر شطري بين الحجرة موسيقى»)

En este primer anexo se recogen los datos más importantes de la grabación con música de cámara de Aicha realizada para esta tesis.

Aspectos técnicos de la grabación del compacto e intérpretes que han participado.

A modo de trabajo creativo con reconocimiento público –entendido como una publicación–, y como uno de los requisitos que se exige para la futura defensa de la tesis, se ha estimado conveniente llevar a cabo, de forma anexa, una grabación con una selección de música de cámara de Mustafá Aicha. La grabación se realizó entre diciembre de 2017 y principios de febrero del año 2018, entre las ciudades de Jerez de la Frontera, Chiclana de la Frontera (Cádiz), Madrid y Alhaurín de la Torre (Málaga). El compacto tiene una duración de 50 minutos y su título es: «Mustafá Aicha Rahmani (Tetuán, 1944-2008). Música de cámara entre orillas», en árabe: «الرحماني عيشة مصطفى» (تطوان، 1944 - 2008)

«المتوسط البحر شطري بين الحجرة موسيقى».

Para la grabación se ha contado con unos estudios acordes con el contenido del compacto: Lele Sound en Jerez de la Frontera, Estudios Nova Música de Chiclana, Estudio de grabación de la Escuela de Música de Alhaurín de la Torre (Málaga) y estudio Felicidad Producciones de Madrid. Las mezclas y masterización se han realizado en los estudios Lele Sound de Jerez por el técnico Cristóbal Leiva y la ayuda de Antonio Rafael Soteldo.

En la actualidad, se está negociando con el sello discográfico que distribuirá el compacto, estimándose que en la semana del 19 al 22 de febrero de 2018 se certifique el contrato comercial de la propia grabación. El citado sello, con el que aún no se ha confirmado la participación, corresponde a una empresa de una importante experiencia en el sector y con una capacidad de divulgación expresa.

Además de ello, se ha dispuesto de músicos con un importante bagaje artístico y formación adecuada para realizar una grabación de calidad, a la altura de la música de Aicha Rahmani. Los intérpretes que han participado en la grabación son:

-Teresa Loring García –profesora de canto del Conservatorio Profesional de Música «Manuel Carra» de Málaga–.

-María Teresa García Molero –profesora de piano del Conservatorio Profesional de Música «Costa del Sol» de Fuengirola (Málaga)–.

-Luis Víctor Martínez Casado –profesor de guitarra clásica por el Conservatorio Superior «Manuel Castillo» de Sevilla–.

-Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha», con algunos nuevos componentes. Los músicos que han conformado dicha agrupación son: Miguel Ángel Chamorro de Vargas (profesor de violín del Conservatorio Profesional de Ceuta) y Aixa Pérez Durán (profesora de violín por el Conservatorio de Jerez) –violín–, Susana Huertas Suárez (profesora de viola del Conservatorio Profesional de Ceuta) –viola–, Elia Lorenzo Araujo (profesora de chelo del Conservatorio Profesional de Segovia) –violonchelo–, Delia Peña Núñez (profesora de flauta de la Escuela Municipal de Música de Jerez) –flauta–, David Guillén (profesor de trompeta del Conservatorio Superior de Música de Málaga) –trompeta–, Pablo Hortas Salido (profesor superior de piano por el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla) –piano–, junto a la voz de la ya citada Teresa Loring.

Estudio musicológico de las obras que conforman la grabación con música de cámara de Aicha.

Por cuestiones de accesibilidad nos hemos decantado por hacer una selección de música de cámara del autor para llevar a buen puerto este proyecto. Dentro de las obras escogidas se encuentran piezas que fueron editadas en partitura, pero que jamás fueron grabadas. Igualmente, se muestran obras que son totalmente inéditas y que se encontraban atesoradas en el estudio personal de Aicha Rahmani en Tetuán. Otras fueron grabadas o interpretadas en diferentes conciertos por el mundo.

Las obras fueron escogidas de forma que se pudiera concretar una muestra de las principales concepciones compositivas de Mustafá Aicha. Se ha considerado incluir su música de corte nacionalista marroquí, *lieder* en árabe y música «neoandalusí» para, de esta manera, exponer los tres pilares fundamentales de la idea artística y compositiva de nuestro autor. No podía faltar una obra serial, ya que, como sabemos, nuestro autor tuvo en cuenta esta técnica compositiva en una parte considerable de su producción. Asimismo, su tendencia hispanista aparece en obras basadas en textos de García Lorca y Juan Ramón Jiménez. Las piezas que conforman la grabación son las siguientes:

-Tres piezas folklóricas de Yebala, op. 41, para piano.

Duración: doce minutos y diez segundos.

Movimientos: tres –«Canción-danza» (Allegro), «Lamento» (Adagio mesto), «Scherzo» (Allegro non troppo)–.

Intérprete: María Teresa García Molero (piano).

Escrita en el año 1972 en la ciudad de Tetuán. La obra está compuesta por tres movimientos que se desarrollan a partir de unas canciones populares propias de la región de Yebala que están estructuradas en *maqamat* orientales –en el punto 8.3. del capítulo 8 se muestra el análisis de esta obra, y en el anexo VII se adjunta un archivo digital de la partitura editada (ilustración 371)–. La acción de recoger melodías folclóricas del norte marroquí ya fue llevada a cabo, anteriormente, por el músico español Emilio Soto, profesor de Aicha, que dejó en legado a su pupilo esta faceta creativa. Con esta pieza se expone el «postnacionalismo marroquí» de nuestro autor de manera muy elaborada y artística. La partitura de esta pieza fue publicada en vida del autor, concretamente en el mismo año de 1972¹¹²⁵.

-Puñal, grito y sombra de ciprés, op. 405, para soprano y piano.

Duración: siete minutos.

Movimientos: cinco –«Puñal» (Disperato), «Encrucijada» (Agitato), «¡Ay!» (Mesto), «Sorpresa» (Dramatico), «Identidades ensangrentadas» (Intenso)–.

Intérpretes: Teresa Loring García (soprano) y María Teresa García Molero (piano).

¹¹²⁵ M. Aicha, *Tres Piezas Folklóricas de Yebala para Piano*, Tetuán, Imprenta Minerva, octubre 1972.

Con texto de García Lorca y una poesía creada por Aicha en castellano, esta obra se trata de un pequeño ciclo de *lieder* basados en un serialismo flexible y con una simbología patente. En esta partitura, escrita en 1993, Aicha expresa su hispanismo confeso, además de exponer en ella su interesante visión del método serial. En el punto 8.2. del capítulo 8 de este trabajo se muestra el análisis pormenorizado de esta partitura, y en el anexo VII la partitura digitalizada (ilustración 370). La obra es inédita y no fue jamás ni editada ni grabada.

-Tema con variaciones sobre una melodía árabe-andaluza, op. 127, para guitarra.

Duración: cuatro minutos y diez segundos.

Movimientos: tema con seis variaciones –«Tema» (Moderato), «Variación I» (Allegretto), «Variación II» (Andantino), «Variación III» (Adagio), «Variación IV» (Allegro), «Variación V» (Moderato), «Variación VI» (Andante con moto)–.

Intérprete: Luis Víctor Martínez Casado (guitarra).

A modo de remembranza al laúd andalusí, Aicha compone esta obra que está conformada por un tema y seis variaciones para guitarra sola. La melodía hispano-árabe que elige el autor para la partitura, como tema principal de la misma, es la «tuishia» (nº 3) –periodo instrumental– del movimiento *dary* de la *nawba al-Istihlál*¹¹²⁶ (نوبة الإستهلال - أندلسي), de autor desconocido. El juego modal y tonal está presente a lo largo de toda la pieza y, además de ello, se ha escogido como una obra representativa del concepto «neoandalusí» del autor. Se desconoce en qué año se escribió esta partitura, aunque, posiblemente, Aicha la compusiera en la década de los 70. En el punto 8.4. del capítulo 8 de esta tesis se muestra el análisis de esta partitura, y en el anexo VII la partitura digitalizada (ilustración 372). Al igual que la anterior, esta obra es inédita y no fue jamás ni editada ni grabada.

-Amores en los jardines de Ándalus III, opus 303 para Camerata y voz (selección).

Duración: dieciocho minutos.

Movimientos: siete –«Bogía» (Ad lib. Tempo lento), «Tuichia» (Calmato), «Estrellas» (Con ternerezza), «Menuetto» (Moderato ma un poco mosso), «Intermezzo» (Andante con moto), «Inchád» (Lento ma flessibile), «Tema con variaciones para trompeta y piano»–.

¹¹²⁶ Notación fonética del árabe al castellano.

Intérprete: Camerata Hispano-Marroquí «Aïcha» (fundada por Aicha en 1999, en Tetuán).

Dado que Aicha componía sus ciclos de *lieder* –con fundamento en las *nawbas* andalusíes– conformándolos con diversos números que, a veces, omitía o añadía, se ha optado por hacer una selección de piezas de este ciclo para la grabación. La selección presenta las características conceptuales –y también formales– propias de algunos de los ya citados cortes musicales de una *nawba* andalusí, pero desarrolladas en el formato occidental. La obra fue compuesta para camerata instrumental y voz –soprano, violín, viola, chelo, trompeta, flauta y piano–, entre los años 1999 y 2000, aunque en su génesis fue instrumentada para voz y piano –*Amores en los jardines de Ándalus I*, de 1997–. La selección ha sido la siguiente:

- «Bogía»: parte introductoria libre de las *nawbas* y que es interpretada por el piano a modo de establecer el *tab`* –modalidad de la obra– en un ritmo *ad libitum*. Su partitura se adjunta en el anexo I (ilustración 314).
- «Tuichia»: donde se prosigue con la acción de esquematizar la modalidad propuesta por la «Bogía», pero ya con un ritmo determinado e instrumental. La partitura se adjunta en el anexo I (ilustración 315).
- «Estrellas»: que se trata de un *lied* en árabe con poesía andalusí anónima. De esta manera, se presenta en la grabación como primicia el *lied* en árabe. La partitura se adjunta en el anexo VII de esta tesis (ilustración 369), y su análisis en el punto 8.1. del capítulo 8.
- «Menuetto»: corte instrumental para violonchelo y piano. La partitura se inserta en el anexo I de esta tesis (ilustración 316).
- «Intermezzo»: se presenta como otro corte instrumental dentro de la propia *nawba*, pero con la estructuración europeizante a nivel compositivo. La partitura digitalizada de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 317).
- «Inchád»: es una evocación, por parte de Aicha, a las *qainas* y a las cantoras de la «Casa de las medinenses», estando compuesta para chelo y voz. Esta forma andalusí es recordada por nuestro autor, nuevamente, en el formato occidental. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 318).

- «Tema con variaciones para trompeta y piano»: «Tema» (*Tranquillo*), «Variación I» (*Piú mosso*), «Variación II» (*Primo tempo*), «Variación III» (*Leggero*), «Variación IV» (*Con grazia*). Esta partitura fue publicada bajo el amparo de la Asociación de Trompetistas de Andalucía «al-Nafir» en 2006 y en el volumen 3 de la colección de dicha asociación cuya gestión le correspondió a Rivera Editores (Valencia)¹¹²⁷. La pieza se incluyó dentro de su ciclo de *Amores en los jardines del al-Ándalus III*, entendiéndose como otra añadidura o corte instrumental dentro de la *nawba* que se quería representar con el mencionado ciclo, siendo así la estética «neoandalusí» desarrollada en la pieza. Se trata de una obra que ronda la modalidad con la tonalidad de forma muy sugerente. El análisis de esta pieza se incluye en el punto 8.5. del capítulo 8 y en el anexo VII su partitura digitalizada (ilustración 373).

-Platero y yo, op. 180, para piano (selección).

Duración: siete minutos y cincuenta y cinco segundos.

Movimientos: catorce –«Platero» (*Allegro moderato*), «Mariposas blancas» (*Agitato*), – «Juego del anochecer» (*Allegro*), «Eclipse», «Las golondrinas» (*Prestissimo*), «La carretilla» (*Allegro assai*), «Tormenta», «Sarito» (Canción popular andaluza), «El cementerio viejo» (*Adagio molto espressivo*), «La plaza vieja de toros» (*Pasodoble*), «La fuente vieja» (*Adagio con tenerezza*), «Los gitanos» (*Allegretto*), «El alba» (*Andante poco mosso*) y «Melancolía» (*Adagio*)–.

Intérprete: María Teresa García Molero (piano).

Los dos primeros movimientos pertenecen al *opus 180*, nº 1, titulado *Platero y Mariposas blancas*, y publicado Tetuán en 1972¹¹²⁸ –compuesta en ese mismo año–. La obra al completo consta de 76 pequeños números –basados en la publicación de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*– y en ella se presenta, nuevamente, la tendencia hispanista de nuestro compositor. El piano solo se muestra bajo los conceptos compositivos de las armonías por cuartas, suscitándose así diversos centros tonales a lo largo de los movimientos. Se ha realizado una selección de los números más característicos por su estructura compositiva –plagada del mencionado recurso de cuartas con diversos centros

¹¹²⁷ M. Aicha, *Amores en los jardines del Andalucía, variaciones para trompeta y piano, opus 303*, Valencia, Rivera Editores, 2006.

¹¹²⁸ M. Aicha, *I. Platero - II. Mariposas blancas para piano, opus 180, nº 1*, Tetuán, Minerva, 1976.

tonales— y por sus motivos simbólicos y descriptivos, que están directamente relacionados con el texto del autor de Moguer al que se hace alusión. Esta obra interdisciplinar, que conjuga literatura y música unidas por la creatividad de Aicha, se muestra en breves movimientos de una belleza y sencillez expresa. La partitura al completo jamás fue estrenada, grabada ni editada, por lo que se presenta como una pieza camerística inédita en el legado compositivo de Mustafá Aicha. La selección ha sido la que a continuación se detalla:

- «I. Platero» (*Allegro moderato*): primer número de esta obra con una estructura formal interna ternaria. Su partitura se adjunta en el anexo I (ilustración 319).
- «II. Mariposas blancas» (*Agitato*): este movimiento se basa en episodios donde las segundas menores adoptan una importancia considerable. Su partitura se adjunta en el anexo I siguiendo a la anterior (ilustración 319).
- «III. Juego del anochecer» (*Allegro*): se presenta una bonita melodía casi infantil —aludiendo a los niños pobres del texto de Jiménez— que se desarrolla a lo largo de esta pequeña pieza con estructura ternaria (A-B-A). La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 320).
- «IV. Eclipse»: este movimiento es muy efectista y virtuosístico, estando provisto de atisbos muy pianísticos. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 321).
- «XI. Las golondrinas» (*Prestissimo*): al igual que el anterior, este número esboza mucho virtuosismo y recuerda a las golondrinas surcando el cielo «[...] mudas, desorientadas, como andan las hormigas cuando un niño les pisotea el camino»¹¹²⁹. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 322).
- «XX. La carretilla» (*Allegro assai*): de la misma manera que el anterior movimiento reseñado, este número es descriptivo y quiere representar a una carretilla atascada que vuelve a andar por los caminos gracias a la ayuda de Platero. La partitura de este movimiento está en el anexo I (ilustración 323).
- «XXXV. Tormenta»: este número también se muestra muy descriptivo, por medio de escalas cromáticas se pretende esbozar una tormenta, con sus truenos y el temor

¹¹²⁹ Jiménez, Juan Ramón, *Platero y yo...*, *op. cit.*, pp. 13-14.

que, en el texto de Juan Ramón, se sugiere. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 324).

- «XXXVII. Sarito» (*Canción popular andaluza*): la popular melodía de «El café de Chinitas» es desarrollada por Aicha con armonías por cuartas, entre otros recursos compositivos y novedosos para con esta canción folclórica. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 325).
- «XLIX. El cementerio viejo» (*Adagio molto espressivo*): movimiento plagado de disonancias que, artísticamente, recuerdan la imagen lúgubre de un cementerio. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 326).
- «LI. La plaza vieja de toros» (*Pasodoble*): este número es muy interesante, ya que Aicha Rahmani desarrolla un peculiar pasodoble. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 327).
- «LIV. La fuente vieja» (*Adagio con tenerezza*): se muestra una «Nana» recordando al nacimiento, y una «Marcha fúnebre» como representación de la muerte y acorde al texto de Juan Ramón Jiménez. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 328).
- «LVIII. Los gitanos» (*Allegretto*): a pesar de que su armonización se mueve entre diversos centros tonales, el autor escoge el compás de 3/8 –bailable por antonomasia–, y el empleo recurrente de los tresillos como representación del jolgorio y de la dejada personalidad que adhiere Jiménez a los gitanos. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 329).
- «LX. El alba» (*Andante poco mosso*): con esta breve pieza, nuestro autor mediante armonías disonantes pretende esbozar e ilustrar el alba. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 330).
- «LXXIV. Melancolía» (*Adagio*): este número se muestra con armonías con diversos centros tonales y con atisbos de tristeza y sollozo por la pérdida de Platero. La partitura de este movimiento se adjunta en el anexo I (ilustración 331).

En este anexo, además, se incluyen las obras al completo de las que se ha realizado el estudio musicológico para la elaboración de la grabación con música de cámara de Aicha.

1

MUSTAFA ARCHA

AMORES EN los jardines del Andalus
غراميات و دوا لقا الافرنس

(DOLZA - دغيتة)
Ad Lib. (Tpo. Lento)

The musical score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings such as *F*, *mf*, and *p*, and performance instructions like "de Touches gliss. blanches". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages marked with plus signs, possibly indicating ornaments or specific articulation. The piece is marked "Ad Lib. (Tpo. Lento)" and "DOLZA - دغيتة".

Handwritten musical score for «Bogía» from *Amores en los jardines del Ándalus III*. The score is written on four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The second system includes performance instructions: "Dim. e Rall." and "AFFRETT.". The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with "Dim. e Rall." and a final cadence. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like "mp" and "pp".

Ilustración 314. Original de «Bogía» de *Amores en los jardines del Ándalus III*¹¹³⁰.

¹¹³⁰ Esta partitura fue recogida del estudio personal de Aicha en Tetuán.

Tuichia

M. Aicha

Flauta *Calmato* ♩=88

p mp f mf mp

Trompeta en Sib

Violín *p mp f mf mp*

Viola *p mp f mf mp*

Violonchelo *p mp f mf mp*

Piano *p mp f mf mp*

6

Fl. *f dim. e rall. poco a poco pp*

Tpt. *f*

Vln. *f pp f*

Vla. *f pp mf f*

Vc. *f pp mf*

Pno. *f pp mf*

m. i.

m. d.

11

Fl. *mf*

Tpt. *mf* *f* *mf*

Vln. *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *f*

Pno.

15

Fl. *FIN*

Tpt. *FIN* *sord.*

Vln. *FIN* *p* *pizz. arco* *pizz. arco*

Vla. *FIN* *p* *pizz. arco* *pizz. arco*

Vc. *FIN* *p* *pizz. arco* *pizz. arco*

Pno. *FIN* *p* *mp*

21

Fl.
Tpt.
Vln.
Vla.
Vc.
Pno.

mp < f > mf f < mf > p

27

Fl.
Tpt.
Vln.
Vla.
Vc.
Pno.

f
tpo.
f
mf
poco rit.
mf
mf
mf
U.C.
mf

33

Fl. *trm*

Tpt. *mf* *f*

Vln. *senza sord.* *s. p.* *f* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *T.C.*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 33 to 38. The Flute part begins with a trill (trm) in measure 34. The Trumpet part features a melodic line with accents and dynamic markings of mezzo-forte (mf) and forte (f). The Violin part is marked 'senza sord.' and includes a 's. p.' (sotto piano) marking in measure 34, followed by forte (f) and mezzo-forte (mf) dynamics. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets, with the Viola marked mezzo-forte (mf). The Piano part is marked 'T.C.' (Tutti Chord) and features a steady eighth-note accompaniment.

39

Fl. *mf* *mf* *f*

Tpt. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Pno. *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 39 to 44. The Flute part has a melodic line with dynamic markings of mezzo-forte (mf) and forte (f). The Trumpet part has a melodic line with a mezzo-piano (mp) dynamic. The Violin, Viola, and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets, all marked mezzo-piano (mp). The Piano part features a steady eighth-note accompaniment marked mezzo-forte (mf).

46

Fl.

Tpt.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

mf

f

52

Fl.

Tpt.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

mf

mf

mf

al FIN

Ilustración 315. «Tuichia» editada de *Amores en los jardines del Ándalus III*¹¹³¹.

¹¹³¹ Esta pieza fue editada en formato Sibelius 5 por David Guillén.

MENUETTO

Mustafâ Aicha Rahmani

Moderato ma un poco mosso $\text{♩} = 100$

Violoncello

Piano

5

Vc.

Pno.

rit..

10 a tpo.

Vc.

Pno.

a tpo.

1. 2. 3.

m. g.

15

Vc.

Pno.

pizz.

u. c.

19

Vc. *arco* v

Pno. *T.C.*

24

Vc. *f*

Pno.

29

Vc. *accel.* *A tpo.* *f*

Pno. *accel.* *A tpo.* *f* *p*

34

Vc.

Pno.

39

Vc. *rit.. a tpo.*

Pno. *rit.. a tpo.*

44

Vc. *p cresc. f ff mf dim. p FIN*

Pno. *p cresc. f ff mf dim. p FIN*

50

Vc. *poco f*

Pno.

56

Vc.

Pno.

88

Vc.

Pno.

94

Vc.

Pno.

99

Vc.

Pno.

mf *p* *mf* *p*

mf *dim e rit*

mf *dim e rit*

D.C. a FIN
(sin repetir)

D.C. a FIN
(sin repetir)

Ilustración 316. «Menuetto» editado de *Amores en los jardines del Ándalus III*¹¹³².

¹¹³² Esta pieza fue editada en formato Sibelius 5 por David Guillén.

INTERMEZZO

Mustafá Aicha Rahmani

Andante con moto ♩ = 96

Flauta *tr* *pochiss f*

Trompeta Bb

Violin

Viola *sim.* *mf*

Violoncello *pizz.* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Andante con moto ♩ = 96

Piano

7 *rit.* *A tpo.*

Fl. *3* *p*

Tpt. *tr*

Vln. *3* *p*

Vla. *arco*

Vc. *arco*

Pno. *rit.* *3* *p* *A tpo.*

2

14 rit. A tpo. *trm*

Fl. *p*

Tpt.

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Pno. *p*

15 16 17 18 19 20

21

Fl. *f*

Tpt. *f*

Vln. *f*

Vla. *f* *pizz.* *trm*

Vc. *f*

Pno. *f*

22 23 24 25 26 27

28

Fl.

Tpt.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

f

f

arco

35

Fl.

Tpt.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

poco f

pp

a tpo.

dism e rall...

4

42

Fl.

Tpt.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

pizz.

arco

f

Detailed description: This block contains the musical score for measures 42 through 48. It features six staves: Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Trumpet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin and Viola parts have a similar rhythmic pattern, with the Viola part including 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' markings. The Violoncello part has a melodic line with 'pizz.' and 'arco' markings. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and a dynamic marking of 'f' (forte).

49

Fl.

Tpt.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

v

Detailed description: This block contains the musical score for measures 49 through 55. It features the same six staves as the previous block. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Trumpet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin and Viola parts have a similar rhythmic pattern, with the Viola part including a 'v' marking. The Violoncello part has a melodic line. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and accents.

55

59

Ilustración 317 «Intermezzo» editado de *Amores en los jardines del Ándalus III*¹¹³³.

¹¹³³ Esta pieza fue editada en formato Sibelius 5 por David Guillén.

الموسيقى
in chd Mustafa Archa .1.

Lento ma Flessibile

Lento ma Flessibile

p *f*

LU - D oi ur - ei LA LA

sub. test.

pi??? ARCU *v* *p*

dim. e rall.)

LAN ya LA LAN

p ord.

dim. e rall.) Tpo dolce

3.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a string line (bass clef). The first system has a vocal line with lyrics in Arabic script and a string line with a *pizz* marking. The second system has a vocal line with lyrics "LA - LAN YA LA LAN" and a string line with markings "SUL F2ST.", "ARC", "V", "A", and "ORD". The third system has a vocal line with lyrics "E I U M AI" and a string line with markings "SF", "Ten", and "mp".

Handwritten musical score for a string quartet, featuring vocal lines and string accompaniment. The score is divided into three systems, each with a vocal line (treble clef) and a string line (bass clef). The lyrics are in Arabic script and Latin characters: "LA - LAN YA LA LAN" and "E I U M AI". Performance markings include *SUL F2ST.*, *ARC*, *V*, *A*, *ORD*, *SF*, *Ten*, and *mp*.

The image shows a handwritten musical score on three systems of staves. The top system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The middle system has a treble clef staff with rests and a bass clef staff with a bass line. The bottom system has a treble clef staff with notes and lyrics, and a bass clef staff with a bass line. The lyrics are "e r i u n i u l i a". The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "con sord.".

- 4.

70

e r i u n i u l i a

con sord.

Handwritten musical score on a page numbered 5. The score consists of three systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system includes lyrics "i 9 - e - la" and "D ALI". The second system includes lyrics "Lon ya La La:" and performance instructions: "dolce", "senza sord.", and "breve". The third system contains musical notation with some markings above the notes.

Ilustración 318. Original de «Inchád» de *Amores en los jardines del Ándalus III*¹¹³⁴.

¹¹³⁴ Partitura original recogida del estudio de Aicha en Tetuán.

MUSTAFA AÏCHA

Profesor en el Conservatorio de Música de

TETUAN



- I.— PLATERO
- II.— MARIPOSAS BLANCAS

para PIANO

OPUS 180 N.º 1

de la serie de obras: "PLATERO y YO"
para Piano Opus 180 N.ºs 1-30 inspiradas
en la obra Literaria del mismo título del
Poeta español

Juan Ramón Jiménez

En memoria del
gran compositor andaluz

Manuel de Falla

4 —

I PLATERO

Op. 180 N.º 1

ALLEGRO MODERATO $\text{♩} = 108$

Piano

A

11

Più mosso $\text{♩} = 116$

B

6 8 Leg. *sfz* Ped. + *sfz* Ped. +

15 *cresc.* P Ped. + Ped. + Ped. +

Handwritten musical score for piano, measures 19-31. The score is written on grand staff notation (treble and bass clefs). Measure 19 is marked with a tempo change to "poco RIT." and a dynamic of "F Sed". Measure 20 is marked "I TEMPO" and "A". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 2, 4, 5, 6, 7). The key signature is one sharp (F#). The piece concludes with a dynamic of "F" and a fermata.

6 —

II MARIPOSAS BLANCAS

Op. 180 N.º 1

Moderato ♩ = 96

Piano

quasi gliss. tim. mp mp p

MENO ♩ = 84
cantabile

poco p

7 -

rit.

Tempo primo

Ten

Ten

Ilustración 319. Original del *opus 180*, nº 1¹¹³⁵.

¹¹³⁵ M. Aicha, I. Platero - II. *Mariposas blancas* para piano, *opus 180*, nº 1, Tetuán, Minerva, 1976.

III. Juegos del anochecer

Mustafá Aicha

Allegro ♩ = 120

Piano

7

11

17 *L'istesso Tempo*

24

29

rit. *in tempo*

rit.

Ilustración 320. «III. Juegos del anochecer» editado del *opus 180*¹¹³⁶.

¹¹³⁶ Esta pieza fue editada en formato Sibelius 5 por David Guillén.

IV. Eclipse

Mustafá Aicha

Piano

p *cresc.*..... *poco*..... *a poco*... *f*

10

3

4

cresc. *acell..* *ff*

Tempo

6

8

sfz

3

11

3

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 15 through 22. The score is written in two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as chords, triplets, and dynamic markings.

- Measure 15:** Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 2/4 time signature. Includes a *ten.* marking and a measure number **13** written below the staff.
- Measure 18:** Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Features several triplet markings (indicated by a '3' above or below the notes).
- Measure 20:** Treble clef, 5/4 time signature. Bass clef, 5/4 time signature. Includes a *ten.* marking, a *loco* marking, and an **8va** marking with a dashed line above the staff. A measure number **9** is written below the staff.
- Measure 21:** Treble clef, 4/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. Includes a measure number **9** written below the staff.
- Measure 22:** Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 2/4 time signature. Includes a *f* marking and a *Ped.* marking below the bass staff.

Ilustración 321. «IV. Eclipse» editado del *opus 180*¹¹³⁷.

¹¹³⁷ Esta pieza fue editada en formato Sibelius 5 por David Guillén.

XI. Las golondrinas

Prestissimo ♩ = 200

Piano

Musical score for measures 58-61. The piece is in 4/4 time and marked Prestissimo with a tempo of ♩ = 200. The key signature has two sharps (F# and C#). The right hand features a rapid sixteenth-note melody with slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for measures 62-65. The tempo remains Prestissimo. The right hand has a melodic line with slurs and accents, starting with a forte (f) dynamic. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 66-69. The tempo remains Prestissimo. The right hand includes a triplet of sixteenth notes in measure 67. The left hand features a triplet of eighth notes in measure 67. The key signature changes to one sharp (F#) in measure 68.

Musical score for measures 70-73. The tempo remains Prestissimo. The right hand features an eighth-note triplet in measure 71. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#) in measure 72.

Musical score for measures 69-73. The piece is in 3/4 time. Measure 69 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5. Measures 70-71 are marked *rit... poco* and *a poco*. The melody continues with a half note G4-A4 and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5. Measure 72 is in 4/4 time, with the melody having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5. Measure 73 is in 4/4 time, with the melody having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5.

Musical score for measures 74-77. The piece is in 4/4 time. Measure 74 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5. Measures 75-76 are marked *tempo*. The melody continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5. Measure 77 is in 4/4 time, with the melody having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5.

Musical score for measures 78-79. The piece is in 4/4 time. Measure 78 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5. Measure 79 is in 4/4 time, with the melody having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5.

Musical score for measures 80-83. The piece is in 4/4 time. Measure 80 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5. Measures 81-82 are marked *f*. The melody continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5. Measure 83 is in 4/4 time, with the melody having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a whole note chord of F#4, A4, and C5.

Ilustración 322. «XI. Las golondrinas» editado del *opus 180*¹¹³⁸.

¹¹³⁸ Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

XX. La carretilla

Mustafá Aicha

Allegro assai ♩ = 158

Piano

4

8

11

loco

dim. e rall....

pp

Ilustración 323. «XX. La carretilla» editado del *opus 180*¹¹³⁹.¹¹³⁹ Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

XXXV. Tormenta

Mustafá Aicha

Piano

1 *f* *sfz* 6

2 *ff* 6

3 *marcatissimo* 12

4 *sfz* *f* 8^{vb}

Ilustración 324. «XXXV. Tormenta» editado del *opus 180*¹¹⁴⁰.

¹¹⁴⁰ Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

XXXVII. Sarito

(canción andaluza)

Mustafá Aicha

$\text{♩} = 88$

Piano

5

cresc. *f*

9

cresc.

13

rit. *in tempo*

Ilustración 325. «XXXVII. Sarito» editado del *opus 180*¹¹⁴¹.¹¹⁴¹ Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

XLIX. El cementerio viejo

Mustafá Aicha

Adagio molto espressivo ♩ = 70

Piano

2

rit.

f

a tempo

poco marcat.

6

rit.

a tempo

sempre tenuto

pp

pesante

cresc.

Ilustración 326. «XLIX. El cementerio viejo» editado del *opus 180*¹¹⁴².

¹¹⁴² Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

LI. La plaza vieja de toros

Mustafá Aicha

Pasodoble

Piano

4

10

sfz

rit. dim. p

Ilustración 327. «LI. La plaza vieja de toros» editado del *opus 180*¹¹⁴³.

¹¹⁴³ Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

LIV. La fuente vieja

Mustafá Aicha

Adagio con tenerezza (Nana)

Piano

Andante maestoso (Marcha fúnebre)

3

6

11

Ilustración 328. «LIV. La fuente vieja» editado del *opus 180*¹¹⁴⁴.

¹¹⁴⁴ Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

LVIII. Los gitanos

Mustafá Aicha

Allegretto

Piano

5

10

15

Ilustración 329. «LVIII. Los gitanos» editado del *opus 180*¹¹⁴⁵.

¹¹⁴⁵ Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

LX. El alba

Mustafá Aicha

Andante poco mosso ♩ = 92

Piano

6

12

dim. *e rall*

Ilustración 330. «LX. El alba» editado del *opus 180*¹¹⁴⁶.

¹¹⁴⁶ Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

LXXIV. Melancolía

Mustafá Aicha

Adagio ♩ = 84

Piano

4

8

10

Ilustración 331. «LXXIV. Melancolía» editado del *opus 180*¹¹⁴⁷.

¹¹⁴⁷ Transcripción de la pieza a Sibelius 5 realizada por David Guillén.

Anexo II. Fotografías de Mustafá Aicha y personalidades cercanas a él

Hay que señalar que todas las imágenes y partituras que aquí se muestran es gracias al consentimiento dado por la familia de Aicha y por Souad Anakar.

En este anexo se muestran fotografías de Mustafá Aicha a lo largo de su vida, además de su maestro, Emilio Soto, y su amigo Abdul Salam.



Ilustración 332. Mustafá Aicha en 1957.



Ilustración 333. Aicha Rahmani en 1969.



Ilustración 334. Mustafá Aicha en el 2000¹¹⁴⁸.



Ilustración 335. Mustafá Aicha al piano en el 2000.

¹¹⁴⁸ Todas las imágenes de esta página han sido tomadas de: S. Anakar, *Mustafa Aicha, el músico...*, op. cit. y, también, facilitadas por la familia de Aicha.



Ilustración 336. Emilio Soto el 17 de enero de 1957.



Ilustración 337. Coro de Ntra. Sra. de las Victorias (1971), dirigido por Emilio Soto¹¹⁴⁹.



Ilustración 338. Aicha con su amigo Abdul Salam, en el año 1975.

¹¹⁴⁹ En el coro, en la fila superior y el último a la derecha, podemos observar a Mustafá Aicha.

Anexo III. Artículos, columnas y traducciones realizadas por Aicha

Con respecto a sus artículos en prensa, ensayos en revistas y libros traducidos al árabe se han podido rescatar los siguientes datos, tomando como fuente principal la ya mencionada publicación de Anakar¹¹⁵⁰. Todas estas publicaciones son obra de Mustafá Aicha –algunas escritas junto a otros autores–:

Artículos, columnas o ensayos¹¹⁵¹

- «Una visión de un poeta sufriendo la muerte y la belleza: Gustavo Adolfo Bécquer», *Ciencia*, 6391 (20 de noviembre de 1967), p. 22.
- «Breve historia filosófica de la belleza», *Ciencia*, Q-18/6419 (diciembre de 1967), p. 22.
- «Deber», *Ciencia*, Q-22 (12 de febrero de 1968), pp. 64-75.
- «La música es un arte y no una distracción», *Ciencia*, GS-6711 (23 de octubre de 1968).
- «La música, lenguaje universal», *Ciencia*, Q-23 (31 de marzo de 1969), pp. 68-86.
- «Otros mensajes al renacimiento de la música árabe (vista y sugestión)», *Ciencia*, GS-6914 (28 de abril 1969).
- «Tres piezas de folclóricas de Yebala con piano, rápido vistazo al folklore en la era moderna», *Ciencia*, 31 (diciembre de 1972).
- «Un breve estudio de la canción popular de la montaña», *Folklore*, Q-8 (1977), p. 10.
- «Cuando florecen anémonas», *Diario de plumas*, Bagdad (15 de marzo de 1980).
- «Banda roja de J. S. Alemrakachih: El tema de la salvación permanece sobre la mesa, ya que no vendrá de arriba», *La declaración* (1 de abril de 1980).
- «Documento de trabajo sobre el concepto de la tercera etapa: Con el fin de encontrar una revolución pionera en el teatro», *La declaración* (4 de abril de 1980).
- «Entre las garras de la sultana», *La declaración*, GS-1717 (8 de octubre de 1980).
- «La canción popular: el primer capítulo de un nuevo libro», *La afirmación - suplemento cultural-*, GS-13641 (abril de 1983).

¹¹⁵⁰ S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., pp. 50-56.

¹¹⁵¹ No se señalan, en algunos casos, las páginas de los artículos porque no aparecían en la monografía de S. Anakar.

- «La captura de la turbia, la declaración del agua», GS-2618 (24 de noviembre de 1983).
- «La muerte de un cambio en las circunvalaciones en el tiempo del desvanecimiento», periódico *La radiación* –suplemento cultural– (1985), p. 1.
- «La muerte de un cambio en las circunvalaciones en el tiempo del desvanecimiento (la secuela)», periódico *La radiación* –suplemento cultural– (1986), p. 2.
- «Momentos de amor a orillas del río Darro», *La Unión Socialista*, GS-1682 (13 de marzo de 1988).
- «Guendich y su cuento popular», *La declaración* –suplemento cultural–, GS-113 (20 de septiembre de 1993).
- «En el vértice de la noche, una declaración sobre la diversidad cultural», GS-147 (23 de mayo de 1994).
- «Arrullo científico de la música de ensueño en Tetuán», *Carta Nacional*, GS-6237 (2 de octubre de 1996).
- «Sobre la canción popular», *Carta Nacional*, (octubre de 1996).
- «Concierto», *El Pilar*, nº 7 (curso 2001–2002).
- «El *lied* árabe nace en Tetuán», *Revista del IEES Juan de La Cierva de Tetuán*, nº 2 (2003), p. 13.
- «En el mundo de la música, lo que es la música», *Tánger literario* (enero de 2006), artículo 15.

Traducciones¹¹⁵²

- «Gosaithan de Pablo Neruda. Felicitamos a la vida - para rendir homenaje a la esperanza», *Ciencia* –suplemento cultural–, GS-213, Q-5 (28 de septiembre de 1973).
- «Neruda, obras maestras intemporales que encomiendan a la pobreza», *La declaración* (julio de 1977).
- «La poesía de Pablo Neruda: Generación», *La declaración* (8 mayo de 1980).
- «La poesía de Pablo Neruda: Fuego áspero», *La declaración* (20 de noviembre de 1980).

¹¹⁵² S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, *op. cit.*, pp. 52-53. En algunos casos, no aparece el nombre del autor del texto original.

- «La poesía de Pablo Neruda: Muerte y recuerdo», *El comunicado* (22 de noviembre 1980).
- «La poesía de Pablo Neruda: Pasa mucho tiempo esperándose un mensaje de amor», *La declaración* (23 y 24 de noviembre de 1980).
- «Poemas de Federico G. Lorca: Escenas», *La afirmación* –suplemento cultural–, GS-2679 (7 de marzo de 1984).
- «Diálogo con Antonio Gala», (traducido por Mustafá Aicha y Abdul Salam), *La declaración* –suplemento cultural–, GS-53 (20 y 21 de mayo de 1984).
- «Toro en el mar –Elegía sobre un mapa perdido– (de Rafael Alberti)», *La declaración* –suplemento cultural–, GS-93, 7 (8 de abril de 1985).
- «La poesía de Rafael Alberti», *La declaración* –suplemento cultural–, (21 de abril de 1985).
- «La poesía de Rafael Alberti (2)», *La declaración* –suplemento cultural–, GS-95 (22 de abril de 1985).
- «La poesía de Rafael Alberti (último episodio)», *La declaración* –suplemento cultural–, GS-97, 5 (6 de mayo de 1985).
- «Poemas de Rafael Alberti esparcidos en el mar», *La declaración* –suplemento cultural–, GS-118 (13 y 14 de octubre de 1985).
- «Tarta Tirteo (de Rafael Alberti)», *La declaración* –suplemento cultural–, GS-126 (8 y 9 de diciembre de 1985).
- «Antonio Machado», *La declaración* –suplemento cultural–, GS-154 (29 y 30 de junio de 1986).
- «Antonio Machado», *La declaración* –suplemento cultural–, (14 y 15 de septiembre de 1986).
- «Espejos de Federico García Lorca (de Concha Tharduga)», *Ciencia* –suplemento cultural–, GS-793, Q-16 (20 de septiembre de 1986).
- «Memorias de Pablo Neruda», *La afirmación* –suplemento cultural–, GS-26 (5 de octubre de 1988).
- «Estampas de un largo poema de Antonio Machado», *La afirmación* –suplemento cultural– (10 de abril de 1989).
- «Con motivo del aniversario del asesinato de Lorca: la chica, el mar y el estudiante», (traducido por Abdul Salam y Mustafá Aicha Rahmani), *La afirmación* –suplemento cultural–, GS-122 (20 de agosto de 1990).

- «El poeta mexicano Octavio paz, Nobel en 1990», *La afirmación* –suplemento cultural–, GS-149 (4 de marzo de 1991).
- «Jardines de Adonis (de José Zocarondo)», *La declaración* –suplemento cultural–, GS-6 (22 julio de 1991).
- «El ritmo en la música de George Lucas (de Ramón Parsi)», *La declaración* –suplemento cultural–, GS-17 (7 de octubre de 1991).
- «Oda a Federico García Lorca» *La declaración* –suplemento cultural–, GS-99 (7 de junio de 1993).
- «“La muerte en vida como una expresión de los temas centrales de la poesía de Abdul Wahab al-Bayati”, primera sección (de Federico Arbós Ayuso)», (traducido por Mustafá Aicha y Abdul Salam), *Carta Nacional*, 5488 (15 de mayo de 1994).
- «“La muerte en vida como una expresión de los temas centrales de la poesía de Abdul Wahab al-Bayati”, segunda sección (de Federico Arbós Ayuso)», (traducido por Mustafá Aicha y Abdul Salam), *Carta Nacional*, GS-16, 5494 (16 de mayo de 1994).
- «“La muerte en vida como una expresión de los temas centrales de la poesía de Abdul Wahab al-Bayati” tercera y última sección (de Federico Arbós Ayuso)», (traducido por Mustafá Aicha y Abdul Salam), *Carta Nacional*, GS-23, 5500 (22 de mayo de 1994).
- «Introducción al libro “Sociología de la Música” (de Ramón Parsi)», *Carta Nacional*, GS-5, 895 (28 agosto de 1995).
- «Los problemas de la sociología en la música (de Kort Blaokov)», *Carta Nacional*, GS 5, 990 (18 de diciembre de 1995).
- «La poesía de Pablo Neruda: Un cazador en el bosque», *La declaración*.
- «La poesía de Pablo Neruda: El dolor, la gente y lo puro», *El comunicado*.

Anexo IV. Algunas muestras de obras del autor tetuaní

En este anexo, expondremos muestras de algunas de las obras de Aicha. Siempre insertaremos una de las páginas de la pieza a la que hagamos referencia –por lo general, la primera–, para que sirva a modo de consulta.

Todas las imágenes que se insertan fueron recogidas del estudio personal de Aicha en Tetuán.

1. *Molto tranquillo* $\text{♩} = 63$

Flauto piccolo

Flauti

Oboi

Corna inglesi

Clarinetto piccolo in Mi

Clarinetto in Sib

Clarinetto basso in La

Fagotti

Fagotto solo

Trombe in Fa

Trombe in Sib

Tromboni

Tubi

Tamburi

Molto tranquillo $\text{♩} = 63$

pizzicato: un grande con fiori e steli, una punta notant proserpina. Essi sono senza le foglie

pp

div.

Violini I

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

pp

Ilustración 340. Primera página del ballet *Ratto di Proserpina*.

MUSTAFA ATCHA
RARMANI

ORACIÓN
Mohamed Chakor

2

Ad Lib.

Se ag-za-zo pa la

Ta. na de El Rej e- na erTa- na

en el ho- ri- zo- nte las ma- nos

rit. pp

Ilustración 341. Primera página del lied «Oración», con texto de Chakor.

- SERGIO M > 425 - prólogo 35
 NOSTALGICO .l.= 80/84 AL' Mu'tamid MUSTAFA AICHA 1...
 MUSTAFA AICHA RAHMANI

NOSTALGICO .l.= 80/84

En el

An - tátiis - nació el can - to profu -

ndo de los sorti - do - res del Pue - rto

Ilustración 342. Primera página del lied «La pasión de al'Mu'tamid».

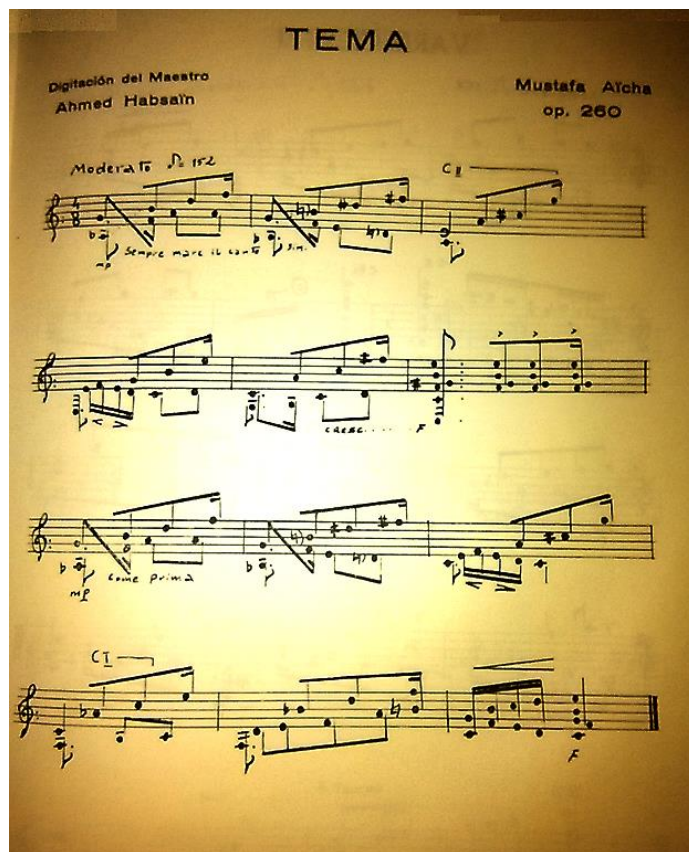


Ilustración 343. Primera página de *Momentos de amor a las orillas del Darro*.



Ilustración 344. Series de *Triptyque*.

Chanson Matinal 1.

Mastapan
a Tcha

Allegro

Allegro

Ilustración 345. Primera página de la obra serial *Triptyque*.

ماذا أقول

صوت غانم محمود
موسيقى: سلطان مانشية

Andante tranquillo

Andante tranquillo

Expressivo

2

é ل ح ه

Ilustración 346. Primera página de la obra *Prières a l'amour*.



Ilustración 347. Primera página del lied serial *Desayuno en la mañana*.

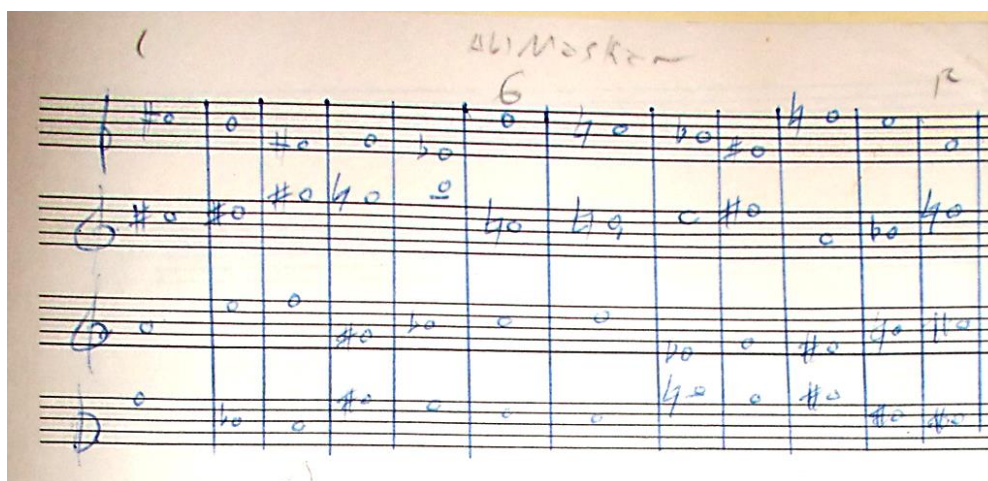


Ilustración 348. Serie empleada en *al'Maskam*.

I
salon

LARGHETTO $\text{♩} = 66$ 1

Violini I

Violini II

Viola

Violoncello

piano

mf

f

Dim.

resc.

pend.

mf

mf

Ilustración 349. Primera página de la obra serial *al'Maskam*.

The image shows a handwritten musical score on a single page. At the top, the title "pequeñas andalucianas a Lamiá" is written in red ink, followed by "para piano op. 100 nr. 1" in blue ink. Below the title, the tempo and meter are indicated as "poco leggiero" and "♩ = 88". The score is written in black ink on a white background. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef. The first system includes a 4+2/4 time signature and a dynamic marking of "mp". The second system features a dynamic marking of "p" and a "sfz" marking. The third system has a "sfz" marking and a "p" marking. The fourth system includes a "p" marking and a "uc." marking. The score is written in a clear, legible hand, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 350. Primera página de *Tres pequeñas andalucianas a Lamiá* [sic].

Adagio 1/2 2/2

البحر المتأخر I

Handwritten musical score for the first page of the work *Paisajes tetuanies*. The score is written on aged paper and includes staves for Piccolo, Flauti, Oboi, Cori Angl., Clarineti, Fagotti, Trombe, Tromboni, Tuba, Timpani, Percussion, Piano, and Violini. The tempo is marked "Adagio" with a 1/2 2/2 time signature. The title "البحر المتأخر I" is written in red at the top. The score shows the beginning of the piece with various musical notations and dynamics.

Ilustración 351. Primera página de la obra *Paisajes tetuanies*.

The image shows a page of handwritten musical notation for three songs. At the top, it is marked with a page number '- 7 -' and the tempo 'ALLEGRO non tanto' with a metronome marking of quarter note = 96. The first system shows the beginning of a piece in 6/8 time, with a 'poco accel.' marking. The second system is marked 'a tempo' and includes a piano part with dynamics like 'F' and 'poco dec.', and a vocal line with Arabic lyrics. The third system continues the vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

Ilustración 352. Primera página de *Tres canciones a los niños de Varsovia*.

Andantino quasi Legiero (M.M. = 86.) Poellnello I

mp
sempre tenuto

sempre tenuto

F

F

F

V

The image shows a handwritten musical score for a string trio. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: Violin I (V1), Violin II (V2), and Cello/Double Bass (C/B). The second system has three staves: Violin I (V1), Violin II (V2), and Cello/Double Bass (C/B). The third system has three staves: Violin I (V1), Violin II (V2), and Cello/Double Bass (C/B). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is 'Andantino quasi Legiero' with a metronome marking of 86. The first system includes dynamics 'mp' and 'sempre tenuto'. The second system includes dynamics 'F'. The third system includes a 'V' marking. The score is written in a clear, legible hand.

Ilustración 353. Primera página del *Trio a cordes*, op. 75.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, there is a circled number '100'. The score is written for an orchestra, with staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), strings (violin I, violin II, viola, violoncello, double bass), and percussion (timpani, snare drum, cymbals, triangle, tom-toms). The music is in a 3/4 time signature. A red rectangular box highlights a section of the score where the word 'misteriosa' is written above the staff, and the instruction 'sull. Tavola' is written below it. Below this box, there is a note with the annotation '(*) Tema folclòrica-pitaval de guin-u2.' written in a red box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Ilustración 354. Primera página de la pieza orquestal *Othello et Desdèmona*.

1. Adie misterioso I magic

The image shows a handwritten musical score for an orchestral work. The title at the top is "1. Adie misterioso I magic". The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument in red ink. The instruments listed are: Piccolo, Flauti, Oboi I, Cori Anglos, Clarineti in sol, Clarineti in si bemol, Clarineti in si bemol (Tutti), Fagotti I and II, Contrafagotti, Corni in fa, Trombe in fa, Tromboni I, Tubi I, Timpani, Arpa, Violini I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pizz" and "div. V".

Ilustración 355. Primera página de la obra orquestal *Psico-arqueologías*.

I Albornoz de Oro Mustafa Aicha

MAESTOSO $\text{♩} = 50$ con CALMA $\text{♩} = 72-76$

AL. bOR.noz de

A La Lan ya La Lan —

A La Lan ya La Lan —

A La Lan ya La Lan —

MAESTOSO $\text{♩} = 50$ con CALMA $\text{♩} = 72-76$

Reduccion 444 Las Vozes

Ilustración 356. Primera página con música de la obra *Canto a Tetuán*, con letra de Sergio Macías.

Gritos Sin Esperanza Mustafa Aicha

ALLEGRO ma un poco agitato

P cresc.

F

mp

ff

perdendosi.

Ilustración 357. Primera página de la pieza para piano *Niños Cigarreros*.



Ilustración 358. Primera página de la obra *Chronos*.

Anexo V. Programas de manos y documentos de interés

En este anexo se insertan los programas de mano y documentos relacionados con la vida de Mustafá Aicha Rahmani –documentos recogidos en el estudio del maestro, salvo el dossier de prensa de la Cátedra «Manuel de Falla»–.



Ilustración 359. Programa de mano del concierto celebrado en el Paraninfo de la Delegación de Educación y Cultura de Tetuán, en marzo de 1946.

PROGRAMA	
I (SECCIÓN DE DECLARACIÓN)	
Síntesis del auto sacramental de don Pedro Calderón de la Barca	
• EL GRAN TEATRO DEL MUNDO •	
Reparto por orden de aparición en escena:	
<i>Mundo</i>	Manuel Soler.
<i>Rey</i>	Julio Wizueta.
<i>Hermosura</i>	Mary de Soler.
<i>Labrador</i>	Antonio Hidalgo.
<i>Discreción</i>	Eleny Alcántara.
<i>Rico</i>	José García Bastida.
<i>Pobre</i>	Juan García.
<i>Niño</i>	Antonio H. Rodríguez.
<i>Voz</i>	Juan Fernández.
(Profesor Sr. Soler)	
II (SECCIÓN DE MÚSICA)	
ANDANTE, de la sonata en si menor	BACH
LA MUERTE ES VIDA (Canción.)	P. EMILIO SOTO
<i>(Hamido Layasi, 5.º curso de Violín. Piano, Sr. Prieto. Profesor Sr. Báez.)</i>	
ALLEGRO	MOZART
<i>(Srta. Ana M.ª Carvajales, 3.º curso de piano. Profesor Sr. Garrido.)</i>	
PRELUDIO núm. 15	CHOPIN
DANZA núm. X	DEANADOS
<i>(Srta. Mercedes Garzón, 4.º curso de piano. Profesor Sr. Prieto.)</i>	
PRELUDIO, op. 3, núm. 1	RACHMANINOFF
CLARO DE LUNA	DEBUSSY
<i>(Srta. Elena Ríos, 6.º curso de piano. Profesor Sr. Prieto.)</i>	
ESTUDIO, op. 25, núm. 2	CHOPIN
VALS, núm. 7	CHOPIN
<i>(Srta. Alicia Macías, 8.º curso de piano. Profesor Sr. Garrido.)</i>	
III (SECCIÓN DE DANZAS)	
CANCIÓN DEL SEGADOR	SCHUMANN
<i>(Srta. Elena Rodríguez.)</i>	
RAPSODIA VALENCIANA	MONREAL
<i>(Srta. Carmen Llodra.)</i>	
MALAGUEÑAS	POPULAR
<i>(Srta. Esther Benmaman.)</i>	
LOS CARACOLES	POPULAR
<i>(Srta. Bibi Núñez.)</i>	
PIZICATO	L. DELIBES
<i>(Srta. Toni Canalejo.)</i>	
GRANADA	ALBENIZ
<i>(Srta. M.ª Jesús García.)</i>	
(Profesora Srta. Clara Eugenia.) (Piano, Sr. Garrido.)	

Ilustración 360. Programa de mano de un concierto en Tetuán¹¹⁵³.

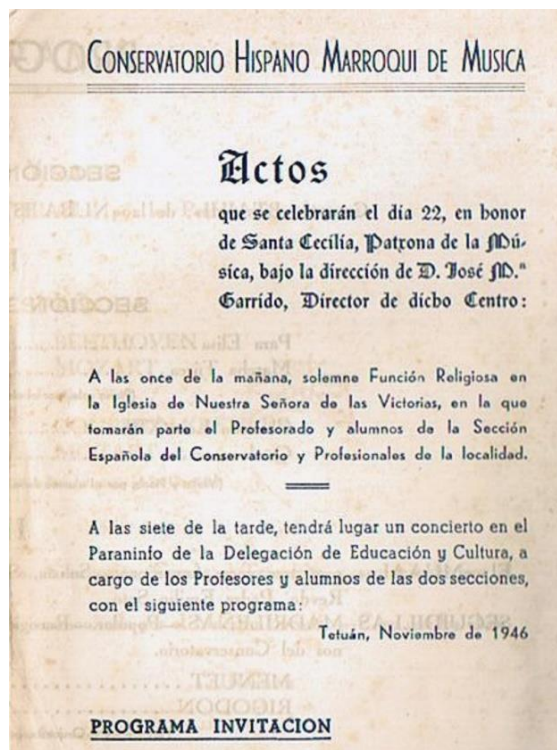


Ilustración 361. Programa de mano del concierto celebrado en honor a Santa Cecilia en Tetuán, en noviembre de 1946.

¹¹⁵³ Se desconoce fecha y la sala donde se celebró. En él podemos observar que se incluyó la obra de Emilio Soto *La muerte es vida*. Ilustración rescatada del estudio personal del compositor. Todos estos programas de mano fueron recogidos del estudio personal de Aicha en Tetuán.

*El Consejero Cultural
de la Embajada de España*

y

*El Director del Instituto
Cervantes de Tetuán*

*en colaboración con la Asociación Asmir y el Colegio Español Jacinto Benavente,
se complacen en invitarle al concierto de presentación de la grabación*

AL-ANDALUS "RECUERDOS"

del compositor MUSTAFA AICHA interpretado por el guitarrista AHMED HABSAIN.

*Salón de Actos
Colegio Español Jacinto Benavente*

*Miércoles, 7 de mayo de 1997
19:00 horas*

PROGRAMA DEL CONCIERTO

1.- Momentos de amor a las orillas de Darro.

9 variaciones y fuga sobre un tema árabe andaluz.

2.- Tetauen suite.

Velada, excursión a la orilla del Mehannech, tarde en el vergel, coloquio en el parque de los enamorados, fuente.

3.- Tres arabescas.

Taurik, Tastir, Harf.

4.- Suite andalusí.

Andante con motto, cadencia, allegro y moderato.

Ilustración 362. Invitación y programa de concierto de la presentación de la grabación *al-Andalus "Recuerdos"*¹¹⁵⁴.

¹¹⁵⁴ Ilustraciones recogidas de S. Anakar, *Mustafá Aicha Rahmani, el músico...*, op. cit., p. 60.

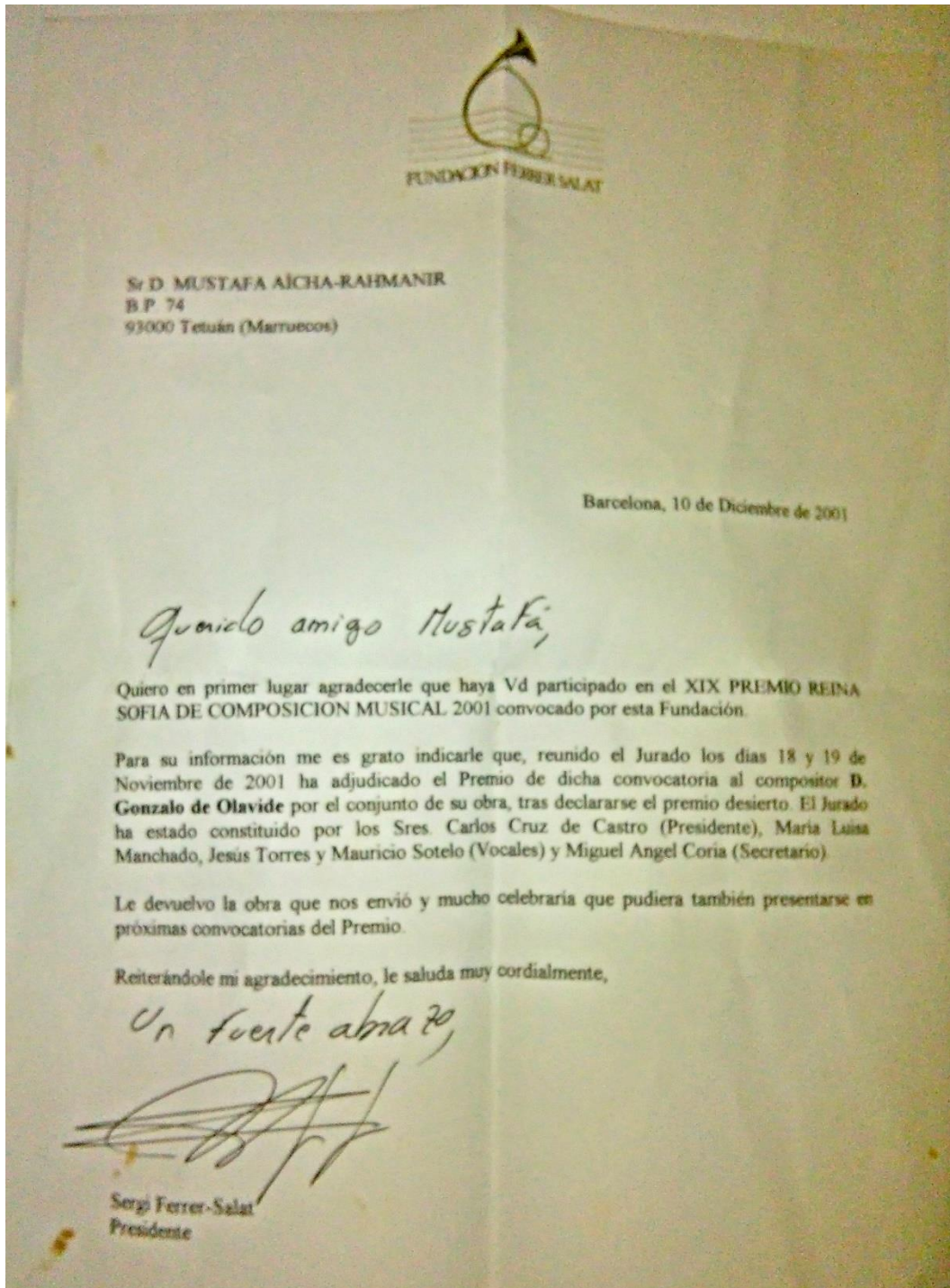


Ilustración 363. Carta de la Fundación «Ferrer-Salat» a Mustafá Aicha.



Universidad de Granada



CÁTEDRA MANUEL DE FALLA - DOSSIER DE PRENSA

XV CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA "LIEDER EN ÁRABE Y EL CANTO ANDALUSÍ"

Susana Ferrero, MEZZOSOPRANO
Dúo Manuel de Falla, Dimitar Furnadjiev, VIOLONCHELO / Luis C. Mariscal, PIANO
Isabel Humbert, RECITADORA

Organizan:

Cátedra Emilio García Gómez / Secretariado de Extensión Universitaria
Cátedra Manuel de Falla / Centro de Cultura Contemporánea
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo
Universidad de Granada

Fecha: Viernes, 27 de noviembre de 2009

Lugar: Aula Magna de la Facultad de Medicina

Hora: 20:00 h.

ENTRADA LIBRE (LIMITADA AL AFORO DEL RECINTO)

Mustafa Aicha Rahmani es el único compositor de formación clásica del mundo árabe que se adentra en la forma "Lied", profundizando en las raíces y giros de la lengua de origen. Introduce e innova componiendo piezas en lengua árabe y aunando más que nunca música clásica con música popular, dando un aire elegante al canto donde sobresale el valor de la voz unida a la musicalidad, riqueza y profundidad de esta lengua. Por otro lado, el compositor realiza acompañamientos de piano de melodías andaluzas dando un aire tanto innovador como rico en armónicos en este campo. Y es aquí donde se aúnan la canción popular, el *lied* en árabe y el canto andalusí en uno solo. Los *Lieder* están basados en poemas de N. Kabani (1923-1998), R. Tagor (1861-1941), Kahlil Gibran (1883-1931), J. Abud, Mohamed Chakor (1948), L. Zaghoul, H. Ouzani, M. Achaari y en Moxajas y Zegels del Patrimonio Andalusí.

Quién mejor que Susana Ferrero, cantante española con un conocimiento impecable tanto de la música clásica como de la música andalusí y especializada en canto árabe, para aunar la música clásica y popular iniciando la trayectoria de dar a conocer esta forma musical tan trabajada por el incansable autor que fue Mustafa Aicha Rahmani. Es con la relación tan especial entre voz, piano, violonchelo y poemas recitados cuando se aprecian las cualidades tan ricas de estas composiciones tanto en el sentido musical de la voz humana como de la lengua en que se canta y cómo no, la riqueza armónica que el piano y el violonchello ofrecen.

"Lieder en árabe" surge como consecuencia del Proyecto "Compositores Marroquíes: La Senda de la vida"



Universidad de Granada



efectuado por dirección, coordinación y organización de Luis Mariscal y realizado por el Dúo Manuel de Falla. Este proyecto, patrocinado por la Agencia Española de Cooperación Internacional, pretende dar a conocer la música de los pocos compositores marroquíes de formación clásica occidental.

Es aquí cuando decidimos realizar una labor concertística exclusivamente de lieder en árabe para voz y piano y violonchello y donde se da esa unión entre los tres instrumentos. Aunque ha habido varias artistas que han participado en el proyecto, en la actualidad es Susana Ferrero Blanco quien canta los lieder con el acompañamiento de Dimitar Furnadjiev y Luis C. Mariscal. A partir de aquí empezamos a realizar conciertos, obteniendo un gran éxito por la innovación que supone en todos los sentidos. El Lied solo se ha utilizado con alemán, francés e inglés, pero con árabe la sensación que produce al espectador es de una delicadeza y sensibilidad desacostumbrada a la hora de escuchar la lengua, hasta el punto de que no sabemos exactamente en que idioma se está cantando. Se han realizado conciertos por toda la geografía española y por Marruecos con gran aceptación, tanto del público español como del marroquí.

PROGRAMA DEL CONCIERTO

Estrella.....Mustafa Aicha Rahmani
Bella Ofrenda.....Mustafa Aicha Rahmani

Poema: "Dedicatoria".....Nizzar Oabbani

Impulsión.....Mustafa Aicha Rahmani
Su Senda.....Mustafa Aicha Rahmani

Poema: "Nueva Elegía a Córdoba".....Ali Yafar Al-Allaq

Adolescente.....Mustafa Aicha Rahmani
Niño de Varsovia I.....Mustafa Aicha Rahmani
Niño de Varsovia II.....Mustafa Aicha Rahmani

Poema: "Nacer en ciudades que no han nacido".....Al Bayati

Kasida en mi corazón.....Mustafa Aicha Rahmani
Nocturno.....Mustafa Aicha Rahmani
Mirlo.....Mustafa Aicha Rahmani

Poema: " El río de las tristezas".....Nizzar Oabbani

Como una paloma en mi corazón.....Mustafa Aicha Rahmani
Bella Mujer.....Mustafa Aicha Rahmani



Universidad de Granada



Poema: "Celebración del día y la noche"..... Adonis

Fado Al Mutamid.....Amina Alauí

Rama de Arrayan.....Mustafa Aicha Rahmani

Momento Feliz.....Mustafa Aicha Rahmani

CURRÍCULOS

SUSANA FERRERO BLANCO, mezzosoprano

Comenzó sus estudios de canto en el Conservatorio Superior de Granada, donde obtuvo el Título de Grado Medio de Canto. Terminó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Madrid, obteniendo el Título Superior de Canto. Es licenciada en Geografía e Historia, en la especialidad de Musicología por la Universidad de Granada, asimismo es licenciada en Historia del Arte por dicha Universidad. Su interés por la importancia de los textos en su labor como intérprete la ha llevado a cursar estudios de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, siendo becada para estudiar en la prestigiosa Universidad de Viena.

Interesada en la investigación e interpretación de la música Marroquí, cursa estudios de Doctorado en Musicología. Durante sus últimos años de estudio en Granada fue aconsejada y acompañada por el pianista y director Stanislav Bogunia (Director del Coro de Radio Praga), y también recibió clases de interpretación del maestro Bretislav Novotny (violinista del Cuarteto de Praga). Posteriormente se desplazó a Madrid realizando sus estudios de perfeccionamiento con la cantante y profesora Dña. Josefina Arregui, con el pianista y director de orquesta Isidro Barrio y con el pianista Juan Antonio Álvarez Parejo. Ha realizado cursos de perfeccionamiento con Susan Skov (profesora del Mozarteum de Salzburgo), Bretislav Novotny (violinista del Cuarteto de Praga), Pedro Lavirgen, Elena Lazarzka (catedrática de canto en Viena) y Cristina Miatello (especialista en música barroca).

Su repertorio como cantante abarca desde el Barroco hasta el siglo XX, incluyendo tanto música de cámara, como repertorio concertístico orquestal y operístico. Su intensa labor como intérprete le ha llevado a actuar como solista a lo largo de toda la geografía española, actuando también en Francia y en el norte de África. Ha trabajado como solista con la orquesta Coda de Cádiz, con la orquesta de Cámara de Granada, con la orquesta del Festival de Jimena de la Frontera, con la orquesta de cámara de Palencia, con la orquesta Sinfónica de Ciudad Real, y con la Orquesta Filarmónica de la Mancha, con la que colabora habitualmente. Además de actuaciones puntuales con la Orquesta de Radio Televisión Española, Orquesta Filarmónica de París y la Filarmónica de Londres.

Ha sido invitada entre otros al Festival Internacional de Música de San Isidro, al Festival Internacional de Jimena de la Frontera, al Festival Internacional de Cieux (Limoges, Francia), al Festival Internacional de Música de Palencia, Festival Internacional de Música de Pollença, Festival Internacional de Música de Girona, y al Festival de Baelo Claudia. Su interés por la música contemporánea la ha llevado a estrenar varias obras de compositores contemporáneos entre las que destacan Canciones a Marina de Manuel Millán y Miserere, Cantata del compositor Francisco Moya. Su interés por la música marroquí la ha llevado a participar en la grabación del disco Compositores Marroquíes, en la que se da a conocer la obra de músicos marroquíes contemporáneos, colaborando con el Dúo



Universidad de Granada



Manuel de Falla. Desarrolla así mismo una intensa labor como intérprete de música de cámara, colaborando con el Dúo Manuel de Falla, formando dúo con el prestigioso guitarrista Carles Pons y trabajando con la Ensemble Mille Fiori, agrupación de cámara especializada en el repertorio del periodo barroco con instrumentos y criterios históricos, de la que es miembro fundador.

DIMITAR FURNADJIEV, violonchelo

Nace en Bulgaria. Comienza sus estudios de violonchelo en la Escuela Central de Música y en el Conservatorio Nacional de Sofía, ofreciendo numerosos recitales por todo el país y actuando como solista con las más importantes orquestas búlgaras. En 1972 obtiene el Primer Premio del Concurso Nacional de Bulgaria de interpretación de obras de compositores búlgaros y en 1973 el Diploma y Trofeo de Plata en el Concurso Gaspar Cassadó de Florencia. Ese mismo año es laureado en el Pablo Casals de Budapest. En 1974, se hace merecedor del Primer Premio del Concurso Nacional de Violonchelo de Bulgaria.

Ha sido violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de Euskadi y Profesor de la Orquesta Nacional de España durante dieciséis años, con la que ha actuado de solista durante su temporada de conciertos interpretando la *Sinfonía Concertante* de Prokofiev. Es miembro del Trío Mompou, con el que ha completado una extensa discografía. Desempeña una importante labor pedagógica como Profesor del Conservatorio Superior de Música de San Lorenzo del Escorial desde 1987 e imparte numerosos cursos y clases magistrales por todo el mundo.

Ha grabado para Radio Sofía las Sonatas de Vivaldi, Boccherini, Shostakovich y Hindemith, la *Suite Italiana* de Stravinski, las *Tres piezas* de Dallapiccola, etc. Además ha grabado el *Concierto nº1* de Shostakovich con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Budapest, así como numerosos programas monográficos y recitales para Radio San Sebastián y para Radio Nacional de España. Ha ofrecido recitales en España, Italia, Hungría, Alemania, Bélgica, Dinamarca, Rusia, Francia, Holanda, República Checa, Bulgaria y por toda Latinoamérica, Méjico, Colombia, Venezuela, Ecuador y Argentina.

Ha tenido el privilegio de tocar con el Stradivarius que perteneció a Boccherini y que custodia Patrimonio Nacional en el Palacio Real. Recientemente ha interpretado con gran éxito de crítica y público el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Gulda, acompañado por la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Miembro del Duo Manuel de Falla, realiza la grabación *Compositores marroquíes: La Senda de la vida*¹¹.

LUIS C. MARISCAL GARCÍA, piano

Inicia sus estudios en Granada, realizando el grado profesional en el Conservatorio Superior de Málaga y finalizando el grado superior en el Conservatorio Superior de Música Padre Antonio Soler de San Lorenzo del Escorial. Trabaja durante ocho años con Estefanie Cambier, concertista y dedicada últimamente a la pedagogía. Alumna directa de Alfred Cortot, Edwin Fischer y Eduard del Pueyo, Estefanie Cambier le transmite la base de su formación y el estímulo por la profesión. A la vez y con ilusión de conocer otras visiones de la interpretación, estudia con Isidro Barrios, concertista y pedagogo madrileño, el cual realiza giras y cursos de perfeccionamiento en Alemania y Centro Europa. Amplia estudios con Anatoli Puvzoun, catedrático y jefe del departamento de piano del



Universidad de Granada



Conservatorio Superior de Música Padre Antonio Soler de San Lorenzo del Escorial, hasta la finalización de los estudios. Posteriormente está durante dos años trabajando en la Escuela Marshall con Carlota Garrigues, directora del centro y bajo la supervisión de Alicia de Larrocha, especializándose en música española clásica. Realiza cursos de perfeccionamiento con Sergei Yerokin, Ramón Coll, Guillermo González, Anatoli Pouzoun y Alicia de Larrocha.

Inicia su labor como intérprete en Andalucía realizando giras de conciertos, desarrollando una labor de investigación sobre recuperación de partituras de música española. Se traslada a Cataluña donde realiza funciones de pianista acompañante y repertorista, dando conciertos por la geografía de esa comunidad. A la vez comparte esas labores con la docencia en diferentes escuelas de música catalanas. Se traslada a Granada y, tras estar en diferentes formaciones musicales, decide junto con el otro miembro de la formación, Dimitar Furnadjiev, unirse en una formación camelística, Duo Manuel de Falla, en la que aparte de realizar una labor interpretativa, puedan realizar un trabajo de investigación en el cual se dé a conocer la música de compositores andaluces actuales y por otro lado la obra de compositores de música clásica marroquí, tan desconocidos en nuestro país. Todo eso unido a la obra de Manuel de Falla, realizando transcripciones para la formación, razón por la que deciden bautizar la formación con dicho nombre, sin menoscabar la obra de otros compositores españoles como Albéniz, Granados o Turina.

Apartir del 2007 dirige el proyecto de investigación musical: "Compositores Marroquíes". Con el objetivo de dar a conocer compositores de formación clásica occidental realizando la labor de investigador en todas sus facetas. Se realizan conciertos tanto en Marruecos como en España siendo un verdadero éxito todas las propuestas de conciertos consecuencias de este proyecto. En la primera fase del proyecto se grabó el CD: "Compositores Marroquíes: La Senda de la Vida", que se dona a todos los centros de documentación musical del país. Se realiza la presentación del proyecto el 24 de Abril en la Escuela de Estudios Árabe de Granada.

ISABEL HUMBERT FERNÁNDEZ, recitadora

Lugar de nacimiento: Mahón (MENORCA-BALEARES)

Formación Teatral:

Taller de Interpretación Teatral: "El actor se prepara", perteneciente a la Escuela de Teatro de Baeza (Universidad Internacional de Andalucía, sede "Antonio Machado de Baeza) e impartido por César Oliva Bernal (julio 2006).

Taller de Escritura Teatral, organizado por la Universidad de Granada, coordinado por Miguel Ángel Arcas e impartido por Gracia Torres (de febrero a junio de 2007).

Taller de Interpretación Teatral, perteneciente al Centro de Actividades Escénicas ANIMASUR de Granada e impartido por Alessia Desogus (de octubre 2008 a junio 2009).

Taller de Interpretación Teatral: "La acción teatral", perteneciente a la Escuela de Teatro de Baeza (Universidad Internacional de Andalucía, sede "Antonio Machado" de Baeza) e impartido por César Oliva Bernal y Nieves Álvarez (julio 2009).

Publicaciones:

"Tres voces", en "Los Miradores", Antología de Relatos Breves (Ed Cuadernos del Vigía, Granada, 2004).



Universidad de Granada



"El motivo", en "Cuentos del alambre II" (Ed. Traspies, Granada, 2005).
 Varios relatos en la publicación colectiva de Vivero de Relatos "Distancia Corta" Obra Cultural de El Corte Inglés, Granada, 2005).
 "Abierto por inventario" (Ed. Traspies, Granada, 2006).
 "El motivo" en "Cuento vivo de Andalucía" (Universidad de Guadalajara, México, 2007).
 "Mujeres a su aire" en "De mes en cuando" (Ediciones Puravida, Granada, 2009).

Lecturas e Interpretaciones:

Lectura de "Tres voces", en la presentación de la Antología "Los Miradores", en La Cuadra Dorada de la Casa de Los Tiros (Granada, 2004)
 Lectura de "El motivo", en la presentación de la Antología "Cuentos del alambre II" el Parque Federico García Lorca (Feria del Libro de Granada, 2005)
 Lectura de varios relatos en la Presentación de la Antología "Distancia Corta" en el Salón de Actos de la sede del diario La Opinión (Granada, 2005)
 Lectura de "Abierto por inventario" en La Cuadra Dorada de la Casa de Los Tiros (Granada, 2006) y en el Programa "Cultura" de TeleIDEAL (Granada, 2007), así como en el Salón de Actos de la Librería Proteo (Málaga, 2007)
 Lectura de la Antología de relatos "Los días difíciles" de Isacio Sánchez, en el Corral del Carbón (Granada, 2007)
 Lectura e interpretación de textos en el espectáculo literario y musical "La Casa con Libros" (La Zubia, Granada, 2008)
 Lectura de "Mujeres a su aire" en el Bar Literario Piaff (Granada, marzo 2009 y en el Salón de Actos de la Librería Babel (Granada, mayo 2009)
 Lectura de poemas de Mohammed Chakor en el Concierto de presentación de obras de Compositores marroquíes, coordinado por Luis Carlos Mariscal, en el Salón de Actos de la Escuela de Estudios Árabes (Granada, abril 2009)
 Dramatización de relatos en el espectáculo "Vivero en vivo" en el Bar Literario Piaff (Granada, junio 2009)
 Lectura de Poemas de Nizar Kabbani en el Concierto de Lieders en árabe y música andalusí en el Anfiteatro de Baello Claudia (Playa de Bolonia, Cádiz, julio 2009)
 Lectura e interpretación de textos y poemas de Mohammed Chakor en el Concierto de con obras de compositores marroquíes en el Anfiteatro de Baello Claudia (Playa de Bolonia, Cádiz, julio 2009)

Titulación:

Licenciada en Filosofía (Universidad Complutense de Madrid)
 Licenciada en Psicología (Universidad Central de Barcelona, 1983)

Profesión:

Jefa del Departamento de Justicia Juvenil.- Delegación de Justicia de la Junta de Andalucía en Granada
 Psicoterapeuta individual y grupal

Contacto:

Joaquín López González
 Director de la Cátedra Manuel de Falla
 Universidad de Granada.

Complejo Administrativo Triunfo. Cuesta del Hospicio, s/n. 18071. Granada · Teléfono 958 243434 · Fax: 958245678 · Web <http://www.ugr.es/pages/cccw>

Ilustración 364. Dossier de prensa de la Cátedra Manuel de Falla¹¹⁵⁵.

¹¹⁵⁵ Las páginas que se han insertado corresponden al dossier de prensa que la Cátedra Manuel de Falla y la UGR divulgaron en referencia al concierto que se llevó a cabo dentro del XV Ciclo de Música de Cámara, y que se tituló «Lieder en árabe y el canto andalusí».

Anexo VI. Algunos de los materiales escalísticos elaborados por Aicha

En este anexo se adjuntan documentos con materiales escalísticos empleados en algunas de las obras de Aicha –recogidos del estudio de Aicha en Tetuán–.

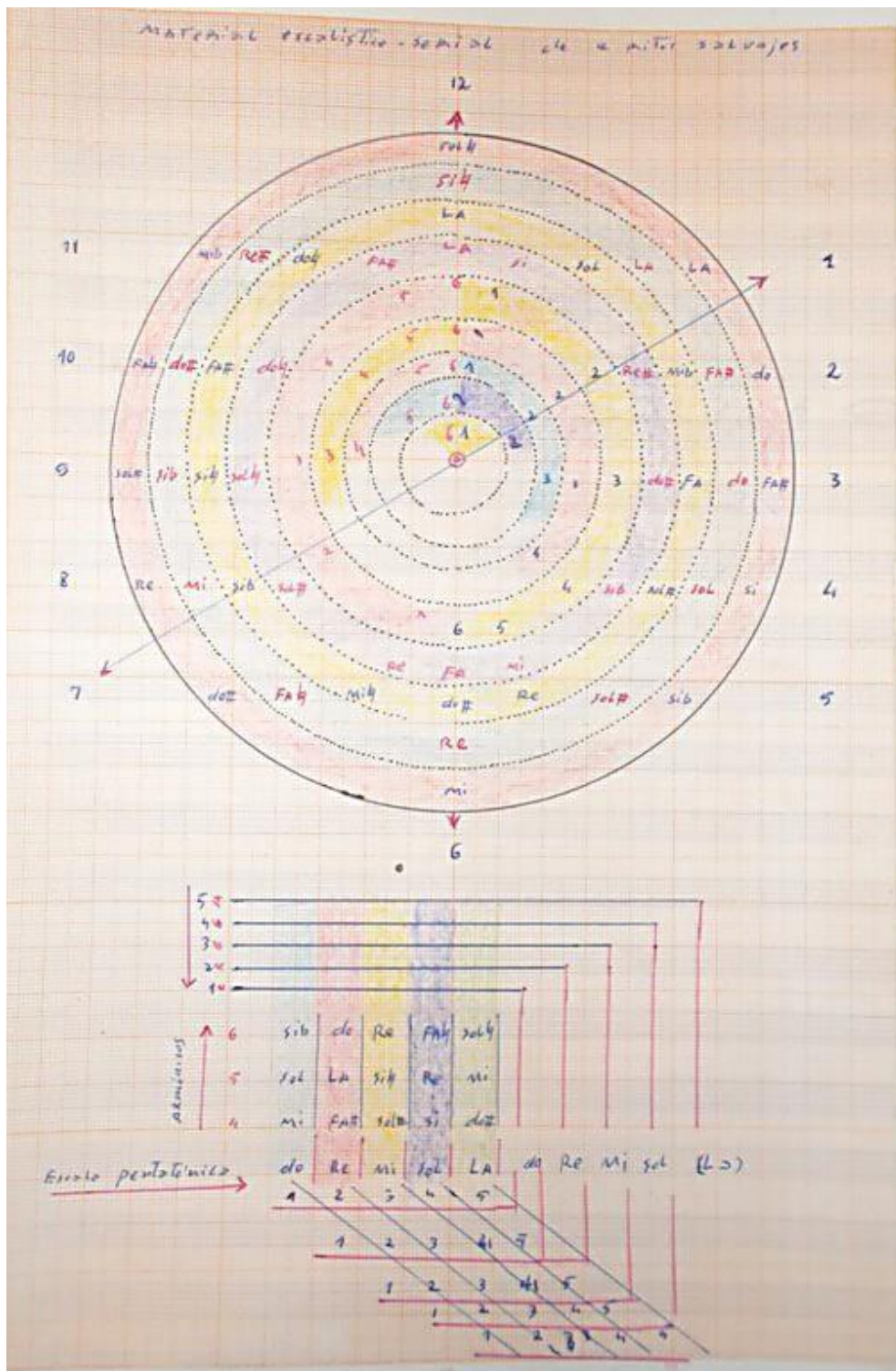


Ilustración 365. Material escalístico de la sinfonía *Ritos salvajes*.

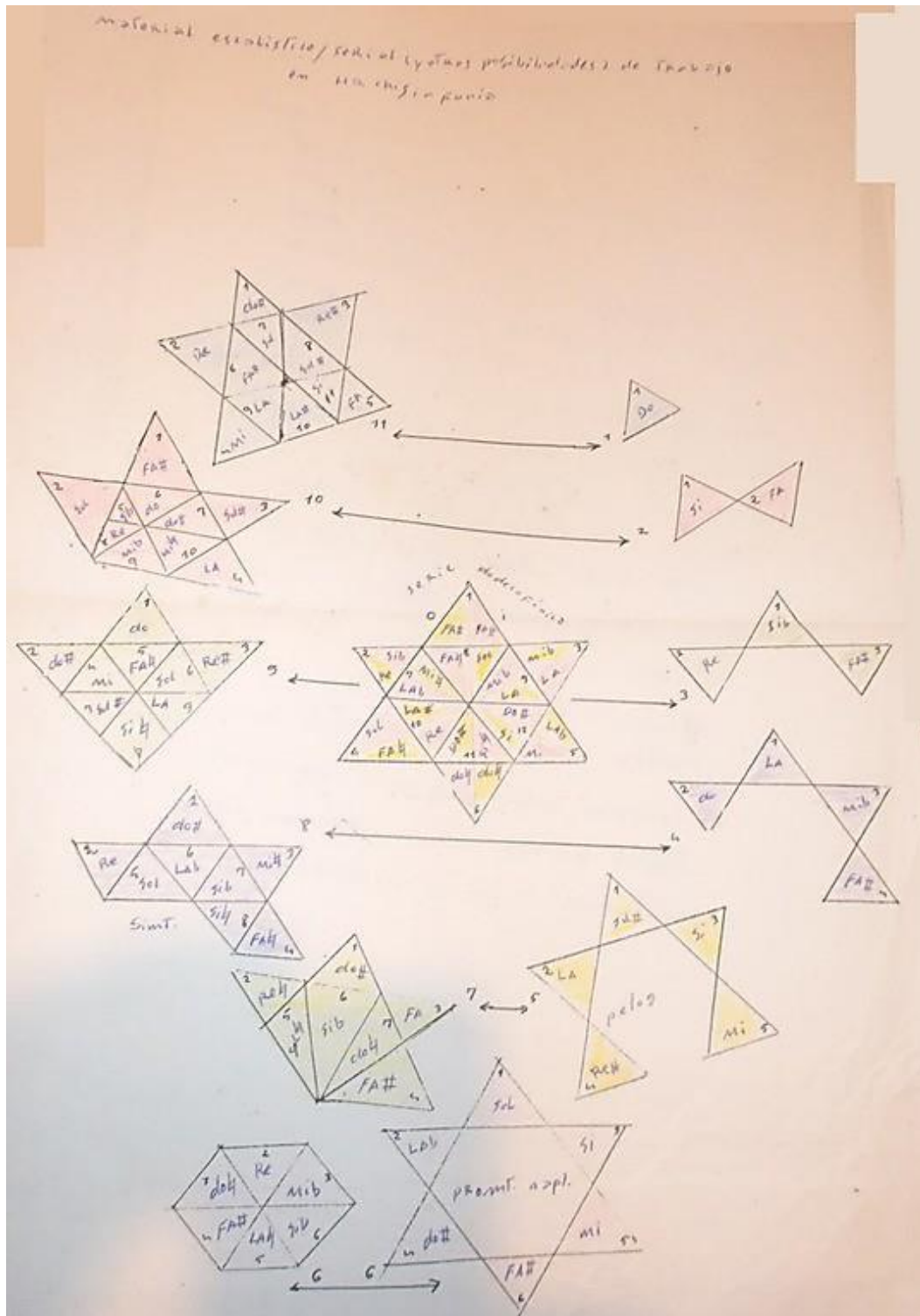


Ilustración 366. Material escalístico de la obra *HachiSinfonia*.

Anexo VII. Repositorio digital de las obras analizadas

En este anexo se adjuntan las partituras digitalizadas al completo de las obras que se analizan en esta tesis.

La primera de ellas es la partitura de la voz de la soprano con la transliteración del texto en árabe de «Estrellas», realizado en su integridad por Manuel Guillén. Además de ello, la siguiente ilustración corresponde a una de las páginas del documento original. Se trata de un Extracto de la partitura original del *lied* «Estrellas», concretamente, su página 6. En él se puede observar el texto en árabe insertado en la voz de soprano –que es la primera que aparece en la imagen–. Este documento fue recogido del estudio personal de Aicha en Tetuán.

Estrellas (An-nuyum) النجوم

Voz

8
Ya mu-dir al Hu - ma - ya Kul-li bush-ra Ha - na - ya a-la ja

13
lá_al lay-la - ya-ra-ra na-nia na na na na ya na na ra na

20
In-nal yau-ma - du-ra -ya - Kul-lum-hum sha-bbu Ha-na - ya fi ha-wa-ki ya qa

25
mar fi ha-wa-ki ya qa-mar Si-di wa te-fa -le -ya

38
ya - ıla - q - ni qa -su - rei - a ya hi-la_ha la_bay -na_l ba -

41
shar ya -ra-ra na -nia na na na na na ya na na ra na

Ilustración 367. Transliteración en la partitura de la voz de «Estrellas»¹¹⁵⁶.

¹¹⁵⁶ Transliteración realizada por Manuel Guillén.

Handwritten musical score for page 6 of «Estrellas». The score is written on five systems of staves. The first system includes measures 21, 22, 23, and 24. It features a vocal line with lyrics "Luz loy wáxel 2h 2h" and "é pelu jé", and a piano accompaniment. The second system shows a piano part with triplets and a "T.C." marking. The third system continues the piano accompaniment with triplets and an "and." marking. The page number "6" is written in the top right corner.

Ilustración 368. Página 6 de «Estrellas».

A continuación, se adjunta la partitura del lied «Estrellas» al completo, en formato Sibelius 5 –todas las transcripciones fueron realizadas por David Guillén–.

Estrellas Mustafa Aïcha Rahmani

con Tenerenza ♩=ca. 88

Soprano

Flute

Trumpet in B \flat

Piano

Violin I

Viola

Violoncello

p

con Tenerenza ♩=ca. 88

I

I

pizz.

arco

** motivo rítmico de la melodía en a y b*

Introducción

A

a

v

pizz.

arco

I

arco

I

IV

III

III6

sord.

duplica melodía

3

(a)

b

7

S.

Fl.

Tpt.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

(b)

2

13

S. coda o fragmento cadencial enlace

Fl.

Tpt.

Pno. acompañamiento homofónico

Vln. 1

Vla. pizz. arco

Vc. pizz. arco

*p*³

V **I** **V** **I**

Ba1

19

S. enlace

Fl.

Tpt.

Pno. *t.c.*³ a modo de diálogo van contestando a la soprano con el mismo motivo rítmico y melódico

Vln. 1

Vla.

Vc. pizz. arco *ord.*³

(B) b1 **A'a**

24

S. *dim e rall.* *tpo.*

Fl. *acompañamiento homofónico*

Tpt. *introducción*

Pho. *marc.*

Vln. 1 *sp* *ord.*

Vla. *sp* *ord.*

Vc. *sp* *ord.* *pizz.*

acorde por 4's
sobre el V VII VI I

b

31

S.

Fl.

Tpt. *sord.*

Pho.

Vln. 1

Vla.

Vc. *arco* *pizz.* *arco*

4 (b)

37

S.

Fl.

Tpt.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

41

S.

Fl.

Tpt.

Pno.

Vln. 1

Vla.

Vc.

pizz.

arco

pizz.

arco

Ilustración 369. Partitura completa de «Estrellas».

Se adjunta la partitura de la obra con los cinco *lieder*. La transcripción fue realizada por David Guillén en formato Sibelius 5.

Puñal, grito y sombra de ciprés.

5 lieder para soprano y piano, Op. 405

Poesía de
Federico García Lorca y M. Aicha

Mustafá Aicha Rahmani

I. Puñal.
(Texto de F. G. Lorca)

Disperato ♩ = ca. 80

Voz

Disperato ♩ = ca. 80 *pp* El pu-

Piano

p *cresc. poco a poco* *f*

2

ñal en- tra en el co-ra - zón. Co-mo la re - ja del a - ra - do en el

6

yer - mo. No. *poco f* No me lo cla - ves. No.

2

8

El puñal co-mo un ra-yo de sol in-cen - dia las te

11

ri - bles hon-do - na - das. No me lo cla-ves. No.

poco f

poco f

PUÑAL*(Federico García Lorca)*

*El puñal
entra en el corazón
como la reja del arado
en el yermo.
No.
No me lo claves.
No.*

*El puñal como rayo de sol
incendia las terribles
hondonadas.
No.
No me lo claves.
No.*

II. Encrucijada.

Agitato ♩ = 88/92.

Voz

Piano

Agitato ♩ = 88/92.

Vien - to del es - te: un can

3

dil y un pu-ñal en el co - ra - **f** zón.

7

La ca - lle tie - ne un tem - blor de cuer - da en ten - sión,

rit. *mf*

8

un tem - blor de e - nor - me mos - car - dón.

9

Por to - das par - tes yo ve o el pu-ñal en el co-ra- zón

f

mf

ENCRUCIJADA
(Federico García Lorca)

*Viento del este:
un farol
y el puñal
en el corazón.*

*La calle
tiene un temblor
de cuerda
en tensión,
un temblor
de enorme moscardón.*

*Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón.*

III. ¡Ay!

Mesto ♩ = 76

Voz

El gri - to de-ja en el vien - to u-na som - bra de ci - prés.

Piano

4

(Dé - - - ja - me

f

5

en es - te cam - - po llo - ran - do).

mf *mf* *p*

6

To - do se ha ro-to en el mun - do. No que - da más que el si - len - cio.

mf *f* *dim...* *p* *pp*

p *pp*

2

9 *mf dim.* *mp* *mf dim.* *p*

(Dé - ja - me en es - te cam - po llo - ran - do).

f dim. *p* *mf dim.* *pp*

11

El ho - ri - zon - te sin luz -

13

- es - tá mor - di - do de ho - gue - ras.

15 *sfz* *fp*

(Ya os he di - cho que me de - jéis _____)

16

en es - te cam - - po llo - ran - - do).

mp *p* *ten.*

mp *p*

¡AY!

(Federico García Lorca)

*El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.
(Déjame en este campo
llorando).*

*Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que silencio.
(Déjame en este campo
llorando).*

*El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.
(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo llorando).*

IV. Sorpresa

Dramático ♩ = 96

Voz

Piano

Dramático ♩ = 96

f

mf

f

2

mf

Muer - to se que - dó en la ca - lle con un pu - ñal

3

mp *p*

— en el pe - cho.

[F- E- D- E(ri)- C(o)- G - A(r)]

[C(i)- A]

[(Lor)C- A]

4

mf *f* *mf*

No lo co - no - cí - a na - die. *slarg.....*

f *mf*

poco f

6

¡Có - mo tem - bla - ba el fa - ro! Ma - dre.

7

¡Có - mo tem - bla - ba

8

el fa - ro - li - to de la ca - - - lle!

9

p
E - ra ma - dru - ga da.

U.C.

10

Na - die pu - do a - so - mar - se a sus o - jos a -

11

bier - - - - - tos al du - ro ai - - re.

12

rit.

rit.

13

Que muer - to se que - dó en la ca - lle que con un pu - ñal en el pe - cho y que

pp *f* *mp* *dism.* *pp*

15

no lo co - no - cí - a na - die.

SORPRESA

(Federico García Lorca)

*Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.*

*¡Cómo temblaba el faro!
Madre
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!*

*Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.*

*Que muerto se quedó en la calle,
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.*

V. Identidades ensangrentadas.

Intenso ♩ = ca. 80

Voz

Piano

Intenso ♩ = ca. 80

pp mp p mf mp f

2

Ba - jo fa - ro _____ les _____ sin lu - - -

mf

3

ces, _____ con un cu - chi - -

p mf

4 *rit.*

llo en el pe - - cho, es - tá mu -

rit.

5 *f*

rien - do u - na mu - jer. De ce - los la ma -

6 *poco f*

tó su hom - bre *poco meno*

poco f *poco meno*

dim. e rall...

7 **1° Tempo**

Ba - jo un o - li vo sin som - - bra,

1° Tempo

8

con un cu - chi - llo en el pe - cho,

9

a - go - ni - za un ex - tran - je - ro por ser un po - bre e - mi - gran - te.

pochiss f *mf*

pochiss f

10

Le a-se - si - nó un sec - ta - rio. *poco meno*

poco f *poco meno* *dim. e rall...*

11

Jun - to a u - na fuen - te se - ca

mf *mf* *p*

12

con un cu - chi - llo en el pe - cho,

rit. *rit.*

13

un po - e - ta es - tá mu - rien - do por sus ver - sos

mf

14

he - chos a - gua, ai - re es - pi - gas y can -

sim. *p cresc.*

15

f

cio - nes, In - sa - cia - bles mer - ce - na - rios,

16

a suel - do le a-ni-qui-la - ron.

poco meno

poco meno *dim. e rall...*

17 **1° Tempo**

En un os - cu - ro rin - cón,

1° Tempo

mf *p* *mf*

18

con un cu - chi - llo en el pe - cho.

19

Só - lo gi - me un dro - ga - dic - to, por - que no

20

pa - gó sus deu - das, a san - gre frí - a le ma ta rón.

21

Affrett . . . poco a poco

leg.

Tempo

ppp *mf* *f* *ff*

IDENTIDADES ENSANGRENTADAS

(Mustafâ Aicha Rahmani)

*Bajo faroles sin luces,
con un cuchillo en el pecho,
está muriendo una mujer.
De celos la mató su hombre.*

*Bajo un olivo sin sombra,
con un cuchillo en el pecho,
agoniza un extranjero,
por ser un pobre emigrante,
le asesinó un sectario.*

*Junto a una fuente seca,
con un cuchillo en el pecho,
un poeta está muriendo
por sus versos hechos agua,
aire, espigas y canciones,
insaciables mercenarios
a sueldo le aniquilaron.*

*En un oscuro rincón,
con un cuchillo en el pecho,
sólo gime un drogadicto
porque no pagó sus deudas,
a sangre fría le mataron.*

Ilustración 370. Partitura completa de *Puñal, grito y sombra de ciprés.*

A continuación, se adjunta la partitura publicada de la obra *Tres piezas folklóricas de Yebala*, que corresponde a la original que el autor editó¹¹⁵⁷.

I
allegro (M.M.J. = 92) Canción-danza
RALL. al.

meno mosso (M.M.J. = 80)
Cantabile
Rit. a Tpo

Rit. A tempo

Rit. A tempo

¹¹⁵⁷ M. Aicha, *Tres Piezas Folklóricas de Yebala para Piano*, Tetuán, Imprenta Minerva, octubre 1972.

The image displays a page of handwritten musical notation for piano, organized into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system features a complex melodic line in the right hand with many beamed notes and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Performance markings such as *pp*, *rit.*, *molto rit.*, and *2 Tpo* are present. The second system continues the melodic development with similar rhythmic patterns. The third system includes the marking *dim... e RALL... p*, indicating a decrescendo and a change in tempo. The fourth system concludes the piece with sustained chords and melodic fragments. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. The notation is written on grand staves with treble and bass clefs. The first system is marked 'Leggiero' and includes a 'TR' (trill) marking at the beginning. It features dynamic markings of $6+4$ and 16 , and performance instructions such as 'Ped. sempre' and 'dim. ... e RALL. ... 2L ...'. The second system is marked 'Adagio' and includes a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. It also features $6+4$ and 16 markings and 'Ped. sempre' instructions. The third system is marked 'Adagio' and includes a 'poco Lento $\text{♩} = 63$ ' tempo marking. It features a 'pp' dynamic marking and an 'espress.' (espressivo) marking. The fourth system continues the musical notation without specific markings. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble and bass clef staff. The notation is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is marked with various performance instructions and dynamics:

- System 1:** Features the tempo marking "Largamente" and the instruction "rit." (ritardando).
- System 2:** Includes the dynamic marking "poco cresc." (poco crescendo) and "cresc." (crescendo).
- System 3:** Shows dynamic markings "mp" (mezzo-piano), "sfz" (sforzando), and "f" (forte).
- System 4:** Contains the instruction "rit." and the marking "2 Tpo" (two times tempo).

The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

(con grazia)

Accel...

f

b + h.

in Tempo

dim e RALL.

7

7

pp

Tempo I

cresc.

poco RIT.

*Bel * simile*

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of four systems of staves. The first system is marked '(con grazia)' and includes an 'Accel...' instruction. The second system features a dynamic marking of '*f*' and a note with a flat and a sharp sign '*b + h.*'. The third system is marked '*in Tempo*' and includes a 'dim e RALL.' instruction, with two measures marked with the number '7'. The fourth system is marked '*Tempo I*' and includes 'cresc.' and 'poco RIT.' instructions, as well as a 'Bel * simile' instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, with a vocal line indicated by the word "CANTO" at the beginning. The score is organized into four systems of music. The first system includes the tempo marking "meno mosso" and a metronome marking of quarter note = 80. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff, with a dynamic marking of "F" and a "Ped*" instruction. The second system continues the piano accompaniment. The third system is marked "Tranquillo" and "ben marc.", with accents over the notes. The fourth system is marked "poco più mosso" and "mf", and includes a "Rit..." instruction at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a double bar line and includes a p (piano) dynamic marking. The fourth system concludes with a $sim.$ (sforzando) marking and a final cadence. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The score is characterized by intricate melodic lines and complex harmonic textures.

Key performance instructions and markings include:

- Sim.* (Sostenuto) in the first system.
- p* (piano) dynamic markings throughout.
- 2 multi. espas* (two multi-measure rests) in the first system.
- Rit.* (Ritardando) in the second system.
- Δ Tpo (change tempo) in the second system.
- Articulation marks such as *acc.* (accents) and *sfz.* (sforzando) are present.
- Phrasing slurs and breath marks are used to indicate musical structure.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system is a short piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and ends with a double bar line. The second system is titled "II Lamento" and is marked "adagio mesto". It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/16 time signature. The music is characterized by a slow, expressive melody with various dynamics including *mp*. The third system is marked "Largamente" and "a tempo", with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 5/16 time signature. It includes dynamic markings such as *mp* and *crch.* (crescendo). The fourth system continues the piece with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/16 time signature, marked "poco più mosso". The score is written in ink on aged paper and includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems of staves. The notation is in G major (one sharp) and 4/8 time. The first system shows a melodic line in the right hand with accents and a bass line with chords and triplets. The second system includes the instruction "Sempre cantando" above the right hand, "sim." below the left hand, and "RALL..." and "a tempo" below the right hand. A "Cresc." marking is also present. The third system features "ff" (fortissimo) and "espress." (espressivo) markings. The fourth system contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with some markings like "h 8" and "3".

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and articulations.

- System 1:** Features a 3/8 time signature in the first measure, followed by 2/8 and 4/8. It includes dynamic markings such as *sfz* and *sim*.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development with *sfz* dynamics.
- System 3:** Includes a *pp* dynamic marking and three instances of *Ped ** (pedal) markings.
- System 4:** Marked *Andte con moto* and *dim e RALL..* (diminuendo and rallentando). It features a 4/16 time signature and concludes with a double bar line and a final chord.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The score is annotated with various musical instructions and dynamics:

- System 1:** Features the tempo marking *and: con moto* and dynamic markings *p* and *pp*. It includes a 6/8 time signature and a *poco rit.* instruction.
- System 2:** Contains a *3/8* time signature and a *4/8* time signature.
- System 3:** Includes the tempo marking *RALL. a tempo* and dynamic markings *mp* and *f*. It features a 6/8 time signature.
- System 4:** Contains a *3/8* time signature and a *sim.* (sforzando) marking.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems. The first system consists of two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *+*. The second system is labeled "Tempo I" and includes the instruction "6 16" in the left margin, with dynamics *p* and *f* used throughout. The third system is marked with a Roman numeral "III" and the title "Scherzo" in a larger font. It includes the tempo marking "allegro non troppo" and the instruction "6 8 Sempre animato". The score is written in a clear, legible hand with various musical notations including notes, rests, and dynamic symbols.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The score is annotated with various performance directions and technical markings:

- System 1:** Features a series of chords and melodic lines. A circled '2' is written above the second measure of the upper staff.
- System 2:** Includes the instruction "Rit. a tempo" below the first measure. The upper staff contains a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '4'. Further right, there are markings "1+", "2+", and "3" above the staff, and "3" and "4" below it. The instruction "poco più mosso" is written above the final measure.
- System 3:** Starts with the instruction "ancor più mosso" above the first measure. The upper staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '4'.
- System 4:** Includes the instruction "accel." below the first measure. The upper staff has a dynamic marking "F" above the first measure, and "F a Tpo" below the first measure. The lower staff has a dynamic marking "F" above the first measure.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems of two staves each. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Key performance markings and annotations include:

- First System:** "Tornando ... al ... ALL^o non Troppo" written above the staff.
- Second System:** "RALL." written above the staff, and a circled "8" above a measure.
- Third System:** A circled "2" above a measure.
- Fourth System:** "cresc." and "mf" written below the staff.

The score concludes with a final cadence in the fourth system.

The image displays a page of handwritten musical notation for piano, organized into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features complex melodic lines with slurs, dynamic markings such as *dim.*, and fingering numbers (1, 2, 12, 22). The second system is marked *quasi ad. lib.* and *slargando*, showing a gradual expansion of the melodic line. The third system is labeled *Trio ALL. ro. con grazia* and *espress.*, indicating a change in mood and tempo. The fourth system continues the melodic development with various articulations and slurs.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and features several performance markings: *Rit.*, *fp*, *FF subito*, *molto RALL.*, and *2 Tempo*. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections visible.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece. The score is written on four systems of staves, each system consisting of a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *ff*, *pp*, *p*, and *cresc.*. The piece concludes with the handwritten text "scherzo D. C. senza replica".

Ilustración 371. Partitura completa de *Tres piezas folklóricas de Yebala*.

José David Guillén Monje

Se adjunta la partitura transcrita del *Tema con Variaciones para Guitarra, op. 127* en formato Sibelius 5, realizada por David Guillén.

Tema con Variaciones para Guitarra.

sobre un tema árabe-andaluz, opus 127.

Transcripción: J. David Guillén M.

Mustafá Aicha Rahmani (1944-2008)

TEMA

Moderato ♩ = 80

Musical score for the Theme section. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1-7, featuring guitar chords C5, C3, and C1. Dynamics include *dim.* and *p*. The second staff contains measures 8-14, including first and second endings. Dynamics include *rit.*, *pochiss.*, and *dim.* The piece concludes with a *mp* dynamic.

VAR. I

Allegretto ♩ = 100

Musical score for Variation I. It consists of five staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 15-18, featuring guitar chords C2 and C3, with dynamics *f* and *mf*. The second staff contains measures 19-22, featuring guitar chords C7 and C5, with a *rall.* marking. The third staff contains measures 23-28, featuring guitar chords C2 and C3, with dynamics *f* and triplets. The fourth staff contains measures 29-32, featuring guitar chords C3 and C5, with a *Tempo* marking and a *dim e rall...* instruction.

2

33 34 35 36 37

C1 C2

VAR. II

38 **Andantino** ♩ = 88

42

49

VAR. III

57 **Adagio** ♩ = 66

62

66 *C3 C4 C1*

70 *C7 C1*

74 *C3*

79 *rit.*

VAR. IV

Allegro ♩ = 104

83 *C2 C3 C2 C3 C2*

95 *rit. C10 a Tempo C7 C5 C4 C2 C3 C2*

103 *MC7 C9*

VAR. V

111 **Moderato** ♩ = 80 C2

116 C2

123 C3

127 C3 MC8

p *mf* *f* *ff*

VAR. VI

132 **Andante con moto** ♩ = 100

mf *f* *cresc.*

138 **Meno** C6 C1

143 C3 C2 C1 **Primo tempo**

mf

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff, starting at measure 149, features a melodic line with a slur over the first two notes, a fermata over the third, and a 7th fret barre. It includes a 3/4 time signature change, a key signature change to one sharp (F#), and a dynamic marking of *C1*. The second staff, starting at measure 153, shows a melodic line with a *p* dynamic, followed by chords with *mf* and *ff* dynamics, and another *p* dynamic. It includes a 2/4 time signature change and dynamic markings *C2* and *C3*.

Ilustración 372. Partitura de *Tema con variaciones para guitarra, op. 127*.

Partitura original y editada de la obra *Amores en los jardines del Andalucía*¹¹⁵⁸.

Amores en los jardines del Andalucía

Variaciones para Trompeta Si \flat y Piano

Mustafa Aicha

Tranquillo

Trompeta Do

Piano

mf

pp

Tema

5

10

¹¹⁵⁸ M. Aicha, *Amores en los jardines del Andalucía*, variaciones para trompeta y piano, opus 303, Valencia, Rivera Editores, 2006.

15 *più mosso*

dim. e rall. . . . *p* *Variación I* *p*

19

cresc. poco a poco *mf*

22

25

p *cresc. poco a poco*

p *cresc. poco a poco*

28

Variación II

1^o Tempo

f *mf* *tr*

f *mf* *mf*

32

tr

37

Musical score for measures 37-41. The top staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplet markings. The bottom two staves are a piano accompaniment with block chords and some moving lines in the bass.

42 *Variación III* **Leggero**

Musical score for measures 42-44. Measure 42 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 43 has a forte (*f*) dynamic. Measure 44 has a forte (*f*) dynamic. The music features a melodic line with slurs and a piano accompaniment with chords and moving bass lines.

45

Musical score for measures 45-49. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves continue the piano accompaniment with chords and moving bass lines.

48

lento y legato

tr

51

54

Con grazia

Variación IV

mf

sin re (como tema)

58 *mf*

62

66 3

69 *dim. e rall. ... p*

Ilustración 373. Partitura completa de *Amores en los jardines del Ándalus*.

Se adjuntan las series y transposiciones del *Trío por el IIM*, realizadas en formato Sibelius 5 por David Guillén.

Series y sus respectivas transposiciones

The image displays 22 staves of musical notation, each representing a series or transposition. The staves are labeled as follows:

- F0
- F1
- F2
- F3
- F4
- F5
- F6
- F7
- F8
- F9
- F10
- F11
- RF0
- RF1
- RF2
- RF3
- RF4
- RF5
- RF6
- RF7
- RF8
- RF9
- RF10
- RF11

Each staff contains a sequence of notes in a specific key signature and rhythm. The notes are written in a treble clef with a 3/4 time signature. The key signatures range from one sharp (F#) to two flats (Bb). The rhythm is consistent across all staves, with notes primarily being quarter and eighth notes.

The image displays a musical score for a piece titled "Trío por el 11M". The score is written on ten staves, each containing two measures of music. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The staves are labeled with numbers in boxes: 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 110, 111, RI 0, RI 1, RI 2, RI 3, RI 4, RI 5, RI 6, RI 7, RI 8, RI 9, RI 10, and RI 11. The "RI" labels indicate transpositions of the original series. The original series (10-19) and transpositions (RI 0-11) are shown in a sequence that illustrates the relationship between the original and its transposed forms.

Tabla 33. Series originales y transposiciones utilizadas en el *Trío por el 11M*.

Se adjunta la partitura transcrita desde la original del *Trío por el IIM* en formato Sibelius 5, elaborado por David Guillén –asimismo, se inserta su análisis en ella–.

I. Alegría en la estación

Mustapha Aïcha

Allegro non troppo ♩ = ca. 100

Clarinet in Bb

Violoncello

Piano

TEMA A
Allegro non troppo ♩ = ca. 100

Serie cromática libre con tetracordo reiterativo ↗

cromatismos

F 4

Cl.

Vc.

Pno.

cromatismos

estructuras tonales

7

Cl.

Vc.

Pno.

trémolos cromáticos

progresiones

10
Cl. 3 4 5 6 5 6 5 6 7 8 9 8 3 10 11 12

Vc. F4 10 F4

Pno. 12 11b 9 7 8 3 5 4 1-5 F 1-5 RF 6 de F 7 de RF

13 **Più mosso ma con grazia** ♩=108

Cl. a la vez, 1 de RI RI continúa en cello, tema B

Vc. 2 3 4 5 6 7 8

Pno. 7 de F 6 de RF 1-5 RI 6-11 RI 1-4 R(IRI) 1-4 R(IRI) 5-9 10-12 5-9

Più mosso ma con grazia ♩=108

17 1-6 F0 7-9 F10

Cl. 3 3 4 5 6

Vc. 9 11 12 RI-F 1 3 4 1-12 F 9 10 11 12 3

Pno. 1-12 R(IRI) 1-4 IRI 5-9 IRI 10-12 1-4 5-9

21 **F**

Cl. 12

Vc. 9 6 3

Pno. 10-12 5-9 10-12 1-4 2-4 3

26 **B'**

Cl. 1-12 RI 1 2

Vc. 3 5 6 7 8 9 10 11

Pno. 1 2 3 4 5 7 8 9 10 11 12

30

Cl. 3 4 5 6 7 8 9 10

Vc. 11 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 10 4

Pno. 10 11 12 1 4 5-11 5-11 5-11

C1

35 **RI en voz superior del piano**

Cl. 5 9

Vc. 4 5 7 8 5-7

Pno. 1-5 2-3 3-5 5-8 4 6-7 1-4 F 5 6 7 8 4, 8, 12 6-10 9

C2

37

Cl. 4 8 12 9

Vc. 9 10 11 12

Pno. R(IRI) 1-5 6-10 1-4 5-12 1, 4, 7, 10

DESARROLLO

39

Cl. 6 9 1 5 6 2 10 11

Vc. 1 2 3 9 1 2 9 9 11 1

Pno. 1-12 3, 6, 9, 12 9-12 1-12 3, 6, 9, 12

42

Cl. 10 4 5-8 4 6 7 8

Vc. 5 6 7,8 9 10

Pno. 1-4 3 1 2 12 11

47

3 natural

Cl. 1-12 |

Vc. 1 2 3 4 5 7 8 10 11 12 RI 1-10 5 6 9 10

Pno. 4 3 1 2 1-6 7-10 4 5 6 7 8 9 10

50

F 1-12

Cl. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 7 8 10 11 12

Vc. 12 1-4 5-7 8-12 pizz 3 10 11 9 12 RF 9-12

Pno. 12 6 1-4 5-7 8-12 F 10 1-4

54

Cl. ***10 natural** **F 1-4**

Vc. **F 1-12** **1 1-12** **1 2 3 4**

Pno. **2 6 5 3 8 9 12 4 7 10 11** **1 5 2 4 6 8 7 10 11 3 9 12** **1 5 2 3 4 6 7 8 9 11** **RI 1-12**

57

Cl. **F 5,6** **5 1** **3-6** **2,12,4, 10,8** **8 7**

Vc. **5 6** **3 4 5 6** **3 4 5 6** **5 10**

Pno. **F 1-6** **1-6** **1-6** **3 4 5 6** **4,12, 2,6,5** **7-12** **1-6** **R(IRF) 1-12**

62

Cl. **8 7** **11** **6**

Vc. **R(IRF) 7-9** **7-8** **con sord.** **2 3** **5** **7** **(4)**

Pno. **10** **9,11** **4**

R(IRF) 1-12

RF 1-11

67 Cl. 12 1 2 3 4 5 6 7 8 rit. 10 11 p

Vc. 8 11

Pno. 10 9 rit.

F₄ 1-4

72 a tempo

Cl. F₀ 1-4

Vc. senza sord. RF 1-12 RF 1-12

Pno. F₁ 1-6 F₁ 1-6 1 2 3 4 5 6 7-8 9 10 11 12 loco f

F 1-3 4-7

77 Cl. F 1-3 4-7

Vc. RF RI 3 4 5 6

Pno. 9 10 11 12 sord.

Cadencia hacia reexposición

83

Cl.

Vc.

Pno.

pp *cresc..... poco a poco...* f ff

UC

F₂

87 **Allegro non troppo** ♩ = ca 100

Cl.

Vc.

Pno.

TEMA A

cromatismos

pp mp

Allegro non troppo ♩ = ca 100

↗ Serie cromática libre con tetracordo reiterativo

F 91

Cl.

Vc.

Pno.

estructuras tonales

cromatismos

f

94

Cl.

Vc.

Pno.

trémolos cromáticos

progresiones

B7

Cl.

Vc.

Pno.

F4

10

12

11b

9

7

8

3

5

4

1-5 F

1-5 RF

6 de F

7 de RF

Più mosso ma con grazia $\text{♩} = 108$

100

Cl.

Vc.

Pno.

a la vez, 1 de RI

RI continúa en cello, tema B

Più mosso ma con grazia $\text{♩} = 108$

7 de F

6 de RF

1-5 RI

6-11 RI

1-4 R(IRI)

10-12

5-9

1-4 R(IRI)

The image displays three systems of a musical score for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 104-107):

- Cl.:** Measures 104-105 are boxed in green and labeled "1-6 F0". Measures 106-107 are boxed in green and labeled "7-9 F10".
- Vc.:** Measures 104-105 are boxed in blue and labeled "RI-F". Measures 106-107 are boxed in green and labeled "1-12 F".
- Pno.:** Measures 104-105 are boxed in blue and labeled "1-12 R(IRI)". Measures 106-107 are boxed in red and labeled "1-4 IRI", "5-9 IRI", "10-12", and "5-9".

System 2 (Measures 108-111):

- Cl.:** Measure 108 is boxed in green and labeled "F".
- Vc.:** Measures 108-111 are boxed in green and labeled "9", "6", "3".
- Pno.:** Measures 108-111 are boxed in red and labeled "10-12", "5-9", "10-12", "1-4", "3", and "2-4".

System 3 (Measures 112-115):

- Cl.:** Measure 112 is boxed in orange and labeled "B'". Measures 113-115 are boxed in yellow and labeled "1", "2".
- Vc.:** Measures 112-115 are boxed in blue and labeled "1-12 RI", "3", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "3".
- Pno.:** Measures 112-115 are boxed in blue and labeled "b", "1", "2", "3", "4", "5", "7", "8", "9", "11", "12", "10".

118

Cl. 3 4 5 6 7 8 9 10

Vc. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Pno. 10 11 12

Rb. 1

IRF

5-11

1-4

F 1-12

121 CODA

Cl. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Vc. 1 2 3 4

Pno. RF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

R(IRI)

9-12

F alternancia 9,10,11,12

124

Cl. 1 2 3 4 5 6 7 8

Vc. 5 6 7 8 9 10

Pno. I 1-8 1 2 3 4 5 6 7 8

F 1-8

131

Cl. arco sul pont. pizz. arco pizz. arco

Vc. *mp* *mf* *mp*

Pno. *mp* *mf* *mp*

Annotations: RI 1-4, (IRF 1-4), RI 4, RI 8, F 3-6, R(IRI) 3-6, I 1-12, RI 7-10, R(IRI)

134

Cl. arco

Vc. *mf* arco

Pno. *mf*

Annotations: RI 8, R(IRI), F 1-8, F, RI 1-4, RI 5-8, 9-10

137

Cl. arco

Vc. *mf* arco

Pno. *mf*

Annotations: RF 1-8, RF 1-4, RF1 7-8, F, I 1-8, F 1-3, 5-8, 1-4

suponemos 5,6 de RF₁ aunque un tono descendente

141

Cl.

Vc. **RI 1-4, 9-12**

Pno. *marcato*

I 1-12

Notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

144

Cl.

Vc. **RI 3-4**

Pno. *mf*

Notes: 3, 10, 12, 1, 4

Notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

mf 1-4, 9-12

f 1-4

ff 1-4 RI

II. Muerte en la estación

Misterioso $\text{♩} = 72$

Clarinet in B \flat **1ª SECCIÓN**

Violoncello **Introducción (c.1-4)**

Misterioso $\text{♩} = 72$ **1-4**

RF

Piano

mp *cresc.....* **5-8** *f* *dim.....*

(1): Las cuatro notas se tocan en acorde.

3

Cl.

Vc.

RF

Pno.

pp *cresc..... gradualmente* *dim.*

RF

Ad lib. **7**

Cl. *f* **motivo con todas las teclas blancas y negras**

Vc. **F** **2** **3** **col legno** **arco** **6** **8** **6** **11** **12** **6** **sul G**

Pno. *gliss. sur les touches blanches* *mf* *sim* *8^{va}* *breve* *f* **4** **12** **3** **11**

Violento $\text{♩} = 88/92$ **TA** **1** **2**

(1): Tocar simultaneamente las cinco teclas negras

6

Cl. **F** 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Vc. *pizz.* *col legno* *sul D arco* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Pno. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 *p* *poco cresc.* *mf* *pochiss* *p*

8

Cl. **F** 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 *Agitato* **R(IRI)** 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Vc. *pizz.* *sf* *arco sul pont* 1 2 3 4 5 6 7 8

Pno. **RI** 1 2 3 4 5 6 *Agitato* 1 2 3 4 5 6 7 8

(1): Las notas abarcadas con corchete se tocan en acorde.

12

Cl. **F** 11 12 (T) 1 2 3 4 5 6

Vc. **R(IRI)** 9 10 11 12 *poco p* *f*

Pno. **RI** 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 **RF** 1 2 3 4 5

The score consists of four systems of music for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 15-18):**
 - Cl.:** Measures 15-18. Measure 15 is circled in yellow. Measure 11 has a circled note. Performance markings include *f* and *poco p*. Fingering numbers 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 are shown above the staff.
 - Vc.:** Measures 15-18. Measure 10 has a circled note. Performance markings include *sf* and *poco p*. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 are shown below the staff. A box labeled **R(IRI)** covers measures 11-12.
 - Pno.:** Measures 15-18. A box labeled **RF** covers measures 15-16. A box labeled **RI** covers measures 17-18. Fingering numbers 7 and 10 are shown below the staff.
- System 2 (Measures 19-20):**
 - Cl.:** Measures 19-20. Measure 19 has a circled note. Performance marking *(RF)* is present. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 are shown below the staff. A box labeled **R(IRI)** covers measures 19-20.
 - Vc.:** Measures 19-20. Measure 19 has a circled note. Performance marking *f* is present. Fingering numbers 9, 10, 11, 12 are shown below the staff.
 - Pno.:** Measures 19-20. Performance marking **RI** is present. Fingering numbers 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 are shown below the staff.
- System 3 (Measures 21-24):**
 - Cl.:** Measures 21-24. Measure 21 has a circled note. Performance marking *(RIR)* is present. Fingering numbers 1, 2, 6 are shown below the staff. A box labeled **TB** is above measure 21.
 - Vc.:** Measures 21-24. Performance marking **RI** is present. Fingering numbers 1, 2, 3 are shown below the staff.
 - Pno.:** Measures 21-24. Performance markings **IRF** and **R(IRF)** are present. Fingering numbers 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10 are shown below the staff. A box labeled **1-4 R(IRF)** and **9-12 IRF** covers measures 23-24.

23

R(IRI)

Cl. (7) 4 5 6 7 8 5 6 5 6

Vc. (RI) 4 5 6 7 8

Pno. R(IRF) IRF

R(IRF) 1-12

resoluto 10 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 11

reproducción idéntica de los compases anteriores (c. 21-22)

(RIRI)

Cl. 7 8 7 8 7 8 7 8 9 10 11 12

Vc. 9 10 11 12

sempre sf

RF 10 *

1 2 3 4 5 7 8 9 10 11 12

Aquí directamente no aparece la 6ª nota, continuando por la 7ª la serie

* sustituye la nota 6 por la 10, o podríamos considerarla como la 6ª rebajada

29

R(IRF)

Cl. 1 2 1 2

Vc. RF0 1 1 2 2 3

Pno. R(IRF) IRF

37

Cl. (RI)

Vc. 8 1-8 10 9 1 2

Pno. (I) 1-6 6 6 6 6 6 6

39

Cl. (RI) RI 3 4 5 6

Vc. 12 11 (I) 10-12 10 12 7 12 11 7 12 4 8 3 8 4

Pno. (I) 1-6 1-6 R(IRF) 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

(RI)

41

Cl. 8 RI

Vc. 5 6 5 6 7 8 9 #.10 11 12

Pno. (I) (RI) 1-6 I/RIRF 7 8 (RIRF) 9 10 11 12

43

Cl.

Vc.

Pno.

(RIRF) 10 11 12

IRF

RI

pizz. *arco* *pizz.* *arco*

f *poco f*

mp

1-4

vuelve a sustituir una 6ª nota por una 3ª

sustituye la 3ª nota por la 9ª

47

Cl.

Vc.

Pno.

Leggero $\text{♩} = \text{ca. } 92$

IIª SECCIÓN

RF

TA

Leggero $\text{♩} = \text{ca. } 92$

(RI)

(RF7) 7,8

51

Cl.

Vc.

Pno.

(4) RI

3 de I11

IRI

RF

(RF5) 5,6

(RF7) 7,8

IRI

I11

1 2 4 5

8 11 12 9

5 6 7 12 6 5

1(10#)

(F0)

Cl. 66 3 4 4 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Vc. sul pont. sempre f 2 3 4 1

Pno. F7 3 4 4 R(IRI) 8 7 5 6 5-8

Cl. 72 1 4 9 10 11 12 p cresc..... f dim.....

Vc. 1-12 3 4 5 6 7 8 ord. mp

Pno. (RIRI) 9-12 11 10 marc. mf 1 9 4 tr. p cresc. poco a poco R(IRF) 4 2

vuelve a poner 9 en lugar de 3

Cl. 75 7 3 8 p cresc..... f dim.....

Vc. 1 2 3 4 5 mp pizz.

Pno. (RIRF) 5-8 9-12 6 12 8 11 10 9 f mp RF/IRF 7 6 8 1

77

Cl. TA RI

Vc. (RF) 5 sustituye 11 por 1 (TA) sul tary col legno arco

Pno. sustituye 8 por 12

Cl. (4) RI 3 de l11 10 IRI RF 1-12

Vc. RF (RF5) 5,6 (RF7) 7,8 F 1-4 F / RF

Pno. 111 111 RF 9-12

(RF)

86

Cl. (RF) 11 12 7 8 9 10 11 12 rall..

Vc. RF 9 10 11 12 ten. (IRI) Arm. 8) rall..

Pno.

88 **Coda**

Cl. **RI 1-12**

Vc. **1 2 3 3 4 5 6 7 8**

Pno. **RF Coda 5-8**

utiliza 11 en vez de 1, (en realidad 1 alterado ascendentemente)

IRI

2 3

re. luto

1-4

UC (unidad cromática)

91

Cl. **(IRI) 4 5 6 8 7 9 10 11**

Vc. **(RI) 9 10 11 12**

Pno. **loco UC (unidad cromática)**

RI 1-4 1-4

1 2 3 4 12

5 6 7 8

5-8

tr

legato

f dim. e rall.

(RIR)

94

Cl. **R(IRI) (RF) 1 2 3 4 5 6 7**

Vc. **(RI) 2 3 4 11 4 7 7 10 2 cof 11**

Pno. **12 11 11 11 9 10**

RF 1-1-7

(RI) 6 8 9 10 6 11 12

mp

mp

mp

mf

colla parte

colla parte

f

III. Llanto por las víctimas

Mustafá Aicha Rahmani

Mesto con molta espressione ♩=66
(TA)

Clarinet in B \flat

1^a sección

Violoncello

con sord.

pp p **Motivo cromático** pochiss **f** mp mp

Piano

Mesto con molta espressione ♩=66

UC **cromatismo** **sexta menor** **Célula motivica**

pp ppp pp p mp

5 **motivo cromático**

Cl.

p mp ten.

1 2 3 4 RI 5 6

Vc.

senza sord. mf mf f **Puente**

Célula motivica **Célula motivica**

Pno.

mf (TC)

8

Cl. *mf*

movimientos cromáticos

Vc. *f* *p* *cresc...* *f*

puente

Pno. **estructuras cromáticas**

10

Cl. **cromatismo**

puente construido por 3ª

Vc. **cromatismo**

Pno. **4ª justa** **4ª justa** **4ª justa** **Cuartas justas** **Repite 8ª aguda**

(RI) 12 10 9 8 7

12

Cl. **cromatismo**

Vc. **cromatismo**

Pno. **(RIR) 5 6 7 8 11** **RIRI 2 3 4** **RF** **sf RI**

14 (F) **1 2 3 4 5 6** **7 8 9 10 11 12** **RIRF** **2 3 4 5 6 7 8 9** 3

Vc. *in rilievo* **cromatismo**

Pno.

15 **10** **10** **11** **6** **11** **6** **11** **6**

Cl. **10** **10** **11** **6** **11** **6** **11** **6**

Vc. **10** **10** **11** **6** **11** **6** **11** **6**

Pno. **1** **5 6 7 8** **9** **10** **11** **6** **11** **6** **11** **6** **11** **6**

(RIR) **RIRI** *(IRI)* **IRI**

motivo que se repite **motivo que se repite**

17 **11** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12**

Cl. **11** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12**

Vc. **11** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12**

Pno. **1** **2 3 4 6** **7 8** **9 10** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12** **11** **12**

Meno mosso ♩=52/66 *calando* (TB)

cromatismo

20

Cl. **movimiento cromático**

Vc.

Pno. **cromatismo** *mf*

22

Cl. **movimiento cromático**

Vc. **1 2 3 4 5**

Pno. *poco f* **cromatismo** **4ªJ** **4ªAu**

25

Cl. **cromatismo** *sempre marc.*

Vc. **6** **cromatismo** **cromatismo** **ff**

Pno. **4ªJ** **4ªAu** **cromatismo** *sempre marc.* **cromatismo** **cromatismo** **cromatismo**

The image displays a musical score for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.) with various annotations. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (31, 36, 39, and an unlabeled system).

- System 1 (Measures 31-36):** Features a Clarinet part with a **motivo cromático** (chromatic motif) highlighted in green. The Violoncello part includes a **motivo cromático** (chromatic motif) and a **célula motivica** (motivic cell) highlighted in green. The Piano part shows **cromatismos** (chromaticisms) in the left hand, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. Annotations include *(TA) con sord.*, *pochiss f*, *p*, *mp*, *mf*, and *senza sord.*
- System 2 (Measures 36-39):** The Clarinet part has a blue box containing the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The Violoncello part has a **punte** (bridge) annotation and **cromatismos** (chromaticisms) highlighted in green. The Piano part also has **cromatismos** (chromaticisms) highlighted in green. Dynamics include *mp en.*, *mf*, *f*, *p*, and *cresc.*
- System 3 (Measures 39-42):** The Violoncello part features **punte** (bridge) annotations and **cromatismo** (chromaticism) highlighted in green. The Piano part has **cromatismos** (chromaticisms) highlighted in green. Dynamics include *f*.
- System 4 (Measures 42-45):** The Piano part shows **estructuras cromaticas** (chromatic structures) highlighted in green.

42

Cl.
 Vc.
 Pno.
 RIRI 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 RF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 F 1 2 3 4 6 7 8 9 10 11 5
 mp
 sf

44

Cl.
 Vc.
 Pno.
 F 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 RIRF 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 impelievato

45

Cl.
 Vc.
 Pno.
 RIRI 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 IRI 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 F 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 mf
 p

48 *SEC II* *(TA)* *mf* *f* **cromatismo**

Vc. *mf* **cromatismo** **F8**

Pno.

53 *mp* *f* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Vc. *arco* 3 4 5 6 7 8 9 **cromatismo**

Pno. 1 2 3 4

57

Vc.

Pno. *sul tast.* 5 6 7 8 9 10

Musical score for measures 70-72. The score is for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Cl.:** Measure 70 contains a complex melodic line with a slur over measures 71 and 72. A green box highlights this section, with the label "cromatismos" written below it.
- Vc.:** Measure 70 starts with a "pizz. arco" instruction. A green box highlights measures 70 and 71, with the number "12" written above it.
- Pno.:** Measure 70 has a dynamic of *mp*. Measure 71 has a dynamic of *p*. Measure 72 has dynamics of *mf* and *ff*. A green box highlights the right-hand part of measure 72, with the label "Estructura convergente por Terceras" written to its left.

Musical score for measures 73-75. The score is for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Cl.:** Measure 75 contains a trill marked "(TC)". A green box highlights this trill, with the label "cromatismo" written below it.
- Vc.:** Measures 74 and 75 contain a melodic line with a slur. A green box highlights this section, with the label "cromatismos" written below it.
- Pno.:** Measures 73-75 contain a complex melodic line with a slur. A purple box highlights this section. The word "legatissimo" is written below the first measure. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A dynamic of *RF* is written above the first measure. A green box highlights the right-hand part of measure 75, with the label "cromatismos" written below it.

Musical score for measures 76-78. The score is for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Cl.:** Measures 76-78 contain a melodic line with a slur. A green box highlights the first measure, with the label "cromatismo" written above it. Dynamics *p* and *mf* are written below. A green box highlights the second measure, with the label "cromatismo" written above it. A green box highlights the third measure, with the label "cromatismo" written above it. A green box highlights the fourth measure, with the label "cromatismo" written above it. Dynamics *mf*, *mp*, and *poco f* are written below.
- Vc.:** Measures 76-78 contain a melodic line with a slur. A green box highlights the first measure, with the label "cromatismo" written above it. Dynamics *mf*, *mp*, and *f* are written below. A green box highlights the second measure, with the label "cromatismo" written above it. A green box highlights the third measure, with the label "cromatismo" written above it. A green box highlights the fourth measure, with the label "cromatismo" written above it.
- Pno.:** Measures 76-78 contain a complex melodic line with a slur. A green box highlights the first measure, with the label "cromatismo" written above it. A green box highlights the second measure, with the label "cromatismo" written above it. A green box highlights the third measure, with the label "cromatismo" written above it. A green box highlights the fourth measure, with the label "cromatismo" written above it. A green box highlights the fifth measure, with the label "Sexta menor" written above it.

10

79 **Tempo giusto**

Cl. *cromatismos*

Vc. *cromatismos*

Pno. **Tempo giusto**
Arpeggios contruidos sobre terceras en su totalidad

83

Cl.

Vc. *2 3 3 F 6 8 9*

Pno.

86 **Mesto con molto espressione** ♩=66

Cl.

Vc. *9 10 11 12*
mf f
(TA) 1^a Sec. con sord. pp p pochiss f
cromatismos

Pno. **Mesto con molto espressione** ♩=66
PP PPP pp p
CUARTAS

Musical score for measures 90-93. The score is for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Cl.:** Measures 90-93. Dynamic markings: *p*, *mf*. Annotations: "cromatismos" (circled in yellow), "puente" (circled in yellow).
- Vc.:** Measures 90-93. Dynamic markings: *mp*, *mf*, *mf*. Annotations: "cromatismos" (circled in yellow), "puente" (circled in yellow), "senza sord." (written above the staff).
- Pno.:** Measures 90-93. Dynamic markings: *mp*, *mf*. Annotations: "cromatismos" (written below the staff).

Musical score for measures 94-95. The score is for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Cl.:** Measures 94-95. Dynamic marking: *mf*. Annotations: "cromatismos" (circled in yellow).
- Vc.:** Measures 94-95. Dynamic markings: *f*, *p*, *cresc...*, *f*. Annotations: "cromatismos" (circled in yellow), "puente" (circled in yellow).
- Pno.:** Measures 94-95. Annotations: "cromatismos" (written below the staff).

Musical score for measures 96-97. The score is for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Cl.:** Measures 96-97. Annotations: "puente" (circled in yellow), "cromatismos" (circled in yellow).
- Vc.:** Measures 96-97. Dynamic marking: *f*. Annotations: "cromatismos" (circled in yellow).
- Pno.:** Measures 96-97. Annotations: "cromatismos" (written below the staff).

98

Cl.

Vc.

Pno.

cromatismos

cromatismos

mp

sf

100

Cl.

Vc.

Pno.

cromatismos

in rilievo

F

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

f

mp

101

Cl.

Vc.

Pno.

cromatismos

cromatismos

f

mp

mf

p

103 **Meno mosso** ♩=52/66

Cl. *(TB)*

Vc.

Pno. **F**

cromatismos

106

Cl.

Vc.

Pno. **cromatismos**

cromatismos

mf

108 **cromatismos**

Cl.

Vc. **F**

Pno. *poco f*

cromatismos

111

Cl. *sempre marc.* **cromatismos**

Vc. **6** **cromatismos** *ff*

Pno. **cuartas** *sempre marc.* **cromatismos** *ff*

116

Cl. *(TA)* **cromatismos** *p* *p*

Vc. *con sord.* *pp* *p* *pochiss fmp* *mp* *mf* *senza sord.*

Pno. *UC* **CUARTAS** **cromatismos** *pp* *ppp* *mp*

121

Cl. *mp ten.* **RI** *mf*

Vc. *mf* *f* **puente** **cromatismos** *p* *cresc...* *7*

Pno. **cromatismos**

124

Cl. *cromatismos*

Vc. *f*

Pno. *cromatismos* *f*

RI

127

Cl.

Vc. *cromatismos*

Pno. *cuartas* *sf*

129

Cl. *F* *9* *11* *12*

Vc.

Pno.

130

Cl. *f* *mp* *mf* *p*

Vc. *f* *mp* *mf* *p*

Pno.

cromatismo *cromatismo* *cromatismo* *cromatismos* *cromatismos* *cromatismos* *cromatismos*

133

Cl. CODA (RI) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (8_H) 12

Vc. (RI) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Pno. *mf* 7ª disminuida 7ª dism

138

Cl. 1 2 2 3 4

Vc. 10 RI 11 12 *cromatismo* *cromatismo* Superposición de Cuartas

Pno. *cromatismo* Puente por Segundas Mayores *cromatismos* *cromatismos* *cromatismo*

141

Cl. **cromatismos**

Vc.

Pno. **cromatismos** **cromatismos** **cromatismos** **5º dism**

142

Cl.

Vc.

Pno. **Cuartas Justas** **Cuartas Justas** **Acordes con tensiones de 9º y 11º**

IV. In Memoriam

Allegro molto e con brio $\text{♩} = 126$

Clarinet in B \flat

Violoncello

Piano

(F) **1 2 3 4 5 6 7 8**

(TA) **1 2**

mf — **F**

F 1 2 3 4 5

F2

Arpeggios por 4as. Justas

Cl.

Vc.

Pno.

F

6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4

RI 2 5 6

F2

1 2 3 4 5

F

Cl.

Vc.

Pno.

6

RI 2

6

8

8 9 10 10

F

7 9 10 11 12

1 3

RI

2 4

24

Cl. **RF** 9 10 9 10 9 10

Vc. **RI** 7 8 9 10 12 7 8 9 10 12

Pno. **IRI** 6 7 9 9 10 12 1 5 11 7 6 9 10 12 10 11 3 10 5 3 1 2 3 4 5 11 5 10 8 12 10 4 7 9 10 3 4 7 9 10 11

27 **6** ♩=126

Cl. 6

Vc. **5** *arm* 7 **(TA)** 1 2 3 4 ♩=126 **F**

Pno. **RI** 6 7 10 11 12 1 2 3 4 5 7 8 10 11 12 *p* **Arpeggios por 4as. Justas**

33

Cl. 1 2 3 4 5 **F** 6 7 8 9 10 11 12

Vc. **F** 5 6 7 8 1 2 **F2** 3 4 5 6

Pno. *mf*

4

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into four systems, each with its own set of annotations and fingerings.

- System 1 (Measures 38-41):** Cl. part features a blue box labeled "RI2" with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Vc. part has green fingerings 7, 8, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 3, 11, 12 and a green box labeled "F". Pno. part has yellow circles around specific chords.
- System 2 (Measures 42-47):** Cl. part has blue fingerings 8, 9, 10, 10, 10, 10, 10 and a blue box labeled "RI2". Vc. part has blue fingerings 1b, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 9, 10, 10, 12, 12 and a blue box labeled "RI". Pno. part has yellow circles around chords and the instruction "sul pont.poco".
- System 3 (Measures 48-51):** Cl. part has a yellow box labeled "1(TB)" and "3 2 de F" with a green arrow pointing to a note. Vc. part has blue fingerings 12, 9, 11, 10 and a blue box labeled "RI". Pno. part has blue fingerings 6, 6, 6, 12, 12, 12, 12, 10, 7, 11, 1, 1, 1, 8, 9, 9, 10, 10, 11 and a green box labeled "ord." and "pizz." with a green box labeled "F".
- System 4 (Measures 52-55):** Cl. part has pink fingerings 7, 10, 4, 10 and a pink box labeled "(B)". Vc. part has pink fingerings 7, 7, 7, 7, 9, 4, 5, 8, 9, 12, 9 and a pink box labeled "RF2". Pno. part has pink fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 11, 8, 4, 5, 12, 6, 9, 5, 1, 2, 3, 3, 3, 3, 7, 6 and a pink box labeled "RIRF" and "RF".

6

72 $\text{♩} = 126$ (TA)

Cl. *arco* 1 2 3 4 5 6 7 8

Vc. *pizz.* movimiento divergente y convergente entre voces *mf* **F**

Pno. arpeggios de 4ª Justa

78 **F** 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 **RI2**

Cl. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Vc. **F2** 1 2 3 4 5 6 7 8

Pno.

82 **RI2** 5 6 5 tr 6 7 5 tr 6 7 8

Cl. 5 tr 6 7 5 tr 6 7 8

Vc. **F** 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Pno.

RI2 85 8 9 10 10 10 10 10 10

Cl. 8 9 10 10 10 10 10

Vc. **RI** 1 2 3 4 5 6 7 8 9 *sul pont. poco f* *mf*

Pno.

8

101 $\text{♩} = 126$

Cl. **6** *morendo...* **6**

Vc. **11** **11** **7** **1(A)** **2** **3** **F** **4** **5** **6**

Pno. **10** **12** **7** **10** **12** **12** $\text{♩} = 126$ *mf*

RI

107

Cl. **1** **2** **3** **4** **F** **5** **6** **7** **8** **9** **10** **11** **10** **11** **12**

Vc. **F** **7** **8** **1** **2** **F2** **3** **4** **5** **6**

Pno.

111 **RI2**

Cl. **1** **2** **3** **4** **5** *trm* **6** **5** **6** **5** *trm* **7** **8**

Vc. **F2** **7** **8** **1** **2** **3** **F** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10** **11** **12**

Pno.

131 **Con grazia**

Cl. IRF 6 7 9 4(12b)
Vc. 8 10 11 pizz.
Pno. 11 11 11 1 3 6 5 IRI 6 1 9 8 2 3 4 5 6 7 8 10 11 mf f ff RI

136

Cl. 7 8 4/ 11 9 5 6 56 56 5656 56 56 IRI 6 12 6 1 f mf
Vc. 7 8 4/ 11 9 5 6 8 7 8 arco
Pno. 6 5 RF 4 1 mp 1 1 1 1 1 1 1 1 4 4 4 4 5 5 5 5 3 3 3 3 1 1 1 1 2 2 2 2 4 4 4 4 5 5 6 5 6 5 6 6 6 6 3 3 3 3

142 **Anacrusa de entrada** **Célula motivica convergente** **Anacrusa de entrada**

Cl. 8 (B) cantabile 3 Fa (1) Mi (2) Re (3) Do (4) Sib (5)
Vc. 5 3 Sib (5) Do (4) Re (3) Mi (2) Fa (1) 3
Pno. 1 2 3 4 5 6 F (1-8) F (1-8) F (1-8) F (1-8)

11

System 147-151:

- Cl.:** Fa (1) Sol (2) La (3) Sib (4) Sib (4) Re (1) Do (2)
- Vc.:** Do Sib (4) La (3) Sol (2) Fa (1) Sol (5) La (4)
- Pno.:** I (1-8) I (1-8) I (1-8) I (1-8) RI (1-8)

System 152-155:

- Cl.:** Sib (3) La (4) Sol (5) Anacrusa de entrada Re (1) Mi (2) Fa (4) Sol (4)
- Vc.:** Sib (3) Do (2) Re (1) La (5) Sol (4) Fa (3) Mi (2)
- Pno.:** RI (1-8) RI (1-8) RIRF (1-8) RIRF (1-8)

System 156-157:

- Cl.:** La (5)
- Vc.:** Re (1)
- Pno.:** RIRF (1-8)

System 158:

- Cl.:** anacrusa
- Vc.:** sul G, motivos melódicos invertidos, sul tast
- Pno.:** RF, F (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9), 10, 11, 12

Annotations:

- Célula motivica divergente:** Yellow boxes highlighting specific melodic phrases in the Clarinet and Violoncello parts.
- Anacrusa de entrada:** Red circles and arrows pointing to the start of phrases in the Clarinet and Violoncello parts.
- RI (1-8):** Blue boxes highlighting rhythmic intervals in the Piano part.
- RIRF (1-8):** Brown boxes highlighting rhythmic intervals in the Piano part.
- RF:** Purple box highlighting a rhythmic figure in the Piano part.
- Motivos melódicos invertidos:** Green arrows pointing to inverted melodic motifs in the Violoncello and Piano parts.
- 4º Justas separadas por semitonos:** Green box highlighting a specific interval in the Piano part.

12

161 (A)

Cl. 2 4 6 6 7 10 (8#)

Vc. 2 3 4 5 7

Pno. 2 4 2 9 8 10 1 2 1 3 8 6 4 3 1 1 11 3 4 3 4

RI UC IRI IRF F 12

165

Cl. 2 3 4 5 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 9 4(12)

Vc. 1 ord. 6 12 8 10 11

Pno. 2 3 5 4 1 2 9 3 7 8 6 RI 11 11 1 11 1 3

F IRI IRF (TC) 12

170

Cl. - - - -

Vc. - - - -

Pno. 5 5 2 6 6 8 1 2 7 12 7 8 4 5 6 7 8 10 11

tr. IRI stacc. mf f ff RI

174 *Con grazia*

Cl. **IRI** 5 6 56 56 565656 5 6

Vc. 7 8 4/ 2/ 11 9 5 6 8 7 8 arco

Pno. *Con grazia* 2 3 RF 4 1 6 5 mp

6 12 4 1 f F mf

180 $\text{♩} = 126$

Cl. 8

Vc. 3 5 1 2 3 4 5 6 7 8 (TA) F mf

Pno. 1 2 3 4 5 6 7 8

185 F 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 R12

Cl. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Vc. F2 1 2 3 4 5 6 7 8

Pno. 1 2 3 4 5 6 7 8

14

189

Cl. **RI2** 5 ^{tr}6 5 ^{tr}6 7 5 ^{tr}6 7 8

Vc. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Pno

192

Cl. 8 9 10 **RI2** 10 10 10

Vc. 1 2 3 4 **RI** 5 6 7 8 9 *sul pont. poco. f* *mf*

Pno

197

Cl. 116 3 4 **RF**

Vc. **RI** 12 9 12^v 9 12 9 11 11 11 11 *ora* 1 2 **RI** 5 6 1 2 5 6

Pno 116 1 2 3 4 5 5 5 6 7 8 9 10 11 12 **RF** 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 **RI** 10 10

201

Cl. RF

Vc. RI

Pno. RF IRI RIRF

204

Cl. RF

Vc. RI

Pno. IRI IRF

207

Cl. RI

Vc. arm F

Pno. p

Musical score for measures 213-216. The system includes parts for Clarinet (Cl.), Voice (Vc.), and Piano (Pno.).

- Cl.:** Measure 213 starts with a fermata. Measure 214 contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, and 11. A green box highlights measures 214 and 215.
- Vc.:** Measures 214 and 215 are highlighted with a green box. Fingerings 5, 6, 7, 8, 1, 2, F2, 3, 4 are indicated.
- Pno.:** The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A green oval highlights the piano part across measures 213-216.

Musical score for measures 217-220. The system includes parts for Clarinet (Cl.), Voice (Vc.), and Piano (Pno.).

- Cl.:** Measure 217 has a fermata. Measures 218-220 contain notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. A blue box highlights measures 218-220. Trills are marked in measures 219 and 220.
- Vc.:** Measures 217-220 are highlighted with a green box. Fingerings 5, 6, 7, 8, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 3 are indicated.
- Pno.:** The piano accompaniment continues with a melodic line and bass line. A green oval highlights the piano part across measures 217-220.

Musical score for measures 221-224. The system includes parts for Clarinet (Cl.), Voice (Vc.), and Piano (Pno.).

- Cl.:** Measure 221 has a fermata. Measures 222-224 contain notes with fingerings 5, 6, 7, 8, 9, 10, 10, 10, 10. A blue box highlights measures 222-224. Trills are marked in measure 221.
- Vc.:** Measures 221-224 are highlighted with a green box. Fingerings 3, 11, 12, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 are indicated. Dynamics include *sul ponticello*, *f*, and *mf*.
- Pno.:** The piano accompaniment features a melodic line and bass line. A green oval highlights the piano part across measures 221-224.

18

236

Cl. 5 8 9 10 11 12

Vc. 9 10 11 12 RIRF 1 2 3

Pno. F 10 11 12 4 5 6 4 5 6 4 5 6 6 1 2 3 1 2 3 1 2 3

238

Cl. 4 5 6 7 8 9 10 11 12 *f* *ff*

Vc. 1 4 1 4 4 7

Pno. 7 8 9 10 7 8 10 8 9 10 7 8 9 10 7 8 9 10 11 12 11 12 11 12 11 12 *f* *ff* IRI

Ilustración 374. Partitura completa del *Trío por el 11M*.

Se adjunta la partitura transcrita de la obertura *Liberación*, realizada en formato Sibelius 5 por David Guillén.

Ouverture

Mustafa Aicha Rahmani

Piccolo

Flutes

Oboes

Cor Anglais

Clarinets in Bb

Bass Clarinet in Bb

Bassoons

Horn in F

Horns in F

Trumpets in Bb

Trombone

Trombone basso e Tuba

Timpani

Cymbals

Triangle

Bass Drum

Harp

Violin I

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

al

mp

v

n

pizz.

8 rit.

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

colla parte

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

sempre *pp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

div.

f

rit.

2

15 a tempo

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I a tempo

Vln. II

Vla.

Vc. pizz.

Cb. pizz.

4

21 rit.

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cl 1.

p

dim.

dim.

dim.

dim.

con sord.

con sord.

24

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

senza sord.

senza sord.

pizz.

30

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

III con sord.

senza sord.

arco

Detailed description: This is a page of a musical score, page 30, for an orchestral work. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for various instruments. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horns (two staves), Trumpets, Trombones, Tubas, Timpani, Cymbals, Triangles, Bass Drum, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score begins with a Piccolo part in the first measure, followed by a Flute part. The Oboe part has a melodic line with some grace notes. The Clarinet in A and Clarinet parts have similar melodic lines. The Bass Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with block chords. The Horns play sustained notes, with the second staff marked 'III con sord.' (third horn with mutes). The Trumpets and Trombones play rhythmic patterns. The Tubas play sustained notes. The Timpani, Cymbals, and Triangles are marked with rests. The Bass Drum plays a rhythmic pattern. The Harp is marked with rests. The Violin I part is marked 'senza sord.' (without mutes) and has a melodic line. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a melodic line. The Violoncello part has a melodic line. The Contrabass part is marked 'arco' (arco) and has a melodic line. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs at the end of some sections.

36

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

cresc.

mf

poco cresc.

div.

3

45

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

48

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Timp.
Cym.
Tri.
B. D.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

The image shows a page of a musical score for orchestra and strings, starting at measure 48. The score is arranged in a standard orchestral layout with woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bass Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tubas. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Triangle, and Bass Drum. The keyboard section includes Harp. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play active parts, while the brass and percussion are mostly in rests or playing sustained chords. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

51

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. II

Hn. III

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

59

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con sord.

arco div.

arco div.

3

3

3

3

64

rit. a tempo

con sord.

rit.

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

68

Picc. -

Fl. -

Ob. - *cresc.....*

C. A. -

Cl. - *cresc.....* *mp*

B. Cl. -

Bsn. - *mp*

Hn. -

Hn. -

Tpt. - *senza sord.*

Tbn. - *senza sord.*

Tba. - *senza sord.*

Timp. -

Cym. -

Tri. -

B. D. -

Hp. -

Vln. I *colla parte*

Vln. II

Vla. -

Vc. -

Cb. -

73

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. *senza sord.*

Hn. *senza sord.*

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

77

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl. ob↑

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp. legato

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, page 77. The score is arranged in a standard orchestral layout with woodwinds, brass, percussion, harp, and strings. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet (with an oboe clef), Bass Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tubas. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Triangle, and Bass Drum. The harp part is marked 'legato'. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score consists of three measures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across various instruments.

Strin.....gen....do....po....co....apo....co.....

80

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cym. Tri. B. D. Hp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 80, features a full orchestral and string ensemble. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horns (two staves), Trumpets, Trombones, and Tubas. The percussion section consists of Timpani, Cymbals, Triangle, and Bass Drum. The keyboard section includes Harp. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is divided into three measures. The first measure shows the Piccolo and Flute playing a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The second and third measures continue the melodic development in the woodwinds and strings, with various articulations and dynamics indicated.

90

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ppp

espress.

espress.

100

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1

2

à l

I

III

pizz.

div.

div.

div.

108

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

solo

br.

perd.

gliss.

114

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss.

unis.

div.

unis.

pizz.

arco

122

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Timp.
Cym.
Tri.
B. D.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

129

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cym. Tri. B. D. Hp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

con sord. marc. div. div. á 1

Detailed description: This page of a musical score covers measures 129 to 135. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horns (two parts), Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Cymbals, Triangle, Bass Drum, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The woodwinds and strings have active parts, while the brass instruments are mostly silent. Performance markings include 'con sord.' for the horns, 'marc.' for the harp, and 'div.' for the strings. A first ending bracket labeled 'á 1' is present in the Bassoon part at the end of measure 135.

137

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. II

Hn. IV

Tpt. con sord.

Tbn. con sord.

Tba.

Timp.

Cym. colla bacchetta

Tri.

B. D.

Hp. (etonfez)

Vln. I unis.

Vln. II unis.

Vla.

Vc. div.

Cb.

147

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn. I
Hn. II
Tpt.
Tbn.
Tba.
Timp.
Cym.
Tri.
B. D.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

arco

155

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. I

Hn. III

Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

div. arco

div.

sec.

tub

tuba

p

f

162

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. I (echo)

Hn. III (echo)

Tpt.

Tbn.

Tba.

tromb *pp*

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

pizz

arco

171

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a 1

cresc.

mf

f

div.

vla II

175

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a 2

cantabile

mf

a 2

cantabile

gliss.

sul pont.

pizz.

180

rit. . A tempo

Con grazia

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2

a l

mp

Con grazia

I

III

p

p

triang.

p

tr

rit.

195

String.

Picc. *p*

Fl. *a 2*

Ob. *a 2*

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn. *a2*

Hn. *con sord. a2*

Hn. *con sord. a2*

Tpt. *con sord. a2*

Tbn. *con sord. a2*

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I *cresc. mf* *String.* *sul pont.*

Vln. II *cresc. mf* *sul pont.*

Vla. *mf* *sul pont.*

Vc. *sul pont. v. arco*

Cb. *pizz.*

205 a tempo rit. a tempo rit. a tempo

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Timp.
Cym.
Tri.
B. D.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

a2
a2
1
1
II
IV
dix.
dix.
sul pont.

a tempo rit. a tempo rit. a tempo

217

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. I

Hn. II

Tpt. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

225

rit.

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

pizz.

arco

dim.

tutti arco

235 a tempo
cresc.

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

f

cresc.

secf

f

pp

f

240 rit.

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn. II
Hn. IV
Tpt.
Tbn.
Tba.
Timp.
Cym.
Tri.
B. D.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ff *dim.* *rit.*

254

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

l

III/IV

divisi

divisi

261

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Timp.
Cym.
Tri.
B. D.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

The musical score for measures 261-263 is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bass Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Triangle, and Bass Drum. The keyboard section includes Harp. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows various melodic lines and textures across these instruments.

264

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. I

Hn. III

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym. *colla bassetta*

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

267

Picc. Fl. Ob. C. A. Cl. B. Cl. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cym. Tri. B. D. Hp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

p

unis.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 267, 268, and 269. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bass Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tubas. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Triangle, and Bass Drum. The keyboard section includes Harp. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as rests, notes, and slurs. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the Cymbal part at measure 267. The word *unis.* (unison) is written in the Contrabass part at measure 269.

275

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div. pos sd

dim. unis.

c. anch

1

279

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Timp.
Cym.
Tri.
B. D.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

triang.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 279 to 282. The score is for a full orchestra. The Piccolo part (Picc.) has a melodic line with slurs and accents. The Flute (Fl.) part has a melodic line with a trill in measure 282. The Oboe (Ob.) part has a sustained chord. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line with a trill in measure 282. The Bass Clarinet (B. Cl.) part has a melodic line with a trill in measure 282. The Bassoon (Bsn.) part has a melodic line with a trill in measure 282. The Horns (Hn.) part has a sustained chord. The Trumpets (Tpt.) part has a sustained chord. The Trombones (Tbn.) part has a sustained chord. The Tubas (Tba.) part has a sustained chord. The Timpani (Timp.) part has a sustained chord. The Cymbals (Cym.) part has a rhythmic pattern with a triangle (triang.) in measure 282. The Triangle (Tri.) part has a sustained chord. The Bass Drum (B. D.) part has a sustained chord. The Harp (Hp.) part has a melodic line with a trill in measure 282. The Violins (Vln. I and Vln. II) part has a melodic line with slurs and accents. The Viola (Vla.) part has a melodic line with slurs and accents. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with slurs and accents. The Contrabass (Cb.) part has a melodic line with slurs and accents.

283

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: This page of a musical score, page 48, contains measures 283 through 286. The score is for a full symphony orchestra. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Clarinet, Bass Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Triangle, and Bass Drum. The harp and string sections (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are also present. The score features various musical notations such as rests, notes, and slurs. A rehearsal mark '283' is placed above the first measure. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play significant parts in these measures, while the brass and percussion are mostly in rests.

287

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

triang.

Detailed description: This page contains a musical score for measures 287, 288, and 289. The score is arranged in a standard orchestral format with 25 staves. The instruments included are Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horns (two parts), Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Cymbals, Triangle, Bass Drum, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Piccolo part is mostly silent. The Flute part has a melodic line starting in measure 288. The Oboe part has a melodic line starting in measure 287. The Clarinet and Bass Clarinet parts have melodic lines starting in measure 288. The Bassoon part has a melodic line starting in measure 288. The Horns and Trumpets parts have melodic lines starting in measure 288. The Trombones and Tuba parts have melodic lines starting in measure 288. The Timpani part has a melodic line starting in measure 288. The Cymbals and Triangle parts are mostly silent. The Bass Drum part has a melodic line starting in measure 288. The Harp part has a melodic line starting in measure 287. The Violin I and Violin II parts have melodic lines starting in measure 287. The Viola part has a melodic line starting in measure 287. The Violoncello and Contrabass parts have melodic lines starting in measure 287. The Triangle part has a melodic line starting in measure 288, marked *triang.*

290

Picc.
Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Timp.
Cym.
Tri.
B. D.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Tambor

The image shows a page of a musical score for orchestra and percussion, numbered 290. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, percussion, strings, and piano. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, and Tubas. The percussion section includes Cymbals, Triangle, Bass Drum, and Tambor. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano part is also present. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and various articulations. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The page number 290 is located at the top left of the score.

294

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

310

Picc.

Fl. *solo*

Ob.

C. A.

Cl. *dolce*
mp *poco cresc.*

B. Cl.

Bsn.

Hn. *p*

Hn. III

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II *dolce*
mp *poco cresc.*

Vla. *divisi*

Vc.

Cb.

3/8

Picc. *mf*

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

C. A.

Cl. *cresc.*

B. Cl. *cresc.*

Bsn. *cresc.*

Hn. *ff*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp. *8va*

Vln. I *tutti* *cresc.*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

329

Picc. *mf* 3 3 3 3 3 3

Fl. *mf* 3 3 3 3 3 3 *colla parte*

Ob. *ff*

C. A. *ff*

Cl. *mf* 3 3 3 3 3 3 *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. *mf* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Hn. *ff*

Hn. *cresc.* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Tpt. *cresc.* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Tbn. *cresc.* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Tba. *colla parte* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Timp. *colla parte* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Cym. *cresc.* *ff*

Tri. *triang.* *tambor* *ff*

B. D. *ff*

Hp. *mf* *non arpeggiato* *ff*

Vln. I *f* *div.* *sul pont.* *cresc.* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Vln. II *f* *cresc.* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Vla. *cresc.* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Vc. *cresc.* 3 3 3 3 3 3 *ff*

Cb. *cresc.* 3 3 3 3 3 3 *ff* *p*

338 rit. . . A tempo

Picc. *al*

Fl. *p espress*

Ob. *mp espress*

C. A. *al*

Cl. *al*

B. Cl. *al*

Bsn. *p*

Hn. *3*

Hn. *3*

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp. *3*

Vln. I *3* *div mp*

Vln. II *3* *div mp*

Vla. *3* *cantabile*

Vc. *p*

Cb. *p*

362

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con sord.

div.

non div.

381

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. I

Hn. II

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cym.

Tri.

B. D.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

387

The image displays a page of a musical score for the overture 'Liberación'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Tubas (Tba.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Triangle (Tri.), Bass Drum (B. D.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into measures by vertical bar lines. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). There are also performance instructions like '6' and '7' indicating fingerings or bowings. The page number '387' is located at the top left of the score.

Ilustración 375. Partitura completa de la obertura *Liberación*.

