

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 CLÁSICO EUROPEO

José David Guillén Monje

Profesor de trompeta en el Conservatorio Superior de Música de Málaga
Doctorando en el Programa de Historia y Artes de la UGR
Profesor superior de trompeta por el CSMMA
Graduado en Maestro de Educación Primaria por la UCJC de Madrid
Máster en Patrimonio Musical por la UGR

Resumen:

Mustafá Aicha Rahmani fue un compositor tetuaní que desarrolló un ecléctico repertorio musical basado en las fuentes culturales tradicionales de Marruecos. Además, de forma singular, expresó este legado en la configuración musical occidental. Los cantos de la montaña de Yebala, la música popular de Tetuán, 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 disciplinas que, este desconocido autor a nivel europeo, recogió en su producción. Asimismo, como herencia 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 en la música académica europea. Este autor alauita es considerado como el creador del *lied* en árabe, unificando expresiones dispares a partir de la idea *schoenbergiana* y su concepto de belleza. Todo ello, merced a su intención conciliadora con respecto a las diversas declaraciones musicales afines a su estética y filosofía, tanto históricas, como contemporáneas.

Palabras clave:

Mustafá Aicha Rahmani, *lied* en árabe, música nacionalista marroquí, música “neo-andalusí”, Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán, poesía árabe, *nawbas*.

THE MOROCCAN COMPOSER MUSTAFA AICHA RAHMANI (1944-2008). THE TRADITIONAL MUSIC OF YEBALA AND NORTH OF MOROCCO, ANDALUSIAN NAWBAS AND CONTEMPORARY ARAB POETRY LEADED TO THE EUROPEAN CLASSIC FORMAT.

Abstract:

Mustafa Aicha Rahmani was a composer from Tétouan who developed an eclectic musical repertoire based on the traditional cultural sources of Morocco. In addition, he expressed this legacy in the western musical configuration. Yebala's mountain music, popular Tétouan 's melodies, songs of the ancestral and esoteric rites of the Gnawas, the rich Andalusian heritage sheltered in Maghreb and contemporary Arabic poetry were disciplines that, this unpublished author in Europe, collected in his production. Also, as a legacy of the Spanish protectorate in Morocco, the Hispanic-Moroccan Conservatory of Tétouan and his mentor, the musician Emilio Soto, were key pieces for the instruction of Aicha in European academic music. He has been the creator of the lied in Arabic and unifying disparate expressions based on the Schoenberg's idea and his concept of beauty. All this, thanks to his conciliatory intention with respect to the diverse musical statements related to his esthetic and philosophy, both historical and contemporary.

Keywords:

Mustafa Aicha Rahmani, Arabic Lied, Moroccan nationalist music, "neo-Andalusian" music, Hispanic-Moroccan Conservatory of Tétouan, Arabic poetry, nawbas.

Guillén Monje, José David. "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 clásico europeo". *Música Oral del Sur*, n. 14, pp. 13-33, 2017, ISSN 1138-857

Fecha de recepción: 22-6-2017 **Fecha de aceptación:** 11-10-2017

INTRODUCCIÓN

El compositor Mustafá Aicha Rahmani, desde su estética, procuró llevar a cabo la sincrética labor de plasmar parte de la música tradicional marroquí en el formato occidental académico. Para la elaboración de este artículo se ha contemplado una metodología que ha abarcado el estudio de las fuentes escritas, a propósito de la música tradicional del norte de Marruecos –inherente en su literatura–, cotejándolas, a su vez, con la obra del autor a la que hacemos referencia. Además de la presentación de la figura de este músico y sus tendencias compositivas, se ha realizado un breve extracto de las diferentes influencias músico-culturales que ha recibido Marruecos a lo largo de su historia y que han conformado la propia música tradicional alauita. Algunos de estos aspectos artísticos fueron considerados por nuestro músico en su legado. Como se podrá observar, Mustafá Aicha Rahmani fue un compositor ecléctico y presentó una gran diversidad creativa en su propia obra en lo que a recursos autóctonos se refiere. Con este fin artístico tuvo como principal pretensión que el arte de la música fuera el lazo de unión entre diversas expresiones y estéticas culturales.

Asimismo, ha sido preciso realizar un ensayo de catalogación de su legado, además del estudio y análisis de las obras más representativas. A partir de ello, se ha sintetizado su contenido y se ha comparado con las músicas tradicionales del norte marroquí y con los aspectos culturales reseñados relacionados con el orbe árabe. La hipótesis que se desprende de la obra de Aicha Rahmani se estructura en tres vertientes fundamentales. Una de ellas, esboza y relaciona la catalogación de parte de su legado con el novedoso e inédito concepto de “nacionalismo marroquí” –entendiéndose dentro de los géneros y registros musicales occidentales románticos–. Esta apreciación es observable en características compositivas de algunas de sus partituras, como la inclusión de melodías, estructuras y conceptos de tradición oral de la región de Yebala en particular y de Marruecos en general. Otra vertiente de su obra se presenta, hipotéticamente, como “neo-andalusí”. El autor recogió de forma contrastada melodías, poesías, conceptos filosóficos y formas musicales de la antigua música árabe andalusí, transformándolas en ciclos de *lieder*. De esta herencia cultural, tomó su concepto general y la remembranza histórica de la misma como una fórmula compositiva tácita, aunque también empleó aspectos formales explícitos. Compuso *lieder* a partir de poesías atávicas de varios autores árabes –como Ibn Zamrak, Ibn al-Jatib o el cairota Ibn al-Farid–, además de otras anónimas. La tercera y última hipótesis que podría revelarse es la primicia de su realización de *lieder* en lengua árabe y, también, la estructuración de obras seriales a partir de textos de poetas contemporáneos en el mismo idioma. El estudio de la articulación de esta bella lengua en las partituras de Aicha Rahmani es de una factura notable y basada en una estructuración muy creativa.

EL ECLECTICISMO COMPOSITIVO DE MUSTAFÁ AICHA

Mustafá Mohammed Rahmani nació en la ciudad de Tetuán (Marruecos) el 28 de diciembre de 1944. Aunque no tuvo antecedentes musicales en su familia, desde temprana edad, quedó prendado de las melodías y cantos populares de las montañas de Yebala que su madre entonaba cuando realizaba las labores diarias del hogar. En 1956 decidió matricularse en la sección española del Conservatorio Hispano-Marroquí de su ciudad natal, institución promulgada por el protectorado español que ocupó la zona. Se formó en las asignaturas de solfeo, historia y estética de la música, violonchelo, armonía, dirección, composición, fuga, contrapunto, orquestación y piano¹. Gracias a su dominio del árabe, castellano y francés, estudió prosa y poética de primitivos autores andalusíes y contemporáneos árabes, además de obras de literatos y filósofos hispanistas y francófonos. Este interés del compositor por el arte de la literatura y la poesía, más tarde, tomó forma en sus partituras, concretamente en sus numerosos *lieder*. En 1972 se graduó, terminando todos los estudios musicales que se ofertaban en el conservatorio de su localidad. Tomó como nombre artístico Mustafá Aicha Rahmani, a modo de homenaje a su madre y al apellido de su padre. Una vez disuelto el protectorado español, ingresó como docente en el Conservatorio Nacional de Tetuán, ya dependiente del Reino de Marruecos.

¹ ANAKAR, S. *Mustafá Aicha Rahmani, el músico que vive en la melodía*. Tetuán: Khaled, 2010, p. 5.

Falleció en la ciudad que le vio nacer el año 2008, dejando un legado de 198 obras. 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 sólo fueron publicadas seis de sus piezas, siendo otras pocas interpretadas en diversas partes del mundo².

En relación a las diversas estéticas que Aicha estudió y que, más tarde, tomó parcialmente como suyas, siempre mantuvo una postura intermedia y *poliestilista*. Nunca fue radical en su arte y, gracias a esta actitud, su legado posee las características que hoy en día se muestran. El compositor tetuaní combinaba componentes de los estilos que él consideraba afines a su creación, engendrando a partir de ellos una producción única. Relacionando este arte de componer con otras disciplinas, se podría hacer una comparativa de su música con la *Arquitectura ecléctica*. Esta especialidad, que se conformó entre finales del siglo XIX y principios del 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. El mismo término “ecléctico” proviene del adjetivo griego *εκλεκτός*, que significa “escogido”. La selección o principio de elección se fundamenta en que el artista concentra, en su propio patrimonio técnico y estético, ideas del pasado con el fin de renovarlas y adaptarlas. La concepción histórica de los elementos elegidos toma una importancia plausible en la obra, al igual que el contenido filosófico correspondiente a las nociones adoptadas³.

La acción de seleccionar elementos de diversas expresiones artísticas ya aconteció con anterioridad en la histórica al-Ándalus. De hecho, este aspecto fue inherente al espíritu andalusí, que tan expreso resulta en la cultura y música tradicional marroquí actual. A modo de ejemplo, tomando nuevamente como equivalencia 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 emirato⁴. Los árabes tomaron y escogieron materiales ya existentes de antiguas construcciones romanas y visigodas –que se encontraban desperdigadas por la ciudad, como columnas sobrantes, etcétera–, y que se emplearon como sujeción del *iwán*⁵ del edificio. La elección de columnas de dispares estilos motivó a los arquitectos andalusíes a desarrollar una nueva idea artística e ingeniosa, además de funcional. Los pilares reciclados no poseían la suficiente altura que precisaba la nave del *iwán*. Por lo que, en vez de construir nuevas pilastras –con la altura adecuada a lo que la construcción precisaba–, los propios árabes erigieron, sobre las ya usufructuadas y acondicionadas columnas romanas y visigodas, estructuras rectangulares para apoyar los arcos de sustentación del techo, con la innovación de conservar el vano entre los dos arcos

² *Ibid.*, pp. 7-20.

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

⁴ HARTT, F. *Arte*. Madrid: Akal, 1989, p. 371.

⁵ 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.

resultantes⁶. El eclecticismo de Mustafá Aicha hizo que él mismo adoptara esa voluntad artística arquitectónica en su música. El maestro tomó ideas históricas de la música andalusí, de la música occidental, de poesías árabes contemporáneas y primitivas, del folclore de su tierra, de la literatura europea y, asimismo, de las corrientes compositivas académicas europeas que estaban en boga en su propio tiempo, llegando a obtener un resultado creativo cargado de una plural innovación artística. Dentro de las disciplinas que comprendió concomitantes a su idea general, “escogió” elementos concretos para llevar a cabo su propósito creativo que se representaba en una obra novedosa, conciliadora e inédita. Los principios y conceptos adoptados y seleccionados, sustentaban la idea global y su estética que, a pesar de traducirse como heterogénea, buscaba un fin con un núcleo único. Esta misma esencia singular y característica, a su vez, congregaba y dirigía el designio de nuestro artista y la multiplicidad de su representación hacia la idea de la búsqueda de la belleza, como concepto exclusivo.

Una de las técnicas compositivas que el autor marroquí desarrolló en gran parte de su producción madura fue el dodecafonismo y el serialismo. Continuó y desarrolló, de forma tardía, los ideales estéticos musicales y conceptos filosóficos de Schoenberg. Siguiendo los pasos del gran maestro austriaco, el autor árabe siempre tuvo presente lo artístico en lo que, presumiblemente y aparentemente en ocasiones, no lo era. En este sentido, se basó siempre en el concepto de la idea⁷. El poder de la música, basado en la inteligencia y en la emoción, provocaba en él, de forma definitiva, la representación de la belleza plena a partir de un trabajo continuo y elaborado. Esa belleza siempre fue foco y piedra angular en la mente creativa de sus ancestros de al-Ándalus, donde convergían diversas culturas de manera patente⁸. Asimismo, nuestro autor siempre presentó un respeto notorio por la música anterior a él, teniendo en consideración de manera sincrética en su argumentación compositiva, tanto la música histórica andalusí como la música académica europea. Estos ideales desarrollados en su filosofía y estética, también coinciden con la deferencia que el propio Schoenberg promulgó por la música anterior a él. Del mismo modo que el citado autor vienés se arraigó al clasicismo –como método compositivo desde la perspectiva del dodecafonismo–, Mustafá Aicha siguió sus pasos en muchas de sus obras, pero en un espacio exótico: Tetuán, Marruecos, África. La base del clasicismo, tanto andalusí como académico europeo es expresa en su legado, buscando, constantemente, la línea de unión entre ambas. Y esa búsqueda, que el propio Schoenberg entendía como “el motor del conocimiento”, sería dirigida por Aicha hacia la mezcla de las expresiones para que, después de escudriñar y escrutar en ellas profundamente, poder llegar a un puerto vinculante. También de Schoenberg, tomó la referencia del monodrama, a partir del cual creó su obra *La pasión de al’Mu’tamid*. Resulta al menos interesante que un autor árabe considere como formato compositivo a esta reducida y característica forma operística. Además de ello, se muestra novedosa la temática de este monodrama –la historia de amor

⁶ AZNAR, F. *La mezquita de Córdoba*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1985, p. 5.

⁷ SCHOENBERG, A. *El estilo y la idea*. Madrid: Mundimúsica ediciones, 2008, pp. 21-30.

⁸ FERNÁNDEZ, R. *Música del al-Ándalus*. Granada: EUG, 2016, p. 23.

del rey de la taifa sevillana–, siendo peculiar que los textos de esta pieza, a su vez, estén escritos en castellano. Las tramas de sus movimientos presentan situaciones originales por el compendio de aspectos que se reunieron y dan un interés especial a esta partitura.

BREVE PRONTUARIO DE LA MÚSICA EN MARRUECOS A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Marruecos es una nación rica, tanto en plurilingüismo como en pluriculturalismo, consecuencia del paso histórico de diversas civilizaciones. Su época preislámica 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 –cananeos o humairíes, entre otros–, por lo que las tradiciones culturales que insuflaron estaban fundadas en la herencia del patrimonio oriental. De la toma romana, es meritorio señalar a la figura del regente Juba II, que propuso la cultura – con mención especial a la música– con tanto afán en el Magreb como dispuso Roma en sus conquistas. El gobernador bereber promovió, en el asedio romano, la creación de una academia de música en la ciudad argelina de Cherchell.

Ya en época islámica –en el año 681–, el inicio de las invasiones musulmanas al norte africano, no impulsaron con mucha intención la cultura entre los bereberes, salvo la música beduina y las imposiciones coránicas que los soldados musulmanes consignaron. Los idrisíes, que tomaron el Magreb entre los años 780 y 985, sí que implementaron aspectos culturales en la población bereber norte africana. Concretamente, fundaron la ciudad de Fez que se convirtió en un centro de referencia del conocimiento y sabiduría en el Occidente islámico. Además de ello, la música idrisí se presentó como una mezcla consistente de influencias bereberes, qayrawánies, orientales y andalusíes⁹. En el periodo de guerras que aconteció desde los maghrawíes (987-1070) hasta los almorávides (1038-1156) se continuó llevando a cabo los influjos culturales entre orillas, con especial predominancia de la música andalusí¹⁰. De forma anexa, se produjo la transculturización de la música bereber con la sudanesa y la de los Banú Hilal –de origen oriental y beduina–¹¹. Años más tarde, entre 1156 y 1269, los almohades permitieron, relativamente, el desarrollo y empleo de la música en tierra marroquí, siendo la de la escuela andalusí sevillana la que tuvo más presencia. Sin embargo, en la época almohade magrebí se empezó dismantelando y atacando a la música por causa de la ideología extremista de su líder Ibn Tumart¹² que, más tarde, fue apoyada por su sucesor, el emir Abd al-Mumin, a partir del año 1130¹³. Entre los años 1258 y 1420, en el tiempo de los meriníes, los marroquíes continuaron con las

⁹ CHAACHOO, A. *La música andalusí, al-Ála. Historia, conceptos y teoría musical*. Córdoba: Almuzara, 2011, pp. 79-80.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 80-82.

¹¹ WEISS, B.; GREEN, A. *A Survey of Arab History*. El Cairo: American University in Cairo Press, 1987, p. 129.

¹² BOSCH, J.; MOLINA, E. *Los almorávides*. Granada: EUG, 1998, p. 362.

¹³ BOSCH, J. *La Sevilla islámica 712-1248*. Sevilla: U. de Sevilla, 1999, p. 80.

costumbres musicales de los andalusíes¹⁴. Al igual que en el Reino Nazarí de Granada, la cultura floreció entre las élites de la población y, de la misma manera, la arquitectura en Marruecos incrementó en finura y avance artístico.

La reconquista cristiana peninsular forzó el ya conocido éxodo masivo de muchos hispano-árabes a Marruecos, especialmente desde Valencia y, con ello, el nuevo acrecentamiento de la difusión de la música andalusí en territorio marroquí. Más tarde, el control saadí permitió a los andalusíes –que aportaron una amalgama estética andalusí, mozárabe y cristiana peninsular– que continuaran instalándose paulatinamente en el Magreb, ocurriendo en este periodo (1510–1658), una masiva ocupación de moriscos en Tetuán¹⁵.

En 1659, los alauitas se afincaron en Marruecos hasta hoy día. Desde que se asentaron en el país, algunos de sus regentes dieron una considerable importancia a la enseñanza musical. Cabe señalar a Hassan I, que creó un conservatorio de música en Marrakech en el siglo XIX. La música andalusí, que fue adoptando estéticas locales, ya se entendía como parte de la música tradicional en el Magreb. Aunque esta música hace referencia a un repertorio concreto de origen oriental-andalusí y de transmisión oral, fue recogida primigeniamente por los alauitas en diversos documentos entre los siglos XVII y XIX. Cabe destacar entre estos cancioneros o tratados, la obra de Mohammed al-Bu`šámí, titulada *Íqád al-šumú`lilaḍḍati al-masmú`bi nagamáti al-tubú`*, del siglo XVII¹⁶.

En este último periodo que hacemos alusión, la ciudad de Tetuán se conformó como uno de los centros más importantes del país en pro de la preservación cultural andalusí y bereber, de forma natural y por iniciativa del propio pueblo. Hay que añadir a todos estos acontecimientos históricos a la acción política llevada a cabo por los protectorados francés y español que, desde la primera mitad de siglo XX, dejaron importantes influjos culturales y sociales europeos. Toda esta realidad histórica y sus remanentes fueron determinantes en el caso de Aicha para la creación de su obra.

La música tradicional de Yebala, con un importante trasfondo bereber y oriental, posee muchas características recibidas de las diferentes ocupaciones mencionadas y, de alguna manera, es independiente a la música andalusí –aunque presenten aspectos concomitantes entre ambas–. Además del uso del *maqam* y algunos ritmos orientales, a modo de ejemplo, la propia música y cultura de las cabilas del norte marroquí denotan influencias griegas –que se pueden cerciorar en las leyendas de esa población, como la figura de Kandisha–. *Curiosamente, en la obra de Aicha para piano Pequeñas Andalucianas a Lamia, se inspiró en este ser mitológico romano que tantas características similares comparte con la figura de Kandisha, a modo de homenaje a la cultura grecorromana.*

¹⁴ FLETCHER, R. *La España mora*. Hondarribia: Nerea, 2000, p. 181.

¹⁵ PENNELL, R. *Breve historia de Marruecos*. Madrid: Alianza, 2003, p. 15.

¹⁶ CORTÉS, M. **Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí**. *Meah, Sección árabe-islam*. 2006, nº 55, pp. 72-90.

LA MÚSICA DE YEBALA

La región de Yebala es una demarcación histórico-cultural del norte occidental del actual Marruecos. Comprende casi la totalidad de las zonas territoriales de Tetuán, Chauen y Tánger, abarcando gran parte de la zona montañosa del Rif. La ciudad que propone mayor influencia, como urbe de importancia dentro de este territorio interior, es Tetuán. La *Paloma blanca*, como se conoce popularmente, fue la localidad de origen y escenario en gran parte de la vida de Mustafá Aicha. Esta preciosa ciudad del norte de Marruecos 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-árabe.

Como por todos es sabido, Tetuán fue la capital del protectorado español en Marruecos (1912-1956). Aunque en la actualidad, la región de Yebala no se considera como una circunscripción política-geográfica específica en Marruecos, en el periodo del citado protectorado sí que se tuvo en cuenta como tal. Para ceñirnos a la realidad social que vivió Aicha, fruto de la herencia de la toma hispana, haremos alusión a las circunscripciones que los españoles, con su protectorado, llevaron a cabo en la región de Yebala. A principios del siglo XX la zona estaba repleta de cabilas donde se agrupaban sus habitantes. Para administrar estas tribus de origen bereber, en el Decreto de 29 de diciembre de 1931, se establecieron seis regiones: Yebala Occidental, Yebala Oriental, Yebala Central, Oriental, Gomara-Chauen y Rif. Más tarde, en el Decreto de 15 de febrero de 1935, con la supuesta intención por parte de la Administración española de respetar los fundamentos naturales y étnicos, se distribuyeron las cabilas de la zona del protectorado en los siguientes territorios: Lucus (Occidental), Chauen (Gomara), Kert (Oriental), Rif y Yebala¹⁷. A pesar del obvio 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 presentó hasta el momento. La música folclórica de esta maravillosa región es de transmisión oral, al igual que sus textos. A pesar de todas las influencias recibidas a lo largo de la historia en el norte del país, su representación artística mantuvo una idiosincrasia acentuada, gracias a la ancestral personalidad cultural bereber y de sus etnias.

Merced a los datos y trabajo de campo del español Carlos Perea Roig (2014) 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. Estas canciones fueron compuestas de forma natural por el propio pueblo para ser escenificadas y ejecutadas musicalmente. Las coplas, de temática bucólica por lo general y escritas en la lengua variante *yebelina* del árabe marroquí¹⁸, fundamentalmente, expresan el contacto directo

¹⁷ VILLANOVA, J. L. La organización territorial del Protectorado español en Marruecos. *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, 2010, nº 9, pp. 7-8.

¹⁸ Dialecto que no está normalizado en Marruecos, aunque si es usual escribirlo y hablarlo en esta zona norte del país.

entre hombre y naturaleza. El propio Perea empezó a recopilarlas en 1925 cuando quedó prendado del canto de las mujeres de Yebala mientras trabajaban en las faenas agrícolas –situación parecida a la que le ocurrió a Mustafá Aicha en su infancia cuando oía a su madre cantar las mismas melodías–. Este repositorio de coplas pertenece al género de *Poesía cantada de la región de Yebala* y se bifurca en dos subgéneros: uno, que solo interpretan los hombres, y, el otro ejecutado exclusivamente por mujeres –aun así, en la actualidad se mezclan ambos subgéneros–. La gran mayoría de ellas están formadas por cuatro versos hexasílabos y coros a los que les siguen o se les intercalan estrofas. La temática, que como ya se indicó es primordialmente de rango rural, también se mueve en argumentos amorosos, en la envidia, en las habladurías o en el destino, entre otras tramas. Aunque los datos musicales y de escenificación 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 textos evidencian el uso de algunos modos andalusíes (*tab*), del tañer de instrumentos de cuerda, además del empleo de la voz como medio de expresión musical¹⁹.

LA OBRA DE AICHA INSPIRADA EN EL PATRIMONIO CULTURAL DE YEBALA Y MARRUECOS

Como se ha citado, Aicha se nutrió de muchas de las características culturales propias del norte marroquí. De entre ellas, y bajo su visión estética, recogió nociones y herramientas determinantes para parte de su obra que, como sabemos, estuvo fundamentada en el formato académico occidental con tendencia a la vertiente intelectual y racional.

La formación musical europea llegó a Mustafá Aicha, esencialmente, desde fuentes españolas. Además de la lectura de autores de otros países occidentales –con los que el compositor se instruyó–, fue el ya mencionado Conservatorio Hispano-Marroquí y, en especial, las enseñanzas adjuntas de su también ecléctico maestro, el padre Emilio Soto, los que promulgaron las bases compositivas desde las que nuestro compositor partió. Es por ello que la tendencia compositiva de Aicha presentó una primigenia influencia de la estética española que se mixturó con los singulares y novedosos componentes culturales marroquíes.

La mayoría de los compositores hispanos de los primeros años del siglo XX se decantaron por la música francesa, con una inclinación más lúdica y comprensible, en vez de por la *schoenbergiana*, basada en la intelectualidad y en la ruptura con la música anterior. La música española continuaba por los derroteros del nacionalismo, sin ofrecer ni aportar nada novedoso a la estructura musical europea, salvo su ya conocido halo exótico y populista²⁰. También es cierto que, progresivamente, aparecían atisbos de innovación artística –con aspectos basados en la intelectualidad– en algunos compositores como Falla. A modo de

¹⁹ PEREA, C. *Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)*. Presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de F. Moscoso. Barcelona: Alborán Bellaterra, 2014, pp. 136-141.

²⁰ CHARLES, A. *Dodecafonismo y serialismo en España*. Valencia: Rivera Editores, 2005, pp. 55-56.

ejemplo, su *Concierto para clavicémbalo*²¹, muestra esa denotada intención “cultista” por parte del compositor andaluz al emplear este instrumento como principal²². En este sentido, hay que señalar la influencia del propio Falla en parte de la música de Aicha y que, concretamente, se esboza conceptualmente a través de este mencionado concierto del autor español. El maestro tetuaní hizo un guiño al músico gaditano en su obra *Suite nórdica* (1986) –dedicada a la región de Yebala–, componiéndola también para clavecín. Su primer movimiento se denomina “Tasrit ouonzar”, siendo una adaptación de una melodía rifeña cuyo título significa “arcoíris”, y el segundo corte de la partitura es la canción popular tetuaní “Habibi” –Mi amado–. En su quinto movimiento se expone la “Rapsodia yebeliña” (Giocosos) que también está basada en temas folklóricos de Yebala. El abanico de aspectos culturales autóctonos que presenta esta obra es amplio y evidente. Como curiosidad, y siendo realistas, es meritorio señalar que era muy complicado encontrar en todo Marruecos, en esos años, un clavecín en el que interpretar una obra como el autor la había concebido desde su génesis. Aunque Aicha sabía que era casi una entelequia el que gran parte de sus piezas pudieran ser representadas en su propio país, continuó sin desistir, componiendo bajo su perspectiva creativa. El maestro tetuaní, en su edad artística temprana, prosiguió por los derroteros hispanos con respecto a la estética de su música. Sin embargo, sus últimos 20 años de producción compositiva se desmarcaron de esta influencia populista y se basó, en esta etapa madura de su obra, en la perspectiva *schoenbergiana* y racional.

Mustafá Aicha tomó otras variadas características culturales de Yebala. Según el trabajo del profesor Abdeslam al-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 Layt²³. Aicha Rahmani hace alusión a algunas de estas tribus en su ballet en dos actos y seis escenas *Kandisha* y *Kaddor*. Concretamente, en la primera escena del primer acto (Tempo di marcia) se expone literalmente en castellano el siguiente texto: “*Explanada en la kabila [sic] Bni Sálah, Ashosa*²⁴, *su familia, el sacerdote y un grupo de su pueblo, reciben a Kaddor, su familia y un grupo de su kabila [sic] Bni Huzmar*”²⁵. *El mito de Aisha Kandisha, que forma parte de la tradición folclórica marroquí, data del siglo XIV y 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 anciana abominable de crueldad extrema. Para algunos*

²¹ FALLA, M. *Concerto per Clavicembalo, Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello*, París, Max Eschig, 1970.

²² SALAZAR, A. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ed. La Nave, 1930, p. 63.

²³ ELJAAMATI, A. “Región de Yebala/Ybala”, (Dri, M.; Doña, A. M., traducción al español). *Tetuán en red*. <http://www.tetuan.org/datos-de-marruecos/región-de-yebala/> [Consultado el 28-02-17].

²⁴ Ashosa hace referencia a Aisha Kandisha.

²⁵ Extracto literal tomado de la partitura original del ballet *Kandisha* y *Kaddor*.

*marroquíes esta figura legendaria es una deidad, y, para otros profiere el temor más absoluto*²⁶.

Además de este ballet anteriormente reseñado, Aicha escribió una sinfonía serial denominada *Kandisha y Kaddor, Leyenda Sinfónica*, estando dedicada también, a este ser quimérico. El otro gran personaje principal del ballet y de la leyenda sinfónica, Kaddor, evoca al protagonista de una novela fabulosa escrita por el marroquí Mohamed Azirar, que fue publicada por entregas, entre julio de 1988 y enero de 1989, en el suplemento dominical del diario L'Opinion de Rabat y se tituló *Kaddour “el fantasioso”*²⁷. Para este cuento, Azirar se basó en las leyendas marroquíes de transmisión oral, convirtiéndose la figura del propio Kaddor (Kaddour) en sujeto imprescindible de la tormentosa historia amorosa con Kandisha²⁸. Aicha Rahmani toma a ambos personajes parafraseando las dos historias e ilustrando así los contenidos de estas obras musicales reseñadas. A colación de este aspecto anteriormente expuesto es importante señalar que, en el norte de Marruecos, por lo general la lengua habitual que se utiliza en el legado literario de tradición oral, como las leyendas y cuentos, son los 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. Estos legados culturales alauitas, por su calidad, son muy considerados a nivel mundial, siendo muchas obras de autores marroquíes de renombre traducidas a diferentes idiomas²⁹. El contenido de este conjunto de partituras de Mustafá Aicha Rahmani, y el formato en el que se presentó, fue una creación pionera ya que, anteriormente, no se había escrito un ballet o una sinfonía serial basados en un cuento de Yebala a la forma de la Segunda Escuela de Viena. Nuestro compositor sincretizó las tradiciones atávicas de su tierra con los métodos contemporáneos de escritura musical europea, con la relativa influencia de la estética hispana.

Asimismo, la primera obra que publicó el músico tetuaní estaba basada en melodías tradicionales de la región marroquí a la que hacemos mención: *Tres Piezas Folclóricas de Yebala, op. 42* para piano³⁰. En ella aparecen diversos *maqams* bereberes –de origen oriental– como el *Hiyascar* o el *Shadd Araban*³¹. Otra de las partituras que dedica a este histórico territorio es su *Fuga sobre una canción popular de Yebala, op. 36*, en la cual se estructura un tema folclórico bajo los parámetros de este procedimiento musical –la fuga–, superponiendo esta melodía popular en consonancia con el uso del contrapunto entre varias

²⁶ LUKER, M. *Diccionario de dioses, diablos y demonios*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 293.

²⁷ Datos tomados de la tesis: EKHAUSE, R. (2012). *Literatura marroquí escrita en catalán y castellano*. Máster en Artes en español y culturas del mundo. Universidad de California, Merced.

²⁸ Datos tomados de la tesis doctoral no publicada: BOBBIT, B. J. (2016). *Refusing to be buried alive: Burial and African immigration in Afro-Hispanic literature*. Austin: Faculty of the Graduate School, University of Texas at Austin.

²⁹ SABIA, S. Aproximación a la literatura marroquí en lengua española. *Revista Candil: Revista del Hispanismo – Egipto*, 2012, nº 12, pp. 310.

³⁰ AICHA, M. *Tres piezas folclóricas de Yebala*, Tetuán, Minerva, 1972.

³¹ En árabe: *maqām*, مقام; pl. *maqāmāt* مقامات o *maqams*. GARIBAI, Mirna. Maqam, la música representada en emociones. *Mundo Bellydance*, 2012, nº 2, pp. 13-14.

voces. En estas reseñas, también consideramos la obra para guitarra sola *Suite Jebelíña*. Es preciso apuntar que el volumen de música tradicional en esta zona noroccidental marroquí, con ese influjo bereber y orientalista patente, es amplio y rico. Como se ha esbozado, nuestro compositor rescató de él, y en algunas de sus partituras, conceptos y formas muy características.

Tetuán, y su cultura urbana, también fueron estampas sugestivas y evocadoras para Aicha en algunas de sus obras. Señalamos, como ejemplo, *Paisajes Tetuaníes (Cuadros sinfónicos en miniatura)*, compuesta para orquesta e inspirada en su población natal. Cabe resaltar que, en su cuarto movimiento, se hace una reseña a la iglesia local de Nuestra Señora de las Victorias. Este templo cristiano fue construido en 1926, en época del protectorado –a partir del ensanchamiento de Tetuán y bajo los planos del arquitecto Carlos Óvilo–. El interior del edificio es de estilo neo-mudéjar y se encuentra ubicado en la actual Plaza Muley el Mehdi de la localidad –también conocida popularmente como Plaza Primo³². Otras obras dedicadas también a su ciudad de origen son: *Fantasia Romántica sobre una canción callejera de Tetuán*, op. 408 para piano; *Canciones populares tetuaníes*, op. 10, números 1, 2 y 3 para piano; y *Suite Tetuán*, op. 77 para guitarra. Asimismo, en su *lied* para soprano y piano, con texto en castellano de Ricardo Barceló, titulado *Primavera en la calle L' Aaium*, se hace referencia a una de las travesías de la medina tetuaní. En su *Canto a Tetuán* para coro sin acompañamiento, Aicha Rahmani muestra un florilegio sonoro de las bondades de la ciudad, señalando explícitamente zonas de la localidad como la bella Plaza de Feddan, rodeada de sus esbeltos naranjos.

Además de Yebala, en general, y Tetuán, en particular, el maestro alauita expresó en su legado musical, su admiración por Marruecos y su plural cultura. Esta realidad se puede observar en su *Sonata marroquí*, op. 39 para piano, o en sus *Cuatro melodías marroquíes*, –arreglo sinfónico de un tema del músico tradicional árabe Aziz Hosmi, contemporáneo a Aicha– para conjunto instrumental. También, en su obra orquestal *Aáchora, Sinfonía popular*, hace referencia a la festividad religiosa alauita que se acompaña de música tradicional e instrumentos de percusión.

Es meritorio reseñar los guiños artísticos que el autor tetuaní realiza, en algunas de sus piezas, a las músicas relacionadas con aspectos mágicos o espirituales marroquíes, concretamente, la de los *gnawas*. Según el Centro Mohammed VI de la Embajada de Marruecos en Santiago de Chile, los *gnawas* conforman una serie de cofradías místicas musulmanas que emplean la música y la danza para llegar al estado de trance. Proviene 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 XVI. Sus canciones, expresadas en árabe, aún mantienen palabras pertenecientes a tribus o etnias africanas, por lo que su música, probablemente, también posee esa transculturación evidente. La forma de expresión está estructurada en

³² ELRAZZAZ, M. Tetuán, la hermana de Granada. *El legado andalusí*. 2010, volumen XI, nº 44, pp. 62-63.

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 humano³³. Aicha recogió algunas referencias musicales de los *gnawas* y las sincretizó en su manera compositiva. Como ejemplo, reseñamos su sinfonía *Othello et Desdèmone (Rasgos psicofónicos)* –basada en el celeberrimo texto de Shakespeare–, donde toma como referencia compositiva a esta célebre tragedia teatral por la alusión de procedencia que se hace a Otelo –el moro de Venecia–. Como elemento compositivo significativo, a colación de lo que exponemos, se incluye en esta obra un “tema folclórico-ritual de guinana”³⁴, en el primer movimiento y en la voz del arpa. Esta melodía recogida de los *gnawas*, e implementada en esta obra, expone esa mezcla universal que el autor de Tetuán pretendía llevar a cabo entre diferentes disciplinas y estéticas y, a su vez, el rescate de estas músicas esotéricas y tradicionales de Marruecos.

Es por ello que, el hecho de que Mustafá Aicha tome diversas melodías tradicionales y folclóricas del campo de Yebala, que recoja canciones urbanas de la ciudad de Tetuán – además de las alusiones ilustrativas que se relacionan a ambas–, y que emplee reseñas músico-culturales de Marruecos, propone que parte de su patrimonio pueda ser considerado bajo la clasificación de “nacionalismo marroquí”, entendido éste dentro de la categorización de la música académica occidental, aunque muy retrasada en el tiempo. Como dijo Robert Schumann a colación de 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”³⁵.

LA MÚSICA ANDALUSÍ MODERNIZADA COMO CONCEPTO

Aicha Rahmani estimó en parte de su legado la música andalusí conceptualmente, aunque también empleó formas de la misma. Especialmente, se basó en las célebres *navbas* y las estructuró a modo de ciclos de *lieder*. Aun siendo música de origen peninsular, Marruecos ha sido uno de los países del Magreb que la ha recogido con mayor celo, formando parte de su música tradicional. El autor tetuaní basó muchas de sus piezas en imágenes o estampas de la antigua al-Ándalus, como su *Concierto al-Ándalus* para guitarra, orquesta de cámara y percusión; *Sonata Andalusí* para dos guitarras; o su *Bogía, Tuishia y cinco Kasidas andalusíes para violín y guitarra*. En muchas de estas obras, inspiradas en el patrimonio hispano-árabe, se usa la guitarra en sus instrumentaciones evocándose así al laúd (*oud*), cuya importancia artística, espiritual y terapéutica en al-Ándalus fue de considerable significación. También, se hace alusión conceptual a lo sefardí en algunas de sus partituras. Así homenajea a los judíos peninsulares que convivieron bienaventuradamente con los islámicos y mozárabes en la sociedad hispano-árabe y que tanto aportaron históricamente al

³³ Embajada de Marruecos en Santiago de Chile. Aspectos de cultura marroquí moderna: música y colores. *Centro Mohammed VI para el diálogo de civilizaciones*, 2010, nº 2, pp. 8-9.

³⁴ Señalado en la partitura original de *Othello et Desdèmone (Rasgos psicofónicos)*.

³⁵ SABORÍO-BEJARANO, A. Schumann. *Acta Académica*, 2013, nº 52, p. 77.

desarrollo de la música andalusí. Asimismo, dentro de este repertorio, destacamos su *Suite Sefardí* para orquesta sinfónica o sus *Cuatro sefardianas* para violín y piano.

Sin embargo, son los ciclos de *lieder*, con basamento e inspiración en las antiguas *nawbas* andalusíes, las obras que presentan aspectos técnicos más significativos y específicos dentro de esta faceta de su producción. Mustafá Aicha no ofreció en ellos una simple ofrenda, recuerdo o dedicación histórica conceptual. En estos ciclos de *lieder*, el autor mantiene el *tab`* –haciendo referencia al modo de la *nawba*– en la totalidad de la pieza, como se hacía en tiempos andalusíes. Asimismo, incluye números como la *bogía*, la *tuishia* o el *inchad* dentro de la estructura de los ciclos, como también se realizaba en las ancestrales *nawbas*. A modo ilustrativo, señalamos su obra *Amores en los jardines de Andalucía* [sic] para soprano, violín, viola, chelo, trompeta y piano. La obra comienza con la citada *bogía*, interpretada novedosamente por el piano y que se trata de una pieza cadencial sin tempo y dentro de un modo establecido. Le continúa la *tuishia*, instrumentada para piano y chelo, donde de nuevo se toma referencia del número homónimo andalusí y donde el tempo se concretiza, continuándose en el mismo modo. Después de estos movimientos, aparecen unas canciones –que hacen referencia a las moaxajas y zéjeles– con toda la instrumentación anteriormente señalada y con los textos de la soprano en árabe que, a su vez y generalmente, son poesías anónimas andalusíes. Entre estos números, se muestra el *inchad*, que es una declamación de la soprano, sin tempo –aunque se acompaña a la voz con el chelo– y de bastante dificultad de ejecución para la cantante. Además de ello, al ser interpretado este *inchad* por la soprano, se realiza un guiño artístico a las *qainas* preislámicas y a las cantoras de la *Casa de las medinenses* de la Córdoba omeya³⁶. Dentro del trabajo de campo realizado en el estudio del maestro, se encontró un documento original escrito en castellano por el propio compositor, haciendo referencia a ese ciclo de *lieder* que tratamos:

“Amores en los jardines del Andalucía” es una *nuba*³⁷ [sic] basada en diversas piezas lírico-instrumentales inspiradas en nuestro común patrimonio musical hispano-árabe, 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 *nubas* 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

³⁶ FERNÁNDEZ, R. Pinceladas sobre la historia de la música de al-Ándalus en los siglos VIII-XIV. *Ritmo*, 1980, vol. 50, nº 503, p. 18.

³⁷ 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”.

inspiradas en el mencionado legado musical. Los textos los he conservado tal y como ha llegado hasta nosotros [sic]³⁸.

La acción cultural y creativa que Aicha Rahmani realizó con respecto a la antigua música andalusí, fue una renovación de la misma, especialmente, en relación a la instrumentación y la armonización. Se basó en diversos *tab`* y construía armonías de cuartas en gran parte de los números de sus ciclos, adhiriendo así el color de los fundamentos de composición europeos de principios del siglo XX. De esta manera, mostraba un juego artístico ambiguo dado por la modalidad y los diversos centros tonales provocados intencionadamente por el propio compositor. Además de adaptar la música andalusí a la música occidental académica, procuró, dentro de su estética compositiva, llegar a la renovación de esta rica música tradicional.

Se puede entender que la idea de europeización de esta música magrebí de origen andalusí tuvo su origen cuando, a mediados del siglo XIX, se comenzó a transcribir, a catalogar sus modos y temperamento, o a introducir en ellas instrumentos occidentales, entre otras acciones³⁹. 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”⁴⁰. Esta idea de modernización europeizante de la música marroquí de origen andalusí –ya preconcebida por Barriuso–, fue desarrollada compositivamente por Aicha bajo su concepto artístico. Por esta razón, parte de su patrimonio musical lo consideramos con la acepción de “neo-andalusí”.

LITERATURA CONTEMPORÁNEA ÁRABE EN *LIEDER* EUROPEOS

Otro aspecto a tener en cuenta, dentro de los *lieder* del autor que tratamos, son los textos en los que se inspiró –que, a su vez, los expuso en tres idiomas: castellano, francés y árabe–. Mustafá Aicha, hispanista por devoción, recogió escritos de Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti y Neruda, entre otros, para elaborar ciclos de *lieder* con varios centros tonales y también seriales. Asimismo, contempló poesías de los galos Prévert o Éluard desde los que construyó sinfonías seriales y *lieder*. Sin embargo, lo que resulta más genuino y con mayor impacto en su obra basada en literatura de otros autores, por su carácter novedoso, es la composición de los anteriormente reseñados géneros musicales sobre textos contemporáneos de escritores árabes. De Jalil Yubran (1883–1931), y desde algunas de sus

³⁸ Carta escrita por Aicha, recogida del estudio personal, fechada en Tetuán el 26 de diciembre de 2001.

³⁹ SALAH, F. La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles. Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí. *Música oral del Sur*, 2002, nº 5, pp. 107-109.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 113.

poesías de la antología *Espejos del alma* (1982)⁴¹, Aicha compuso su *lied* orquestal con soprano solista titulado *El petirrojo*. Del poeta tunecino Abu al-Qasim al-Shabby (1909–1934)⁴², tomó algunos de sus textos para construir los *lieder* “Nuevo Amanecer” y “Darbuha”. *Esta última pieza* aparece en la grabación “La senda de la vida”⁴³ y, asimismo, pertenece a su ciclo de *lieder* “Puente de jazmín”. De Said Akl (1912–2014), que fue un poeta y lingüista de El Líbano, recogió textos para elaborar su ciclo de *lieder* dodecafónicos *No hay más bella* para soprano y piano. Esta obra muestra una importancia prominente, ya que no era usual que se construyera música dodecafónica sobre textos contemporáneos en árabe. También, a partir de textos del poeta sirio Nizar Qabbani (1923–1998), el maestro de Tetuán confeccionó su *lied* para soprano y piano, “Impulsión”, que formó parte de su obra titulada *13 lieder*.

A mediados del siglo XX, en la poesía iraquí, surgió la denominada generación de los cincuenta –también conocida como *del verso libre*–. Este grupo de escritores comenzaron a revolucionar la poesía árabe moderna con concepciones que, hasta el momento, no se habían producido. Autores iraquíes destacados son Abd al-Wahhab al-Bayati (1926–1999) y Nazik al-Mala’ika (1923–2007), de los que Mustafá Aicha recogió algunos de sus textos. Con al-Bayati, el compositor mantuvo comunicación mediante correspondencia postal, tomando sus poesías para su proyecto conjunto *Tú y yo, nunca*, y, también, para su *Tres Canciones a los Niños de Varsovia*⁴⁴, estando ambas piezas compuestas para soprano y piano. De la anteriormente reseñada poetisa al-Mala’ika, Aicha recogió textos de las publicaciones “Astillas y ceniza”⁴⁵, “La amante de la noche”⁴⁶, “Árbol de la luna” y “El interior de la ola”. A partir de ellos, compuso en 1980, para soprano y piano, su obra *Invitación a los sueños*, op. 66.

Sobre textos del poeta palestino Lutfi Zaghul y del marroquí Mohammed Achaari –ganador del premio *Arabic Booker Prize* de 2011–, también compuso *lieder*. Asimismo, tomó textos de Khazen Abboud, que fue un poeta árabe nacido en Sakhnin (Palestina) y que desarrolló su carrera como locutor de radio, traductor y poeta en Chipre y en El Líbano hasta 1994. Sobre algunas poesías de este escritor, nuestro autor construyó, entre los años 1965 y 1972, el ciclo de *lieder* para canto y piano titulado *La oración es el amor*. Sobre textos del poeta local de Casablanca, Abdeslam Misbah –amigo personal de Aicha Rahmani–, compuso sus *7 Lieder*, op. 36 para soprano y piano en 1972. Desde la poesía de

⁴¹ YUBRAN, Jalil. *Espejos del alma*. Barcelona: Ramos Parejo, 1982.

⁴² En diferentes transliteraciones, se reconoce como Aboul-Qacem Echebbi o Abu al-Qasim asch-Schabbi.

⁴³ AICHA, M. *La senda de la vida: Compositores marroquíes*, [Grabación sonora], San Petersburgo: Serie Beaux, 2002.

⁴⁴ AICHA, M. *Tres canciones a los niños de Varsovia*, op. 188, Tetuán, Imp. Minerva, 1978.

⁴⁵ AL MALA’IKA, Nazik. *Astillas y cenizas*. Jiménez Lucena, Manuel (trad. al español). Madrid: Alfalfa, 2010.

⁴⁶ Este fue el primer libro de poesías que la autora publicó, concretamente, en 1947 y en Bagdad, después de su graduación. Estas poesías presentan influencias de Shakespeare y Shelley.

Sidi El Hosni Ouazzani, poeta marroquí contemporáneo, que se dedicó especialmente a los zéjeles⁴⁷, creó *lieder* para soprano y piano como “Tu cumpleaños” o “Riad lover”. A partir de algunos textos de Jalil Fajori, nuestro artista escribió *lieder* como “Su mano”, “Su velo rojo” o “Labios”.

Es por ello que, el volumen compositivo que Mustafá Aicha Rahmani dejó como legado, en referencia a los *lieder* compuestos a la manera occidental y con textos en árabe, resulta meritorio. A este menester hay que añadir la colaboración de la soprano alauita Samira Kadiri que, con su brillante manera de interpretar estas piezas, propuso que éstas esbozaran con más intención la forma marroquí en cuanto a la dicción del canto. El hecho de utilizar técnicas dodecafónicas sobre algunos de estos textos contemporáneos árabes, hace preciso que se considere la importancia de la obra de nuestro compositor en relación a la novedosa manera de vincular estilos. A su vez, el idioma y el empleo de estos escritos contemporáneos en la forma *lied* resulta único, y hasta la fecha (1972), inédito. El propio Aicha, en un artículo que escribió para el Instituto Español de Educación Secundaria “Juan de la Cierva” de Tetuán, expuso literalmente:

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 Tetuán⁴⁸.

CONCLUSIONES

Mustafá Aicha fue un compositor capaz de aunar y mixturar diversas estéticas y características culturales dispares en una sola realidad artística. Como ya se expresó, las hipótesis sobre su ecléctico patrimonio musical nos llevan a catalogarlo en diversas acepciones.

Por un lado, parte de sus obras se podrían entender dentro del “nacionalismo musical marroquí”. Nuestro compositor recogió en su producción, como hemos expuesto, diversas formas de expresión musical del norte de Marruecos, en particular, y del país, en general. Aunque el nacionalismo se configuró desde el romanticismo en Europa y en la segunda mitad del siglo XIX, como sabemos, en España fue a comienzos del siglo XX cuando empezó a fraguarse con mayor intención. Gracias a la intercesión del músico P. R. Emilio Soto, Aicha creó estas partituras en la segunda mitad del mismo siglo. Aun siendo esta acción muy retrasada en el tiempo, tuvo esa intención histórica que, con anterioridad, aconteció en la música occidental. Emilio Soto fue profesor de armonía y composición en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán y mentor de nuestro autor. Oteando algunas

⁴⁷ Datos recogidos de la ponencia llevada a cabo en la Universidad de Cádiz, en el año 2011, por Nuria Ruiz y titulada *Encuentro y desencuentro entre el zéjel marroquí y español*.

⁴⁸ AICHA, M. El lied en árabe nace en Tetuán. *Revista del Instituto Español de Educación Secundaria “Juan de la Cierva” de Tetuán*. 2013, nº 3, p. 12.

de las obras de este compositor franciscano, podemos observar su interés en la música tradicional, tanto marroquí como gallega –su tierra de nacimiento–. Como ejemplo señalamos las siguientes obras de Soto, *Cantares de amanecer - Folclore marroquí* para piano y violín (1954); *Suite marroquí - Tema basado en una danza marroquí con un juego de variaciones posterior* para piano (1975); y sus *Cantigas Galaicas* (1969-1970)⁴⁹. El interés de Aicha Rahmani por la música folclórica y su posterior plasmación en la partitura, estructurada bajo la armonía moderna con varios centros tonales, sin duda fue una motivación artística directa de su maestro. Presuntamente, Soto fue pionero en recoger música tradicional marroquí en el formato culto-académico occidental y Mustafá, su sucesor.

Otra de las hipótesis propuestas en este artículo hace referencia a la fracción de partituras que hemos considerado dentro del concepto “neo-andalusí”. Como ya sabemos, en ellas se renovó esta atávica música en modernos ciclos de *lieder* europeos, rescatando parte de este patrimonio para el conjunto del repertorio musical occidental. En este sentido, hay que reseñar un posible paralelismo que Aicha Rahmani propuso con su obra “neo-andalusí” en relación al *difusionismo* en la música. La metodología *difusionista* plantea el estudio previo de los orígenes de la música árabe, sus fuentes primordiales y sus características taxativas. A partir de ellas –donde destacan las influencias y el conocimiento egipcio, mesopotámico, persa y griego–, se estudia la exportación de este legado a la música europea⁵⁰. Siglos más tarde, Mustafá Aicha reemprendió esta acción artística, pero en dirección contraria. Es decir, los conocimientos académicos europeos fueron trasladados y unidos al rico y extenso folclore marroquí en algunas de sus partituras. De esta manera se construía un vínculo de unión mutuo de las músicas entre orillas. Además, con mucha probabilidad, realizó esta transculturación intelectual y académica a propósito, basándose en el núcleo básico de acción del artista –independientemente de su procedencia– y que, bajo su punto de vista, se resumía en la belleza y en la idea.

La última hipótesis hace referencia a la poesía moderna árabe y su adaptación a la forma *lied*. Es otra de las novedades compositivas de este músico tan productivo, creativo y original. Mediante este tipo de obras, también seguía con la intención expresa de unir al orbe artístico árabe con el conocimiento europeo, resultando de esta elegante fusión un repertorio singular y digno de ser considerado. El sincretismo andalusí, que se recoge de sus ancestros como base filosófica y estética, de nuevo, permite que diferentes puntos de vistas musicales puedan comulgar en un mismo plano que, a su vez, tiene espíritu múltiple y global. Como se ha reseñado anteriormente, que se tenga constancia, el *lied* en árabe comenzó en Tetuán de la mano de nuestro autor.

Aunque en vida fue reconocido por músicos de todo el mundo, desafortunadamente, en la actualidad es un compositor no tan conocido en Occidente. Su producción fue notable, en

⁴⁹ Obras consultadas en el repositorio de la Biblioteca Nacional de España.

⁵⁰ FERNÁNDEZ, R. Transculturaciones científicas: La investigación de la música árabe y de al-Ándalus. Análisis bibliográfico. *Música oral del Sur*, 2002, nº 5, p. 83.

relación a cantidad, calidad y novedad creativa, pero tampoco tuvo fortuna en vida con respecto a la publicación de sus propias partituras. A pesar de que en el propio Marruecos existía una comunidad de público ilustrado que valoraba la producción de Aicha, por lo general, no fue considerado. Igualmente, Occidente olvidó, en cierta manera, a este autor paradigmático y creativo. Una de las intenciones de este artículo es el dar a conocer la figura y las características compositivas fundamentales de este compositor, y, por ende, la posible consideración de la comunidad científica.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a la familia de Mustafá Aicha la posibilidad que me ha brindado de poder acceder a las fuentes primarias y a las partituras para el estudio de las mismas. En especial, a su viuda Najiba y a sus cuñados Jaafar y Saleh Ikhlasse, que siempre me trataron como a uno más de la familia. También agradecer a mi director de tesis, el doctor Francisco Martínez González, por su paciencia, interés y profundo conocimiento de las artes e historia y estética de la música. A Teresa García Molero por su apoyo humano y su aportación musical y académica. También a Souad Anakar por su primigenio trabajo sobre el autor que tanto me ha ilustrado. Dar gracias a mis padres, por ser ellos mismos, y, fundamentalmente, al propio Mustafá Aicha. Tuve la fortuna de conocerle en vida y de disfrutar de su perspectiva artística y de su mundo creativo. Y cómo no, agradecer a Marruecos lo bello y auténtico que es y, en especial, a Tetuán, ciudad andalusí conquistadora de almas que se alumbran con la belleza.

REFERENCIAS / REFERENCIAS

Monografías:

AL MALA'KA, Nazik. *Astillas y cenizas*. Jiménez Lucena, Manuel (trad. al español). Madrid: Alfalfa, 2010. ISBN 9788498868760.

ANAKAR, Souad. *Mustafá Aicha Rahmani, el músico que vive en la melodía*. Tetuán: Khaled, 2010.

AZNAR, Fernando. *La mezquita de Córdoba*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1985. ISBN 8436911857.

BOSCH VILA, Jacinto. *La Sevilla islámica 712-1248*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. ISBN 9788474054088.

BOSCH VILA, Jacinto; MOLINA, Emilio. *Los almorávides*. Granada: EUG, 1998. ISBN 9788433824516.

CHAACHOO, Amin. *La música andalusí, al-Ála. Historia, conceptos y teoría musical*. Córdoba: Almuzara, 2011. ISBN 9788415338116.

CHARLES SOLER, Agustín. *Dodecafonismo y serialismo en España*. Valencia: Rivera Editores, 2005. ISBN: 9788492825363.

CHUECA GOITIA, Fernando. *Historia de la arquitectura occidental. Tomo X*. Madrid: Dossat S.A., 1986. ISBN: 8423704602 HB5.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. *Música del al-Ándalus*. Granada: EUG, 2016. ISBN: 9788433857774.

FLETCHER, Richard. *La España mora*. Hondarribia: Nerea, 2000. ISBN: 9788489569409.

HARTT, Frederick. *Arte*. Madrid: Akal, 1989. ISBN: 9788476004111.

LUKER, Manfred. *Diccionario de dioses, diosas, diablos y demonios*. Barcelona: Paidós, 1999. ISBN: 9788449307850.

PENNELL, Richard. *Breve historia de Marruecos*. Madrid: Alianza, 2003. ISBN: 9788420659381.

PEREA 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. ISBN: 9788472906532.

SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: Editorial La Nave, 1930. ISBN 10: 8434573806.

SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Mundimúsica ediciones, 2008. ISBN: 9788493663124.

WEISS, Bernard; GREEN, Arnold. *A Survey of Arab History*. El Cairo: American University in Cairo Press, 1987. ISBN 9774241800.

YUBRAN, Jalil. *Especios del alma*. Barcelona: Ramos Parejo, 1982. ISBN: 9788479100056.

Artículos de revistas:

AICHA RAHMANI, Mustafá. El lied en árabe nace en Tetuán. *Revista del Instituto Español de Educación Secundaria "Juan de la Cierva" de Tetuán*. 2013, nº 3, pp. 12-14.

CORTÉS GARCÍA, Manuela. *Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí. Meah, Sección árabe-islam*. 2006, nº 55, pp. 71-106.

ELRAZZAZ, Mohamed. Tetuán, la hermana de Granada. *El legado andalusí*. 2010, volumen XI, nº 44, pp. 60-67.

Embajada del Reino de Marruecos en Santiago de Chile. Aspectos de cultura marroquí moderna: música y colores. *Centro Mohammed VI para el diálogo de civilizaciones*, 2010, nº 2, pp. 1-20.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. Pinceladas sobre la historia de la música de al-Ándalus en los siglos VIII-XIV. *Ritmo*, 1980, vol. 50, nº 503, pp. 17-22.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. Transculturaciones científicas: La investigación de la música árabe y de al-Ándalus. Análisis bibliográfico. *Música oral del Sur*, 2002, nº 5, pp. 81-89.

GARIBAI, Mirna. Maqam, la música representada en emociones. *Mundo Bellydance*, 2012, nº 2, pp. 13-14.

SABIA, Said. Aproximación a la literatura marroquí en lengua española. *Revista Candil: Revista del Hispanismo – Egipto*, 2012, nº 12, pp. 309-319.

SABORÍO-BEJARANO, Andrés. Schumann. *Acta Académica*, 2013, nº 52, pp. 59-80.

SALAH, Fethi. La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles. Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí. *Música oral del Sur*, 2002, nº 5, pp. 107-120.

VILLANOVA VALERO, José Luis. La organización territorial del Protectorado español en Marruecos. *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, 2010, nº 9, pp. 1-19.

Documentos sonoros:

AICHA RAHMANI, Mustafá. *La senda de la vida: Compositores marroquíes* [cinta de casete]. San Petersburgo: Serie Beaux, 2002.

JOSÉ DAVID GUILLÉN MONJE