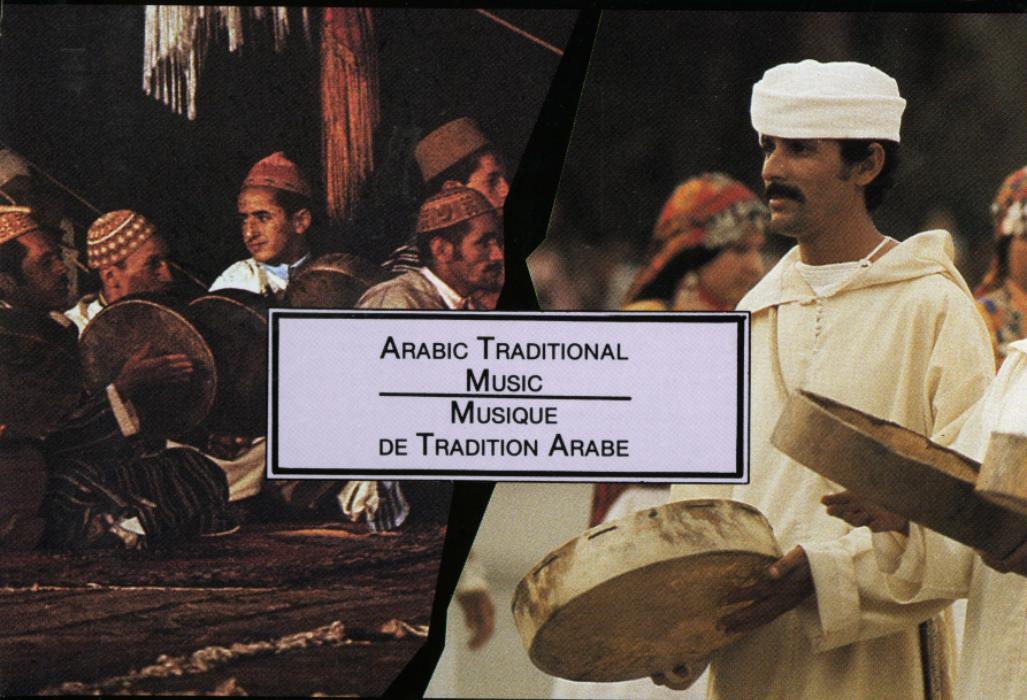


MOROCCO MAROC



ARABIC TRADITIONAL
MUSIC
—
MUSIQUE
DE TRADITION ARABE



MUSIQUES & MUSICIENS *du* MONDE
MUSICS & MUSICIANS *of the* WORLD



UNESCO COLLECTION



MOROCCO

The Arabic Tradition in Moroccan Music

Morocco offers a vast range of musical styles, from Classical Andalusian music, to Berber village music, to the African influenced music of the Gnawa religious brotherhood. But for most forms of Moroccan music, the audience is limited by the listener's social group, the language of the songs, the function of the performance. However, two forms of Moroccan Arabic music, *l'-Asri* and *Sh-sha'bi*, have wide appeal all over the country, in all segments of the population.

L'-Asri (Modern Music). A strong Middle Eastern influence is evident in *al-musiqua l'-asria* which is in fact also known as *sh-sherqi* (Eastern). The genre is called «modern» because it has gained popular acceptance only in the 20th century, when Middle Eastern music began to be heard on the radio and in films. The music is indeed modern in the sense that it does not fall into any of the categories of Moroccan classical or folk song. Modern composers are free to borrow from their own folk and classical traditions, as well as from the

music of other Middle Eastern countries and even from Western music. Indeed a musician may combine several of these elements in a single song.

In other respects, however, composers of modern music are well in the mainstream of traditional Middle Eastern music. In spite of incursion of Western instruments with tempered tuning (such as the guitar and organ), modern composers still depend mainly on traditional modes (*maqam*, or *naghma*) with non-tempered intervals.

Modal scales are built by joining different types of tetrachords and pentachords (the series of scale steps spanning the interval of a 4th or a 5th, respectively). The scale generally has steps of semi-tones or whole tones, however the arrangement of half-steps and whole-steps need to follow the pattern found in Western scales — quite the contrary. Furthermore, certain scale degrees are played in between what is considered as «natural» and «flat» or «natural» and «sharp» in Western theory. It is these «quarter-tones» which give Arabic music much of its subtlety.

Modes are determined, not only by the intervallic structure of their scale, but by pitch hierarchy, overall melodic shape and short, characteristic, melodic phrases

as well. The systematic occasion of modes with certain emotions, seasons, or times of day (as in Indian Ragas) seems to be dying out. Nevertheless, some can still conjure up powerful images for the musician and audience. Abdeslam Cherkaoui says that the mode *Saba*, for example, is best suited for the times «when I am alone, in the middle of the night : that maqam can scare me».

Each mode is related to other modes which have the same tonic, to modes which share one of its tetrachords : and to others which use the same pitches, but have different tonic. Thus, a skillful musician can move smoothly and subtly from one mode to another. Indeed, a given mode is defined in part by the other modes to which it modulates.

The modal structure of a piece is brought out in the *taqsim*, an unmeasured instrumental improvisation which serves as prelude to a song, or interlude in a song suite. The performer begins by examining at length the first notes of the first tetrachord. Gradually he accelerates the pace and expands his range, moving out of the first tetrachord, and eventually out of the basic maqam. But in the end, unless he is playing an interlude, the performer always comes back to the initial mode. Cher-

kaoui's *taqsim* are true introductions, rather than pure modal studies, since he always weaves elements of the song's melody into the improvised introduction.

A singer may also perform an unmeasured vocal improvisation (*muwal*). Like a *taqsim*, a vocal improvisation may serve as a prelude (as in *Afak gul li ghir iyyeh*) or an interlude (as in *Al-warda as-sghira*). In traditional Middle Eastern Art music, a song, and indeed an entire performance, was developed in the same manner as the *taqsim*. The different aspects of a maqam, or its related modes, were developed in successive sections of a song or song cycle. But at the end, the music always returned to the original maqam. This tradition has been maintained in the modern *qita'a* (lit.: piece). The songs 1 and 2 are examples of *'asri*, in which we find five or six separate sections which differ from each other both melodically and formally. Each piece is unified by the overall modal structure, the repetition of cadential formulas, and the use of the main theme as a kind of refrain. In short, though modern music is relatively free in form, it still follows the basic principles of Middle Eastern music.

Sh-sha'abi (Popular music/people's music). The term *sha'abi*, like *'asri*, is vague, because the genre includes a wide variety

of forms and is not restricted to any particular regional group. Curiously enough, it is in popular music (as well as in the music of the Middle Atlas Berbers) where we find the quarter-tone in traditional Moroccan music. Neither classical Andalusian music, nor the music of the High Atlas Berbers, makes systematic use of quarter-tones. The modes used in *sh-sha'abi* are probably Eastern imports, since both the name and scale form are approximately the same as their Middle Eastern equivalents. But the use of quarter-tones in popular music is so widespread that it can hardly be a recent innovation. It seems more likely that these modes came with the invading tribes from the East, the Banu Hillal and the Banu Sulaim, in the 11th century. Furthermore, while Morocco was closed to the outside world from 1492 to 1912, fighting off the Europeans, who established enclaves on the Moroccan coast, and stopping the expansion of the Turkish (and later French), colonizers in Algeria, contact with the East was never completely broken. Trade flourished : among other things, hats and slippers made in Fes were sold in Cairo and Istanbul. The pilgrimage to Mecca and Medina drew devout Muslims to the East, and many took the occasion to visit Cairo and other cultural centers on the way. Among

those travelers, there must have been some who had the inclination and ability to bring back Middle Eastern songs as well as trade goods.

Though *sh-sha'abi* and *l-'asri* share modal features, they are quite different formally and rhythmically. Popular music is almost invariably strophic. The refrain and the strophes may differ, but the repetition of elements remains constant throughout the song.

The songs 3 and 4 are both examples of the genre *'aita* (lit.: call), a style performed all over the North and Central areas of Morocco, but best known in the coastal plains which stretch from Casablanca inland to Beni Mellal. The name probably derives from the long sustained notes and predominantly falling melodies which characterize the genre. The rhythm is almost always 6/8 or 12/8, which permits duple and triple rhythms to be played successively or simultaneously. The musical interest of *l-'aita* is largely dependent on the tension created by the contrast between the rather free vocal and the tight rhythmic accompaniment.

Poetry. Song genres can be determined not only by form, mode and rhythm, but by their language as well. Both *l-'asri* and *sh-sha'abi* use Moroccan Arabic dialect.

But in modern music, there is a tendency to use a more refined vocabulary, a concession to both the learned style of the music and the Middle Eastern influence. *Sh-shabi* texts, on the other hand, often provide an accurate reflection of the everyday language of the streets, with occasional classical or archaic words added for poetic effect. Popular music is thus lighter, in content as well as form, and often expresses topical themes with biting humor.

The Musician. Abdeslam Cherkaoui, who composed and performed all the pieces on this record, is one of the most versatile musicians in Morocco today. He spent his childhood as apprentice to a master musician, studying both *milhun*, a semi-classical song form, and Turko-Egyptian classical music. He later spent ten years wandering across North Africa as a migrant musician, perfecting his talents and broadening his repertoire with the lighter folk and popular music necessary to succeed as an open-air performer. He has taught *milhun*, Middle Eastern music, *'ud*, and violin in conservatories in his native Fes and nearby cities since 1961.

1. Al-warda as-sghira (*The Young Rose*) begins with a *taqsim* in the maqam Rasd, which modulates quickly to Nehawand,

returning to Rasd *only just before the beginning of the qita'a*. The piece remains in Rasd for the refrain and first section, moving then to Hegazkar, where it remains, except for the return to Rasd for the refrain and finale.

Rasd: C D Eb+ F G A Bb+ C

Nehawand: C D Eb F G Ab Bb C

Hegazkar: C Db E F G Ab B C

«It's all over now, you've grown thorns ; It's done and you have forgotten my goodness. I have become nothing, only others seem sweet to you.

I never thought that in the space of a day you would turn against me and tower over me.

I never thought you would do this, and scratch my hand.

My hand which watered you, and watered all the others for your sake.

My eye, which watched over you for so long, not wanting any other to reach you.

It's all over now, your petals have opened; it's over now, and many are the lovers who have just now appeared.

And I, whose heart guarded you while you were still on the stem.

My longings in a moment have become like trash before you.

Until you wither from the touch of many hands, and all your petals fall.

Taking with them all your beauty, and lovers leave you one and all.

Only then will you regret what has past ; only then will you know the ruin of your life».

2. Nehki lik (*Let me tell you*) remains almost entirely in Bayati (perhaps the most common Arabic maqam) throughout the *taqsim*, except for an excursion into Saba, an unusual but popular mode, whose central feature is the diminished 4th (D-Gb). The emphasis on Bayati is maintained throughout the song, which modulates to Saba only at the first mention of «confusion and great torture».

Bayati: D Eb+ F G A Bb+ C D

Saba: D Eb+ F Gb A Bb C Db D

«Let me tell you what is in my heart, that it not remain hidden resigned to fate.

Let me tell you the secrets which put fire in my heart.

Whatever is required of me, I shall tell you, and appeal my case before God.

Stars and moon and light... and tears.

Tears flow and pour down like rain... and in confusion, in confusion and great torture.

You are the reason for my joy and the completion of my tranquility.

I was driven by love, and what did you do to deserve it?

And now I am prisoner of your love, in confusion and great torture.
Patience is my only cure».

3. Afak gul li ghir iyyeh (*Please just say yes*) stays in Bayati throughout the long *taqsim* and *muwwal*, except for one brief modulation into Saba. The song itself, like much traditional Moroccan music, does not modulate at all.

«O night, O sight of my eye, O night. Beloved of every heart, you are the beloved. You are part of me, O night, sight of my eye : you are part of me even when far away. You are the one who poured for me the pure wine of your tenderness, and imposed love on me with passion.

Please just say yes, ask friends and lovers. I wander aimlessly in pained passion ; I have been patient and am tired of waiting. My heart endures torture in its passion for you.

You agreed to meet on Monday, in the afternoon in the park.

Your image is always before my eyes, and in my heart you are always good.

Please just say yes...

You agreed to meet on Tuesday, to pass the afternoon and spend the night.

So that we may forget all that has past — in my heart you are always good.

Please just say yes...

You agreed to meet on Wednesday, at quarter past four, and I just walk back and forth, and say, why has my lover not come?
Please just say yes...

You agreed to meet on Thursday, I waited for you in a Mercedes.

When are you coming with me, Companion, you and I by the banks of the streams.

Please just say yes...

You agreed to meet on Friday, every second brings a tear. Preoccupied I watch the time, and say, why has my lover not come?

Please just say yes...

On Saturday I found you, and you said, «You see, I've come, I love you too».

You are always in my heart, O Gazelle of Gazelles.

Please just say yes... ».

4. Ya Hbibi malek sahi (*Lover, why are you forgetful*) has a refrain in Rasd, transposed to G, and verses in Hegaz, also transposed

to G from its normal tonic of D. At the end of this song, as in the preceding piece, there is a measured improvisation which serves as an accompaniment to a dance by the female professional dancers (Sheikhat) who are an essential part of any troupe of 'aita musicians.

Hegaz : G Ab B C D Eb F G

«O lover, why are you neglectful, leaving my mind stunned.
Your beauty and splendor have hidden meanings, and my heart gives me no peace.
You are as lofty as the moon, and I have no power.

Don't forbid me to look upon you, let me give my eyes pleasure.

O lover...

Your nearness to me brings recrimination, your remoteness from me means torture.
Between the two, my heart melts, and you have added grief to love.

O lover... ».

ment il accélère rapidement et développe le mouvement au-delà des limites du rythme pour évoquer un état d'extase. Il est alors dans une sorte de délire musical.



Le rythme est très régulier et rythmique, mais il peut également être très lent et doux. Les danseuses sont vêtues de robes colorées et ornées de bijoux. Elles exécutent des mouvements fluides et gracieux, souvent en cercle ou en ligne, en rythme avec la musique. Leur danse est considérée comme une forme d'art sacré et est généralement réservée à certaines occasions spéciales.

MAROC

Musique de tradition arabe

On rencontre au Maroc une grande variété de styles musicaux : musique andalouse classique, musique berbère des villages, musique des fraternités religieuses *gnawa* influencées par l'Afrique noire, etc. L'auditoire de la plupart de ces formes de musique est limité soit en raison du groupe social des assistants, soit à cause du langage des chants ou des circonstances de l'exécution. Toutefois il existe deux formes de musique arabe marocaine, *l'Asri* et le *Sh-shaabi*, qui intéressent tous les secteurs de la population dans l'ensemble du pays.

L'Asri (musique moderne). *Al-musiga l-asria* également connue sous le nom de *sh-sherqi* (orientale), laisse apparaître une forte influence du Moyen-Orient. Ce genre est appelé «moderne» parce qu'il n'a été généralement accepté qu'au 20ème siècle lorsque la musique du Moyen-Orient commença à se répandre par l'intermédiaire de la radio et du film. Cette musique est actuellement moderne dans le sens où elle n'appartient à aucune des catégories de la musique classique ou populaire du Maroc. Les compositeurs modernes se

sentent libres ici d'emprunter certains éléments de leur propre tradition classique ou populaire ainsi que de la musique du Moyen-Orient ou même de l'Europe. En fait un musicien peut très bien combiner plusieurs de ces éléments dans une seule exécution.

Toutefois, les compositeurs de musique modernes restent essentiellement dans la tradition de la musique du Moyen-Orient. En dépit des incursions d'instruments tempérés occidentaux tels que la guitare et l'orgue, les compositeurs modernes se basent toujours fondamentalement sur les modes traditionnels (*maqam*, ou *naghma*) aux intervalles non-tempérés.

Les échelles modales sont construites sur la base de tétracordes et de pentacordes conjoints, c'est-à-dire sur des degrés divisant respectivement une quarte ou une quinte. La gamme en général est formée de tons et de demi-tons. Toutefois leur ordre de succession n'est pas nécessairement analogue à celui des gammes occidentales — bien au contraire. De plus certains degrés de la gamme se trouvent situés entre ce qui est considéré comme «naturel» ou «bémol», ou bien «naturel» et «dièse» dans la théorie occidentale. Ce sont ces «quarts de ton» qui donnent à la musique arabe beaucoup de subtilité.

Les modes sont déterminés non seulement par la disposition des intervalles de leur gamme mais aussi par une hiérarchie des hauteurs de son, une forme mélodique générale, et de courtes phrases mélodiques caractéristiques. L'association systématique des modes avec certaines émotions, saisons, heures du jour (comme dans les *râga* indiens) semble en voie de disparition. Toutefois il est toujours possible d'évoquer de puissantes images pour le musicien et l'auditoire. Abdeslam Cherkaoui dit du mode *Saba*: «Il m'effraye quand je suis seul, au milieu de la nuit».

Chaque mode est en relation avec d'autres modes qui ont la même tonique ou ont un tétracorde en commun, ainsi qu'avec d'autres qui utilisent les mêmes intervalles mais avec une autre tonique. Un musicien expert peut se déplacer subtilement et sans heurts d'un mode dans un autre. En fait un mode peut être défini en partie par les autres modes dans lesquels la modulation est possible.

La structure modale d'un morceau est présentée dans le *taqsim*, une improvisation instrumentale non-mesurée qui sert de prélude à un chant ou d'interlude dans de longues suites. L'exécutant commence par présenter longuement les premières notes du premier tétracorde. Graduelle-

ment il accélère le mouvement et développe le mode dépassant les limites du premier tétracorde et sortant éventuellement du *maqam* de base. A la fin, à moins qu'il ne s'agisse d'un interlude, l'exécutant revient toujours au mode originel. Les *taqsim* de Cherkaoui sont de véritables introductions, plutôt que de simples développements modaux car il introduit toujours des éléments de la mélodie chantée dans l'introduction improvisée.

Un chanteur peut aussi exécuter une improvisation vocale non mesurée (*muwwal*). Une improvisation vocale, comme un *taqsim* peut servir de prélude (pièce 3) ou d'interlude (pièce 1). Dans la musique traditionnelle du Moyen-Orient un chant et même un concert entier pouvait se développer de la même manière qu'un *taqsim*. Les différents aspects d'un *maqam* ou des modes connectés étaient développés dans des secteurs successifs d'une mélodie ou d'un cycle de mélodies. A la fin la musique revenait toujours au *maqam* originel. Cette tradition s'est maintenue dans les *qita'a* (morceau) modernes. Les chants 1 et 2 sont des exemples de '*asri* où nous pouvons remarquer cinq ou six parties qui diffèrent les unes des autres mélodiquement et dans leur forme. Chaque morceau trouve son unité dans la structure modale

générale, la répétition de cadences et l'utilisation du thème principal comme une sorte de refrain. Bien que la musique moderne soit relativement libre dans sa forme elle continue à respecter les principes de base de la musique du Moyen-Orient.

Sh-sha'abi (musique populaire/musique du peuple). Le sens du terme *sha'abi*, comme *'asri*, est vague, parce que ce genre inclut une grande variété de formes et n'est pas limité à un groupe régional. Curieusement c'est dans la musique populaire traditionnelle marocaine (ainsi que dans la musique des Berbères du Moyen-Atlas) que nous rencontrons les «quarts de tons». Ni la musique andalouse classique ni celle des Berbères du Haut-Atlas n'emploient systématiquement les quarts de ton. Les modes utilisés dans le *sh-sha'abi* sont probablement importés de l'Orient car les noms et les formes des gammes sont approximativement ceux de leurs équivalents Moyen-orientaux. Toutefois l'emploi des quarts de tons est si répandu qu'on peut difficilement les considérer comme une innovation récente. Il semble probable que ces modes ont été apportés par les tribus d'envahisseurs venant de l'Est, les Banu Hillal et les Banu Sulaim au 11ème siècle. De plus, alors que le Maroc restait fermé au monde extérieur

de 1492 à 1912, combattant les Européens qui avaient établi des enclaves sur la côte et arrêtant l'avance des colonisateurs turcs (et plus tard français) en Algérie, les contacts avec l'Orient ne furent jamais complètement interrompus. Le commerce était florissant ; des chapeaux et des sandales à Fès se vendaient entre autres au Caire et à Istanbul. Les pèlerinages de la Mecque et de Médine attiraient les pieux musulmans en Orient et beaucoup profitaient pour visiter en route Le Caire et d'autres centres culturels. Parmi ces voyageurs il devait s'en trouver quelques uns qui avaient l'inclination et la capacité de rapporter des chants du Moyen-Orient en même temps que des produits commerciaux.

Bien que *sh-sha'abi* et *l-'asri* présentent des structures modales communes, ils restent très différenciés dans la forme et les rythmes. La musique populaire est presque invariablement strophique. Le refrain et les strophes peuvent varier mais la répétition des éléments reste constante durant toute l'exécution.

Les chants 3 et 4 sont des exemples du genre *'ita* (litt. : appel), un style de chant connu dans toutes les régions du Nord et du centre du Maroc mais surtout répandu dans les plaines de la côte qui s'étendent de Casablanca à Beni Mallal. Le nom pro-

vient probablement des longues notes tenues et des mélodies tombantes qui caractérisent le genre. Le rythme est presque toujours 6/8 ou 12/8 ce qui permet de jouer simultanément ou successivement des rythmes doubles ou triples. L'intérêt musical des *l-'ita* provient essentiellement de la tension résultant du contraste entre un chant relativement libre et un accompagnement strictement rythmé.

Les Poèmes. Le genre des chants est déterminé non seulement par la forme, le mode et le rythme mais aussi par le langage. *L-'asri* et *sh-sha'abi* emploient l'un et l'autre le dialecte arabe du Maroc : par contre dans la musique moderne on a tendance à utiliser un vocabulaire plus raffiné, une concession faite au style de la musique et l'influence du Moyen-Orient. Toutefois les textes *sh-sha'abi* souvent emploient très exactement le langage commun de la rue, ajoutant occasionnellement des mots archaïques ou classiques à des fins d'effets poétiques. La musique populaire est plus légère dans son contenu comme dans sa forme et souvent exprime des thèmes d'actualité avec un humour mordant.

Le Musicien. Abdeslam Cherkaoui, qui a composé et exécuté toutes les pièces enregistrées dans ce disque, est l'un des musiciens les plus accomplis du Maroc d'au-

jourd'hui. Il fut durant toute son enfance un apprenti chez un maître musicien, étudiant le *mihoun*, une forme de musique semi-classique, et la musique turco-égyptienne. Ensuite pendant dix ans il voyagea en Afrique du Nord comme musicien ambulant, perfectionnant son talent et élargissant son répertoire dans le domaine de la musique légère et populaire ce qui était nécessaire au succès d'un musicien qui s'adressait souvent à un public en plein air. Il a enseigné le *mihoun*, la musique du Moyen-Orient, le *'ud* et le violon dans les conservatoires de Fès, sa ville natale, et des cités voisines depuis 1961.

1. Al-warda as-sghira (*La jeune rose*) commence par un taqsim dans le maqam Rasd qui bientôt module en Nehawand et revient en Rasd juste avant le commencement du quita'a. Le morceau reste en Rasd pour le refrain et la première partie puis passe en Hegazkar dans lequel il se continue excepté pour le retour en Rasd au refrain et au final.

Rasd: Do Ré Mib+ Fa Sol La Sib+ Do
Nehawand: Do Ré Mib Fa Sol Lab Sib Do
Hegazkar: Do Réb Mi Fa Sol Lab Si Do

«Tout est fini, des épines te poussent. C'est la fin! tu as oublié ma tendresse.

Je ne suis plus rien pour toi, d'autres te semblent plus aimables.

Jamais je n'aurais cru qu'en l'espace d'un

jour tu te détournerais de moi et me regarderais du haut de ta grandeur.
 Qui eut pu croire que tu me grifferais la main.
 Cette main qui t'a arrosée, et a soigné toutes les autres par amour pour toi seule.
 Mes yeux t'ont veillé si longtemps afin que nul autre ne te touche.
 Tout est fini, tes pétales sont ouverts. C'est la fin.
 Nombreux sont les amants qui t'entourent.
 Mon cœur t'a protégée lorsque tu étais sur la branche.
 Mes désirs tout à coup n'ont plus rencontré que mépris.
 Tu te lasseras, touchée par trop de mains.
 Tes pétales vont s'effeuiller emportant ta beauté.
 Tes amants t'abandonneront.
 Tu regretteras alors ce qui est advenu et tu comprendras la ruine de ta vie.

2. Nehki lik (*Laisse-moi te dire*) est presque entièrement en Bayati (peut-être le plus répandu des maqam arabes) durant le tasqim excepté pour une excursion en Saba qui est un mode peu commun mais assez populaire dont la caractéristique est une quarte diminuée (Ré Solb). Bayati reste dominant durant toute l'exécution qui module en Saba seulement à la première mention de «l'incertitude et l'atroce douleur».

Bayati : Ré Mib+ Fa Sol La Sib+ Do Ré
Saba : Ré Mib+ Fa Solb La Sib Do Réb Ré
 «Laisse-moi te dire ce que j'ai sur le cœur, que cela ne reste point caché, résigné au destin.
 Laisse-moi te révéler le secret dont mon cœur est enflammé.
 Je te dirai ce que je dois souffrir et Dieu sera mon témoin.
 Les étoiles, et la lune, et la nuit... et les larmes.
 Les larmes qui coulent à flot comme la pluie...
 Et dans l'incertitude, le doute et l'atroce douleur.
 Tu es la raison de ma joie, l'accomplissement de ma paix.
 J'ai été conduit par l'amour. Qu'ai-je fait pour le mériter?
 Je suis prisonnier de mon amour pour toi. Dans l'incertitude et l'atroce douleur.
 La patience est mon seul recours».

3. Afak gul li ghir iyyeh (*S'il-te-plait, dis-moi oui*) reste en Bayati durant le long taqsim et le muwwal excepté pour une brève modulation en Saba. La chanson, comme c'est souvent le cas dans la musique traditionnelle marocaine, est sans modulation.
 «Tu es ma nuit, ma vision, ma nuit! Bien aimé de mon cœur, tu es mon seul amour. Tu fais partie de moi, ma nuit! ma vision.

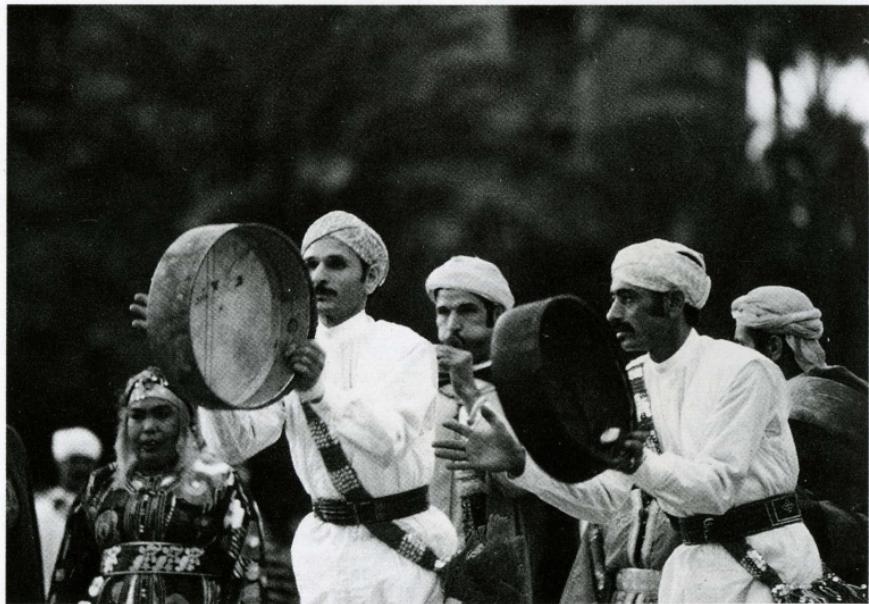
Tu restes en moi lorsque tu t'éloignes.
 C'est toi qui m'a versé le vin de la tendresse et m'a enseigné l'amour et la passion.
S'il-te-plait, dis-moi oui. Demande à tes amis, à tes amants. J'erre sans but dans ma douloureuse passion. J'ai été trop patient et je suis las d'attendre.
 Mon cœur est torturé de son amour pour toi. Tu avais accepté de me rencontrer le lundi, dans l'après-midi dans le parc.
 Ton image est toujours devant mes yeux, pour moi tout ce que tu fais est bien.
S'il-te-plait, dis-moi oui.
 Tu avais accepté de venir le mardi passer l'après-midi et rester pour la nuit pour que nous puissions tout oublier du passé — pour moi tout ce que tu fais est bien.
S'il-te-plait, dis-moi oui.
 Tu avais accepté de venir mercredi à quatre heure un quart. Je reste là, marchant de long en large en disant: Pourquoi mon amour n'est-il pas venu?
S'il-te-plait, dis-moi oui.
 Tu avais accepté de me voir jeudi, je t'ai attendu dans la Mercedes.
 Quand viendras-tu avec moi, compagnon, marcher sur les bords des torrents?
S'il-te-plait, dis-moi oui!
 Tu avais accepté de venir vendredi. Chaque instant me coûte une larme, je regarde l'heure inquiet et me dis pourquoi mon aimé n'est-il pas venu.

S'il-te-plait, dis-moi oui.
 Le samedi je t'ai trouvé, tu m'as dit «tu vois, je suis venu, je t'aime moi aussi».
 Tu es toujours dans mon cœur, gazelle des gazelles.
S'il-te-plait, dis-moi oui...».

4. Ya Hbibi malek sahi (*Ami, pourquoi oublies-tu*) a un refrain en Rasd, transposé en Sol, et des stances en Hegaz, transposé également en Sol de sa tonique normale Ré. A la fin de ce chant, comme dans le morceau précédent, se trouve une improvisation rythmée qui sert d'accompagnement à une danse exécutée par des danseuses professionnelles (sheikhat) qui font toujours partie d'une troupe de musiciens 'aita.

Hegaz : Sol Lab Si Do Ré Mib Fa Sol
 «Ami, pourquoi me négliges-tu, laissant mon esprit angoissé.
 Ta beauté, ta splendeur ont un sens secret et mon cœur ne connaît pas la paix.
 Tu es lointain comme la lune et je suis sans force.
 Ne m'interdis pas de te contempler, permets cette joie à mes yeux.
 O Ami.
 Quand tu es proche je me plains, quand tu es loin je souffre.
 Entre les deux mon cœur fond, tu ajoutes la peine à l'amour.
 O Ami... ».

D 8002



Photos : Office National du Tourisme Marocain

cover design / maquette : Jacques BLANPAIN

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS
A L'INTÉRIEUR



MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD

MOROCCO

The Arabic Tradition in Moroccan Music

Recordings and Commentary: PHILIP D. SCHUYLER

ABDESLAM CHERKAOUI

song with 'ud accompaniment

[1] AL-WARDA AS-SGHIRA

14'23

The Young Rose

La jeune rose

[2] NEHKI LIK

12'25

Let me tell you

Laisse-moi te dire

REISSUE AUVIDIS - 34, rue des Peupliers 75013 PARIS (FRANCE)
with the support of the FRENCH MINISTRY OF CULTURE AND COMMUNICATION (Department of Music and Dance)

OF THE ALBUM MORROCO (collection «Musical Atlas» founded by Alain Danielou) realized by THE INTERNATIONAL INSTITUTE FOR COMPARATIVE STUDIES AND DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN (with the assistance of the Calouste Gulbenkian Foundation)

INTERNATIONAL MUSIC



D 8002 AD 090



3 298490 080023

MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE

MAROC

Musique de tradition arabe

Enregistrements et commentaires: PHILIP D. SCHUYLER

ABDESLAM CHERKAOUI

chant avec accompagnement de 'ud

[3] AFAK GUL LI GHIR IYYEH

15'21

Please just say yes

S'il-te-plait, dis-moi oui

[4] YA HBIBI MALEK SAHI

7'55

Lover, why are you forgetful

Ami, pourquoi oublies-tu

RÉEDITION AUVIDIS - 34, rue des Peupliers 75013 PARIS (FRANCE)
avec l'aide du MINISTÈRE FRANCAIS DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (Direction de la Musique et de la Danse)

DE L'ALBUM MAROC (Collection «Musical Atlas», fondée par Alain Danielou) réalisé par l'INSTITUT INTERNATIONAL D'ÉTUDES COMPARATIVES DE LA MUSIQUE ET DE DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN (avec l'aide de la Fondation Calouste Gulbenkian)

PLAYING TIME / DURÉE : 50'20