

La musique marocaine



Année universitaire : 2006/2007

Introduction

Dans l'imaginaire des anciens, le territoire actuel du Maroc est à la fois rêve et mystère. N'est il pas le pays du supplice d'Atlas des jardin d'hésérie le seuil vers l'Atlantide ce pays est effectivement un mystère, une mosaïque unie et multiple de peuples et cultures divers, un pays qui assume sa fatalité en faisant face à la convoitise des phéniciens des Romains des Vandales et des Byzantins avant que les arabes.

Poser la question de la musique marocaine, c'est compter sans les difficultés de l'analyse, car la réalité musicale du pays résiste à l'expos facile et se prête peu à la typologie.

La musique marocaine d'aujourd'hui est une musique qui évolue discrètement et se transforme au gré des interprétations personnelles et des multiples contacts internes et externes occasionnés par le développement des médias contemporains.

Sommaire

Partie I: la musique traditionnelle d'art:.....	3
I. Chapitre I: AL MALHÛN.....	3
II. Chapitre II: l'héritage andalous.....	5
La musique marocaine Al-ALA.....	5
Al gharnati.....	6
II. Chapitre III: LES RWÂYES.....	6
Partie II : la music populaire.....	8
I. Chapitre I:le rythme et les sections rythmiques :.....	8
1. Tble wal ghyata :.....	8
1. JAHJUKA :.....	9
2. Daqqa de Marrakech :.....	9
4. AL HAWZY :.....	9
III. Chapitre II: les danses.....	10
1. <i>Les Ahidus</i> :.....	10
2. <i>Ahwash</i> :.....	11
3. Hassada.....	12
4. <i>Ait Bouquemaz</i>	12
5. Houara.....	12
6. <i>Guedra</i>	12
7. <i>Les Taskiouines</i>	13
IV. Chapitre III: Le chant populaire.....	13
1. La taqtouqua jabaliya.....	13
2. La chanson du moyen atlas.....	13
3. LA chanson hassani.....	14
Chapitre IV : le soufisme populaire et les danses de possession :.....	14
1. les hmadshas :.....	14
2. les aissawa :.....	14
3. les gnaoua :.....	15
Festival Gnaoua , Festival Gnaoua Essaouira.....	16

Partie I: la musique traditionnelle d'art:

I. Chapitre I: AL MALHÛN

Il Etait une Fois le Malhoun

Il ne fait aucun doute que le malhoun nous livre, à travers ses chantres, la plus élaborée des formes de versification en arabe dialectal marocain et par la même occasion, un imposant corpus de poèmes et de chants conservés et véhiculés par une double tradition orale et de manuscrits.

Ce que l'on retient surtout, c'est qu'en plus des prouesses métriques et poétiques, il y a une référence à une culture populaire complexe où coexistent le religieux, le profane et le fantastique.

Le poète du "Malhoun" doit continuellement reproduire l'équilibre entre le populaire et le savant ; d'abord en puisant dans tout ce que nous a légué la mémoire collective de la société, ensuite en embrassant la complexité poétique et en utilisant tous les éléments d'une rhétorique et d'une imagerie séculaire.

L'ambiguïté du terme malhoun fonde l'opposition entre deux conceptions étymologiques : la même racine trilitère L.H.N. peut générer lahn (mélodie) et lahn (écart par rapport aux normes grammaticales et de déclinaison). S'élevant contre ce dernier sens à la connotation dépréciative, le regretté Pr Mohamed El Fassi considère que le malhoun est un poème destiné à être chanté et donc à être habillé en musique, c'est une mise immédiate en mélodie.

D'ailleurs, le poète s'appuie sur les canevas mélodiques pour produire son texte, il est normal qu'il fredonne sa mélodie en forçant l'inspiration. Quant au Dr Abbas El Jirari, il fit remarquer qu'un bon nombre de "qçaïd" ont été destinées à la récitation simple et n'ont jamais été chantées; malhoun signifie par contre un certain écart vis-à-vis de la norme classique.

Pour A. Jirari, la relation entre la versification et la mélodie n'est pas déterminante. En fait, les deux conceptions ne font qu'encadrer la question sans la cerner, elles peuvent se compléter et se combiner pour une meilleure approche. Il est vrai que le malhoun est, par beaucoup d'aspects, une variance, une inflexion des règles classiques, néanmoins il n'est pas

le fruit d'une ignorance, mais un jeu délibéré des poètes. D'ailleurs certains poètes du malhoun écrivent dans les deux registres de la poésie classique et du malhoun : "Nous pouvons citer à titre d'exemples : Mohamed Benslimane et Si Thami Lamdaghri, le Sultan Moulay Hafid. Plus encore, le caractère délibéré du "Lahn-écart" est valorisé par l'image populaire rendu à certains poètes illettrés et non des moindres (Sidi Qaddour Al Alami et Jilali Mtired).

D'autre part le côté chantant de la poésie est inévitable comme d'ailleurs dans toute la poésie anté-islamique. Le poète du malhoun, illettré ou pas, ne fait généralement pas usage de l'écriture pour composer, ni pour consigner ses productions. La créativité est, en effet, considérée comme une inspiration, une révélation. On peut même suspecter le prétendant poète quand il n'improvise pas ou quand il se croit obligé de consigner par écrit ses poèmes.

Ce qui permet justement l'éclosion de l'inspiration, c'est une large diffusion qui a toujours été faite de la culture populaire, de la sagesse et du fond épique de la société.

L'hétérogénéité des sources fait qu'on utilise à différents niveaux un lexique arabe dialectisé, la reprise des éléments classiques de la rhétorique et de certaines images poétiques, le parler local, l'usage d'argots et de langages codés, les emprunts aux langues étrangères ainsi que le répertoire des contes et des mythes (hikayât et azaliyât), et le corpus des soufis à commencer par "Les indices des grâces prophétiques".

Les origines du malhoun se perdent avec les premières manifestations du "zajal", les premiers chanteurs ambulants, les premiers "meddahîn", ceux qui justement étaient appréciés pour leurs panégyriques et leur récitation des histoires coraniques perpétées et augmentées par l'imagination populaire. Des points de repères nous permettent pourtant de jalonner ce temps du malhoun, d'élucider ses lois et sa constitution.

La première mention du terme malhoun selon Abbas El Jirari (al qaçida, 1969, p. 54) nous vient d'un poème de Mohamed Ben 'Ali Bou'mar (en 1519) : "Notre malhoun est une lampe éclairant le noir et ne manque à aucune demeure".

Le centre premier du malhoun est, de l'avis des spécialistes, la région du Tafilalet. De là sont issus les ténors, les grands poètes qui, en émigrant vers les grandes villes du Maroc, permirent au malhoun de rayonner et de se développer avec le soutien d'un corps d'artisans et de métiers d'art mais aussi avec le contact des arts citadins. La rencontre du malhoun avec le "zajal" andalou, le "mouwashah" et la poésie classique le fit progresser peu à peu : il développa de nouveaux thèmes, de nouveaux mètres et rythmes et une versification savante et riche. La langue du malhoun investissait le champ de l'ornementation et du vocabulaire recherché. Cette tendance fut accentuée par l'intérêt porté au genre par des lettrés et des érudits citadins.

Un substrat social et une décision du travail pérennisaient la pratique du malhoun: le poète n'écrivant pas ses propres poèmes, il s'appuyait sur un compagnon "rawi" (rapporteur sachant écrire), sur un "khazzan" (conservateur et archiviste) et un "mounshid" (chanteur).

L'âge d'or du malhoun commence avec Abdelaziz Al Maghrawi surnommé à juste titre l'arbre de la parole. Depuis ce grand poète du XVIème siècle, plusieurs générations de poètes ont assuré l'accumulation d'un savoir métrique et thématique et forgé un vocabulaire spécial. La liste des poètes comme celle des "qçaïd" sont impressionnantes. Déjà en 1970 on en recensait grossièrement quelque cinq mille.

Traitant de tous les thèmes poétiques courants, les "qçaïd" retrouvent grosso modo quatre catégories de thèmes : la foi et ses multiples dimensions, la "jalsa" et la dimension ludique, les thèmes sociaux ainsi que les thèmes relevant les aspects documentaires, historiques et politiques. On connaît généralement les "qacida asshaqi" (d'amour) Fatma, Ghita etc., on connaît peu les poèmes relatant l'histoire politique comme celle où Wald Rzin a rapporté l'expédition de Napoléon en Egypte (al qacida al Misriya) ou encore celle de Driss Lahnash concernant la guerre maroco-espagnole de Tétouan en 1859 ou toutes les "qçaïd" divinatoires appelées "Jafriyat" qui sont en fait un mélange de satire et de prévisions politiques et sociales et la qcida (voir Laâmiri et Al Mouaqqit de Marrakech. "Asoubhan Allah" reprise par Nass El Ghiwane.

Pourtant, le personnage désormais au devant de la scène n'est plus le poète mais le chanteur. A l'époque contemporaine, des artistes de la trempe de Haroushi, Bouzoubaâ père, Benghanem, Guennoun, Toulali, Boucetta, valent autant par leurs qualités artistiques que par l'étendue de leur répertoire et les textes qu'ils ont la charge d'explicitier.

L'évolution vers le spectacle ne sert malheureusement pas le malhoun qui est un art du sens et du texte. Ce trésor, plusieurs fois séculaire, est menacé car le substrat social qui le soutenait voit ses liens se distendre, et le passage au divertissement auquel sont condamnés les arts traditionnels ne peut en aucun cas nous rassurer. Il est demandé aux dépositaires de ce corpus,

de cette magnifique récitation modulante, de s'investir dans la qualité et de continuer leur mission.

A la charge de nous tous de sonner l'alarme, d'œuvrer par tous les moyens pour que nos artistes ne soient pas obligés de sombrer dans la banalité. Nous suggérons que soit tout d'abord établi un véritable catalogue général du malhoun comme l'avaient demandé les participants à l'unique Congrès national sur le malhoun (Marrakech 1970) et de faire en sorte qu'un véritable développement endogène soit favorisé, suscité et encouragé. On peut démontrer aisément que les contre-performances actuelles du malhoun tiennent plus à la raréfaction des talents qu'au potentiel plutôt prometteur du genre.

Un effort doit être fait dans le choix des poèmes à diffuser, dans le style et la manière d'interpréter musicalement, dans la modulation raisonnée de la récitation et des agencements rythmiques, et finalement du côté de l'esthétique, il nous manque une véritable pédagogie du beau. La question n'est, d'ailleurs, pas seulement musicale, dans les milliers de poèmes encore largement manuscrits et relativement accessibles, il y a toute l'histoire sociale et les éléments philologiques et linguistiques pour une meilleure compréhension de notre culture.

II. Chapitre II: l'héritage andalous

L'investigation de la péninsule ibérique a provoqué l'éclosion d'une civilisation spécifique

Les contacts entre les deux rives s'intensifièrent et les vagues d'émigration vont installer au Maroc des familles fières de leur héritage, il en est résulté une musique appelée musique Andalouse

La musique marocaine Al-ALA

La musique Andalouse représente un titre de noblesse pour le Maroc. C'est un répertoire lyrique et instrumental confrontant l'oralité par la jonction de la théorie d'un système particulier de formules rythmiques.

Le problème de la dénomination

La musique Andalouse pose le problème de sa dénomination : aux termes « musique andalouse » on oppose « tarab al ala ».

Le concept de la nuba

La nuba marocaine est un ensemble imposant de pièces vocales et instrumentales gravitant autour d'un mode principal et passant par cinq phases rythmiques

L'interprétation d'une canat

C'est le maalam qui assure l'agencement des canat .La reprise du chant collectif se fait après un mawal.
Al canat peut être une poésie classique, un zajl andalou, un mouwashah ou une barwala.

Le répertoire poétique

Le répertoire poétique de la musique andalouse est formé par les onze nubat refermant ainsi de la poésie du barwala du mouwashah et du zajl.

L'orchestre

L'utilisation des instruments de musiques est importante donnant ainsi un charme à la musique. On trouve le luth, le tambourin, le tambourin calice, la darbouka, la vièle, l'alto, le violon....

Al gharnati

Le développement de ce style de musique est du soit au juif marocain soit à des familles algériennes qui sont venues s'installées au Maroc à la fin du XIX ème siècle. Le gharnati s'appuie aussi sur le concept de la nuba et sur une terminologie presque identique à celle de la musique andalouse marocaine. Les principales différences concernent quelques aspects : la nuba et sa structure, les rythmes.

II. Chapitre III: LES RWÂYES

Les Rwayes sont des poètes chanteurs originaires du Sud (baie d'Agadir, sud du Haut Atlas et la province de Ouarzazate). Trois groupes de chants alimentent leur répertoire : la musique villageoise, les textes islamiques, la musique et les rythmes des gnawas. L'orchestre comprend deux groupes d'instruments : les cordophones et les instruments de percussion. Le nombre des artistes est variable il peut atteindre quinze musiciens et danseurs

Dans les montagnes de l'Atlas, qui s'étendent sur une vaste superficie du territoire du Maroc avec une diversité qui donne des complexes aux géographes et aux ethnographes, c'est tellement vaste et complexe, les chants et les rythmes sont au quotidien souvent les relais privilégiés des gestes du travail : labour, moisson, vannage, moulage, cuisson du pain, toison, construction, montage d'une tente....

Les expressions musicales quasiment utilitaires, embryonnaires, à la fonction cinétique ne sont que l'avant-goût des genres les plus élaborés, les plus complets et qui sont du ressort des fêtes, c'est-à-dire des grandes occasions où l'on déploie musique, danse et rythmes, chants et joutes poétiques : un spectacle total centré sur la musique.

Dans l'exercice social de la musique, les aspects profanes et sacrés s'interpénètrent dans le cadre de la vie paysan et, à plusieurs égards, interfèrent sur la créativité bien que les

poètes et musiciens mobilisent surtout des qualités de mémoire, de calcul inconscient des quantités et d'improvisation ; et tandis que la danse engage le corps, le chant engage la voix et les sentiments les plus insoupçonnés. Les atlasiques ont l'habitude des hauteurs. On peut leur faire crédit d'une longue vue et d'une propension à la voix forte exercée depuis l'enfance à jouer avec l'écho des cimes et les appels obligés de grande distance.

Les gens de musique, de chants et de danses sont en nombre insoupçonné. On peut dire que chaque tribu ou chaque fraction de tribu possède son expression et cultive son système rythmique. Il y a pourtant des expressions génériques à qui par-delà les variantes et nuances régionales sont à peu près les mêmes un peu partout. Nous pouvons les énumérer depuis les formes simples individuelles à celles complexes mobilisant un grand nombre de villageois.

Le premier genre qui nous appelle, qui nous introduit dans le chant atlasique est Tamawayt, ce chant en guise d'appel que les femmes ou parfois des hommes avec des voix de fausset entonnent sans être encadrés par un rythme ou limités par une forme, il est généralement une série de mélodies, une technique vocale particulière où Yamna Ouaziz passait, dans les années 50 et 60, maîtresse appréciée et adulée.

Dans l'Ahellil, deux femmes se relaient en moulant le grain et chantent chacune des vers complets et non seulement en antiphonie comme c'est contenu dans les chants de groupe. Ce genre est utilisé aussi pour bercer l'enfant, accompagner les moissons, et dans le travail de laine... C'est le vis-à-vis d'un genre masculin, Ladkar fait généralement pour prévenir certains effets néfastes sur les récoltes, tels que la neige, la grêle, le gel, les vents forts.

Danses collectives des Rwayes :

Les chants en petits groupes peuvent être introduits par Tiwizi (passé en arabe, le terme devient twiza, entraide collective) dans ce genre les femmes se retrouvent en groupe et chantent tizzarin ; tour à tour l'une d'elles entonne sur un registre aigu, des broderies mélodiques (on peut comparer le même procédé à un exercice de versification collective dans le Malhoun qui s'appelle justement twiza). Avec Izlâm et amarg nous entrons déjà dans des genres lyriques, une ouverture sur les images d'amour, sur une rhétorique, un symbolisme pertinent.

Le vannage (azzuzar) séparant le grain de la paille se fait à l'aide de la brise. Le vent (rih) est curieusement aussi un terme pour qualifier la mélodie autant que l'esprit qui anime celle-ci. Les intervalles qui séparent l'apparition du vent et sa disparition sont le prétexte du chant, mais une fois le vannage terminé, les grains et la paille collectés et emmagasinés, la même place du travail peut devenir une scène de danse collective.

Des danses collectives sont des moments de communication, une expression de joie et d'accomplissement, la réalisation corporelle du rythme, le plaisir de retrouver les siens mais aussi un espace où se résolvent les conflits et les malentendus.

Ces danses sont presque aussi nombreuses que les tribus elles-mêmes. Leurs différences de caractère et de symbolique n'empêchent pas de distinguer parmi elles deux genres majeurs : Ahidous du Moyen Atlas au Haut Atlas oriental et Ahwash sur le reste de l'Atlas jusqu'aux confins du Sahara. L'examen chorégraphique, symbolique acoustique et ethnographique des deux grandes danses mérite un éclairage ultérieur plus approprié et plus

large.

La saison des fêtes intervient, comme repère temporel, après une intense activité agricole. Les mariages, circoncisions, célébrations de moussems des saints, concordances des fêtes religieuses et plus spécialement le retour de La Mecque, ou la nativité de Sidna Mohammed (le Mouloud) sont autant d'occasions de fêtes. Mais c'est sûrement le mariage qui est de loin la plus importante des fêtes, non seulement parce qu'elle constitue pour le rite de passage des deux membres du couple, mais aussi parce qu'elle scelle ou renforce une alliance entre deux familles. Ici le chant et la danse sont considérés comme une obligation religieuse et sacrée ; leur absence est censée attirer toutes sortes de malheurs à la mariée.

Le rituel de la fête est l'affaire des vieilles femmes (tifqirin) tandis que le jeu, le divertissement (ourar) est une liberté qu'on concède aux jeunes après les éléments du rituel. On mesure le degré de sérieux d'un Ahidous à la présence ou non de gens suffisamment âgés. L'image sérieuse de la danse collective suggère même certains avis pressés sur sa symbolique : on avance que l'Ahidous prend sa source dans le paganisme antéislamique, qu'elle est une survivance des anciens rites d'adoration de la terre et du soleil, ou encore qu'elle dérive des cultes grecs de Dionysos. Avons-nous besoin de réfuter ces explications ?

Partie II : la music populaire

I. Chapitre I:le rythme et les sections rythmiques :

Dès son jeune âge le marocain joue avec les rythmes il utilise tout ce qui lui tombe sous la main pour produire ce rythme. Les fêtes privées ou religieuses, les moussems, constituent autant d'occasions de s'exercer et de se mesurer aux grands même aux professionnels.

On utilise souvent dans le spectacle rythmique plusieurs instruments exemple : la ghayta, le nfire, le zammâr et l'awwade.

Ainsi dans la forme fanfare la plus simple : tbale wal ghyata, ma daqqa majestueuse de Marrakech, la jahjouka et la hawzy.

1. Tble wal ghyata :

Ce n'est pas un genre spécifique mais plutôt un style qui s'intègre facilement à des genres aussi divers que jahjouka, hmâdsha, aïsa, danses du Maroc oriental. Néanmoins, les groupes de tble wal ghyata s'installent un peu partout au Maroc, ils répondent aux besoins des fêtes de mariage, de circoncision de naissance ou de tout autre événement heureux dans la famille.

Le groupe comprend dans sa proposition minimale, un joueur de tble (tabâl) et 2 joueurs de ghayta. Leurs répertoires mélodiques n'ont pas de limite l'essentiel étant le rythme, la mélodie peut être indifféremment un chant ancien, ou des chansons en vogue. C'est un genre électrique.

Le trio tbale wal ghayta assure la musique de cortège et draine le public de la fête un autre public composé d'enfants du quartier attirés par les battement du tambour. Souvent le trio accompagne une Hdiya « offrande », la karrûça « calèche » qui porte la Hdiyyâ et précédée et entourée par la famille de la fête qui chante et danse sur les airs du trio, le cortège s'arrête de temps en temps pour permettre au jeunes filles de faire étalage de leurs savoir en danse populaire.

1. JAHJUKA :

Au bord de la chaîne montagneuse du rif et précisément près du LQSER LKBIR, vivent les musiciens de JAHJUKA qui ont utilisé depuis longtemps un répertoire musical spécifique.

Les maîtres musiciens voyageaient à travers la vallée de l'honneur de la visite de SRIF pour animer les noces, les fêtes, les veillées de l'honneur de la visite d'un dignitaire mais aussi pour plusieurs autres occasions au cours de l'année.

Dans le village de JAHJUKA, fondée par si AHMED CHIKH la musique est fortement ancrée dans la tradition.

Pendant chaque des nuits, les musiciens jouent sans interruption pendant de longues heures, alors que la foule, femmes, hommes et enfants, assistent admirative fascinés par le son strident des ghayyatâs et envoûtée par le rythme lancinant et vigoureux des tambours c'est d'abord une musique rituelle semblable aux anciens rites, elle invoque donc l'énergie et la fécondité, c'est ensuite une musique légère de divertissement et c'est enfin une musique de sanctuaire avec thérapie de groupe.

2. Daqqa de Marrakech :

La circonstance est la fête religieuse de Achûra, le dixième jour du nouvel an musulman ; le lieu c'est Marrakech, l'une de quelques villes impériales marocaines chargées d'histoire et de tradition. Dans les quartiers populaires de la ville, les nuits accueillant la Daqqa deviennent peuplé et animés, un mélange de mysticisme, une communion et de divertissement.

La Daqqa (littéralement : frappe) dérive du genre de la frâja de TAROUDANT. Elle passe par trois phases selon le principe de l'accélération rythmique : al'ayt, une partie médiane et le final afûs (les mains en berbère)

Chaque phase s'articule autour d'un rythme de base selon une division associant les ta'rijat au târ et a la qarqaba. Les deux derniers instruments ont pour fonction de marquer des césures des phases chantées.

Dans la 1ere phase, les airs sont collectivement chantés par les quelques quarante percussionnistes « ahl arrab'in »

Le chef percussionniste tenant le grand târ aux cymbalettes conduit le concert et s'ingénie à retarder le dernier temps de chaque période créant ainsi une impression d'incertitude rythmique.

4. AL HAWZY :

Une légende ancienne du HAWZ (région de Marrakech) fonde une pratique musicale et rythmique très estimés non seulement dans le HAWZ mais aussi dans une grande partie du maroc.

Il y a bien longtemps de cela, la rivière du village tarit, le ciel cessa d'être généreux. Après quelques années, la sécheresse durement ressentie fit place à une bonne pluie. Les gens étaient si contents qu'ils se mirent à trépigner sur la terre pleine d'eau. Aujourd'hui les danseuses du HAWZY continuent à honorer la légende de al wâd (la rivière) ils battent des pieds et poussent des cris de joie, cela donne lieu à une danse bédouine qui utilise un répertoire très rythmé avec un dessin de divertissement voire souvent de brûles que assez apprécié du public. Le volant grinçant, la voix de fausset du chanteur principal, sont la pour habiller les rythmes des ta'rijât.

III. Chapitre II: les danses

Il y a deux grandes traditions de danses :

- les *Ahwash* chez les chleuhs

- les *Ahidus* chez les berabers

Ces deux danses sont associées à des grandes fêtes collectives, forment ainsi tout un spectacle ou sont associés la musique, le rythme, la poésie. La musique est chantée par les chœurs le plus souvent mixtes et accompagnée d'un ensemble de *bendir* et de claquements de mains.

Les *Ahidus* et les *Ahwash* se distinguent au niveau du rythme, des échelles modales, de la chorégraphie et de l'instrumentation. Elles se ressemblent un peu malgré tout, car les divergences ne sont pas très bien définies et surtout elles ont en commun le thème de l'appartenance au village et à la même aire linguistique.

1. Les *Ahidus* :

On différencie le petit *ahidu* et le grand *ahidu*.

Le petit *ahidu* est appelé *amezyan*. Il est accessible aux jeunes et aux gens qui ont moins d'expérience.

Le grand *ahidu* est appelé *akswath*. Il rassemble des gens plus professionnels car le rythme est plus lent, la gestuelle plus complexe, il est la fierté de la tribu, c'est celui-ci que l'on réserve aux grandes occasions.

L'*ahidu* est composé de cinq mouvements principaux :

- le *Tamawayt* qui est un appel, un chant solo et exécuté par un chanteur ayant une voix forte et aiguë

- la phase lente de rythme quinaire
- la phase modérée avec des rythmes binaires
- la phase rapide avec un rythme binaire
- la phase rapide avec un rythme ternaire

L'*ahidu* n'utilise qu'un seul instrument : le *bendir*, c'est un instrument fait d'un cercle de bois percé d'un trou pour permettre à la main gauche d'introduire le pouce et de saisir l'instrument.

Le *bendir* est recouvert d'un côté par une peau de chèvre sur un cercle de 75 cm de diamètre environ ; la profondeur de l'instrument est limitée à 15 cm.

Le percussionniste utilise en plus de sa main droite les quatre doigts de la main gauche pour produire les rythmes de l'*ahidu* avec toutes les nuances de frappes possibles

La constitution de la danse :

Cette danse est constituée par un grand cercle, épaule contre épaule des hommes et des femmes reproduisent des mains, des pieds et du corps entier les mouvements et fluctuations du rythme. Les danseurs et les danseuses résonnent au diapason des chants et de la percussion, ils sont bercés par les pulsations qui décuplent d'intensité en se transmettant d'épaule à épaule.

Chaque tribu combine à sa façon les éléments du gestuel, c'est souvent le percussionniste central qui dirige l'ensemble.

La symbolique de la danse :

L'*ahidu* reproduit les gestes quotidiens de l'homme et de la femme, symbolise l'union.

Hommes et femmes tiennent à exprimer leur attachement aux valeurs tribales, cela explique pourquoi même les femmes mariées peuvent danser parfois à côté d'hommes de la tribu inconnus d'elles.

2. *Ahwash* :

Les *Ahwash* se passent souvent à la tombée de la nuit . La danse se constitue progressivement et les sections se composent.

C'est un spectacle fait de danses, d'improvisations poétiques, de percussion et de chants individuels et collectifs.

L'*awash* offre aussi l'opportunité de résoudre un conflit à l'intérieur d'une tribu. Les hommes et les femmes participent tous deux à la danse mais ils sont séparés, il y a des *awash* pour les hommes et des *awash* pour les femmes.

Le rythme : ils sont nombreux et divers par le genre et la richesse de leurs accentuations. L'*awash* pratique la division des percussionnistes, tous n'ont pas la même fonction ni le même registre sonore. Le rythme est binaire.

Les instruments : Ils sont classés en deux groupes : la percussion et l'instrument mélodique.

Les percussions sont appelées :

- *alun* : c'est un tambour sur cadre, il fait 40 à 50 cm de diamètre et 8 à 10 cm de profondeur

- *ganga* : c'est un gros tambour africain à deux peaux joués à l'aide de deux baguettes recourbées, il est très utilisé dans l'*awash* de l'anti-Atlas

La constitution de la danse :

L'essentiel du gestuel de l'*awash* est constitué selon les cas par des claquements de main, par des trépigements du corps ; la vigueur des mouvements varie selon qu'il s'agit d'hommes ou de femmes ou de circonstances.

Le concours du poète est essentiel, il assure la qualité des thèmes.

Le chant est antiphonaire, les deux groupes de l'*Ahwash* chantent chacun une partie en alternance. D'abord sans percussion, le chant est exposé par l'un des deux groupes, repris par l'autre, puis l'élan rythmique intervient.

3.Hassada

C'est une danse unique en son genre au Maroc. C'est un ballet célébrant la fin des moissons durant lequel les danseurs représentent sous forme de danse rythmée et abstraite les moissonneurs en train de moissonner avec leurs faucilles imaginaires, gesticulant ensemble avec une grande harmonie. Cette beauté du geste, la parfaite cohésion de ces mouvements d'ensemble, la simplicité de la chorégraphie donne à ce ballet une certaine grandeur.

4.Aït Bouguemaz

L'animateur de cette danse, habillé d'une djellaba traditionnelle, la tête coiffée d'un bonnet pointu que recouvre un ruban blanc de mousseline, joue de la flûte double. C'est un professionnel, le seul de la troupe qui tire de son instrument un bourdonnement nasillard d'un effet saisissant. Hommes et femmes du groupe évoluent en cercle. La danse est tantôt légère, faite de glissements et de petits pas, tantôt de coups violents marqués sur le sol.

5.Houara

Les danseurs de cette danse viennent d'Inzeggane près d'Agadir. Ce sont d'abord les hommes qui dansent sur un rythme très animé. A un moment donné, l'un d'entre eux se détache du cercle pour exécuter un numéro en solo. Puis une femme du groupe, qui était jusque-là spectateur, se précipite au centre lorsque le rythme atteint son haut niveau pour effectuer à son

tour une danse semblable à celle effectuée par son compagnon. C'est un tourbillon continu qui nécessite une force physique peu commune pour maintenir le rythme et faire des pas aussi élaborés.

6. Guedra

Il serait trop long d'essayer d'expliquer la signification de cette danse du sud marocain où les attitudes et les gestes relèvent d'un symbolisme fort ancien. La danse de «Guedra» est une danse faite par une ou des femmes. Elle s'effectue sur les genoux, c'est-à-dire que la danseuse, habillée d'une grande toile couleur du désert, est agenouillée et suivant le rythme des tambours géants, effectue des gestes de la tête, du corps et surtout des mains en une parfaite harmonie. Ces gestes racontent une histoire et des péripéties.

7. Les Taskiouines

C'est une danse de guerriers à laquelle les femmes ne participent pas. Les danseurs, habillés de tuniques blanches, la tête enturbannée, rythment leurs pas au son d'un tambourin de peau de chèvre. Les hommes se mettent tantôt épaules contre épaules, tantôt en file indienne. Au tressaillement du buste, succèdent des arrêts brusques, ponctués par des battements du pied exécutés avec une parfaite harmonie. C'est une danse puissante qui raconte des histoires de guerre.

IV. Chapitre III: Le chant populaire

Les marocains chantent dans leurs fêtes familiales, dans les veillées amicales, mais aussi pour eux-mêmes dans l'intimité du quotidien, parfois en suivant l'enregistrement d'un air préféré.

Il y'a une diversité de chants populaires marocains. On trouve Al-aita, attaqtuqua al jabaliya, la chanson du moyen atlas, la chanson rifaine, la chanson hassanie

1. La taqtouqua jabaliya

Dans le répertoire des tribus jabla au nord-ouest du Maroc, un genre musical est à l'honneur : C'est la taqtuqua al jabalia

Principalement masculines, la taqtuqua faisait appel à des garçons efféminés, habillés en caftan, pour exécuter les danses féminines. L'introduction de la femme n'a été possible qu'avec l'intégration du « ayyu » appel et dialogues féminins pas excellence.

La structure générale d'une taqtuqua comporte les phases suivantes : le prélude et les trois faces rythmiques. Le prélude appelé ici « arraya » : c'est le nom de pédale d'accompagnement qui soutient les improvisations des instruments. Tour à tour des violents et le gnabri mettent en valeur les notes modales et résument les aires qui seront chantées dans la séance.

2. La chanson du moyen atlas

Deux traditions de chants constituent le fond musical dans lequel puissent les chanteurs berbères du moyen Atlas : Islan et Tamdyazt

Le premier genre est fortement ancré dans la collectivité tribale, alors que jamais Tamdyazt représente plutôt l'aspect professionnel et itinérant, individualiste, de la pratique musicale au moyen Atlas ; et si Islane s'incorpore à lahidouse, Tamdyazt laisse la place à la chanson nouvelle.

3. LA chanson hassani

La chanson hassani du sahara marocain est une synthèse entre le système modale et rythmiques berbères et celui de la Mauritanie du Nord dans les modes sont liés à une représentation cosmique particulière.

La musique est le champ du Sahara sont d'allures nobles et raffinés. Ils mettent à contribution les spectateurs qui participent en battant les mains.

Le rythme, d'abord large, passent progressivement aux mouvements rapides ; une série de rythme binaire ternaire partagera la veillée.

Chapitre IV : le soufisme populaire et les danses de possession :

1. les hmadshas :

Comme la plupart des confréries, les Hmâdsha remontent au prophète Sidan Mohamed. Le fondateur de la zawiya est Sidi 'Ali Ben Hamdûsh (XVIIème siècle). Le moussem est une fête rituelle organisée dans plusieurs régions du Maroc, notamment à Sidi Benaïssa de Meknès et à Essaouira. A Essaouira, la fête commence par une procession qui envahit les artères de la ville. Ensuite, conduisant le taureau et porteur de drapeaux (la'alâm), le cortège ouvre solennellement l'activité rituelle à l'intérieur de la zâwiya. Il faut d'abord sacrifier le taureau et les musiciens jouent la nûba. A tour de rôle, chaque groupe accomplit le rituel complet qui porte entre autres, la thérapie traditionnelle des dghoughiyines taflât (frappe de la tête) et la vente du pain béni de la zâwiya. La coutume veut que les tripes du taureau soient vendus aux enchères (vente gracieuse : la baraka). Le rituel est appelé yad el hadra (main de la hadra) et passe par quatre phases : al awrâd (qui consiste à invoquer et à demander le pardon à Dieu, la prière du Prophète et dikr al jalala), Hizb ach-chaikh (le répertoire propre à la zâwiya) et Al adkâr (pluriel de dikr, des litanies qui ouvrent la véritable yad el hadra, c'est-à-dire qu'elles achèvent la première partie vocale et annonce la deuxième partie instrumentale) et Al hadra (qui signifie la présence. Cette phase de la jebda comporte une partie chaude avec la 'aïta et saken, et une partie froide sans ghayta ni harraz. Les instruments La ghayta. C'est un hautbois populaire fabriqué à partir de l'abricotier. La tessiture de cet instrument est relativement restreinte. La ghayta des hmâdsha peut produire tous les sons chromatiques compris dans un intervalle de 9ème majeur. Certains bons musiciens peuvent produire d'autres sons à l'aigu et même par le jeu du souffle et de 'anche, faire entendre des gammes à quarts de ton. Le haara. Cet instrument à percussion est battu à mains nues porté sur les épaules. Sur fond d'argile cuit est tendue une peau de chèvre. La ta'rija. Semblable au harraz mais de dimension réduite. Le tbel (tambour). A ces instruments on peut parfois ajouter une lira (flûte de roseau). Gammes et rythmes Les gammes sont empruntées à l'influente

musique al-âla. Nous en retrouvons essentiellement deux : hijâz et çîka. Les rythmes sont le 5/4, le 8/4 ou à trois temps. Le rythme de base est tenu par un groupe de percussionnistes, les autres donnent libre cours aux improvisations rythmiques en prenant soin de marquer de temps en temps les accents de rythme de base. On aboutit alors à un véritable contrepoint.

2.les aïssawa :

C'est une confrérie et se trouvent principalement dans la région de Fès et de Meknès. La confrérie des 'Aïssawa a été fondée au XVIème siècle par Sidi Mohammed Ben 'Aïssa appelé aussi cheikh al kamel. On raconte qu'à sa mort en 1526, l'un de ses disciples bouleversé se mit en transe et lacéra ses vêtements et son corps. Dans cet état, il alla jusqu'à dévorer crus un mouton et une chèvre. Cette légende est à l'origine de deux pratiques fondamentales de la confrérie : la hadra (pratique collective de transe) et la frissa particulière aux 'Aïssawa qui consiste à dévorer un animal vivant. Le moussem le plus important des Aïssawa se tient annuellement à Meknès près du sanctuaire du cheikh al kamel, à l'occasion de la célébration de la naissance du Prophète. Les 'Aïssawa se rendent également dans les maisons à la demande des familles : la lila (nuit) est une fête qui a lieu alors qui est animée par les chants et la hadra, à l'occasion de la célébration d'un événement heureux ou pour invoquer la baraka du cheikh al kamel ou pour résoudre des problèmes épineux. Dans la hadra, le nom de Dieu, des prières sont invoquées inlassablement jusqu'à prendre le corps puis l'esprit, de cet état découle la transe. Le rituel 'aïssawi se divise en deux parties : la première comprends le hizb (une longue prière chantée) et les qçâyed. L'ensemble est désigné par le terme général dikr. Après une pause, la deuxième partie se divise elle-même en deux moments : le hurm et la hadra. Le rythme : il y a trois rythmes : à deux temps, cinq temps et 6/8 ternaire. Les instruments utilisés sont les ghaytât souvent en trio. La percussion est représentée par les ta'rija, le tbl et le bendîr à cymbalettes. La procession Le muqqaddem entouré des anciens Aïssawas dirige la marche vers la zâwiya. Les jeunes ayant revêtu la tunique blanche ou la tunique à rayures rouges, progressent en dansant la rabbâni et en lançant à voix forte l'invocation caractéristique de cette danse, Allah dayim (Dieu éternel), inlassablement répétée.

3. les gnaoua :

Dès que l'on évoque Gnaoua, vient toujours à l'esprit l'image d'une troupe de black dont les membres sont vêtus de kachaba de couleurs différentes. Chacune de ces couleurs (le rouge, le bleu, le noir, le vert, le jaune, le blanc et le violet) revêt une symbolique spirituelle, sacrée dans le rite gnaoui. Ces membres portent aussi des bonnets multicolores brodés de tresses noires faites de coton et chaussent des ballerines légères qui connotent l'appartenance au continent africain. Leur œuvre est un spectacle fait de chant, de danse et d'une musique typiquement africaine dont les origines remontent à bien longtemps. Une musique où la synchronisation des "qarqaba, tamtam, tbl, hajhouj et voix" donne naissance à un rythme proche du jazz, éblouissant pour le moins que l'on puisse dire ; un rythme que tout l'univers peut écouter et sentir sans se lasser, même si on ne comprend pas le contenu des paroles.

Il est vrai que l'on n'est pas toujours obligé de comprendre le discours accompagnant les instruments à l'œuvre pour être fasciné par une musique. Bon nombre de mélomanes

préfèrent d'ailleurs être emportés par la musicalité des instruments et font abstraction du contenu discursif, lequel suscite pourtant, à notre avis, un intérêt particulier dans la mesure où il révèle à son tour un certain mysticisme qui accentue la spiritualité du rythme.

En effet, le gnaouisme est une musique de la transe et le langage participe également à cette transmutation non seulement par la musicalité du verbe, mais aussi par l'acceptation que revêt l'expression.

Festival Gnaoua , Festival Gnaoua Essaouira

Le langage en fait, puise son mysticisme dans le corpus culturel religieux monothéiste : souvent les refrains du chant gnaoui sont une reconnaissance de l'unicité de Dieu "la ilahailallah ", une sollicitation de sa clémence "allah yrham". De même, d'autres refrains, outre la glorification du tout puissant, sont un hommage au prophète "Mohamed rassoul Allah" ou " Mohamed na bina". Certaines chansons sont un hymne à Bilal "Sidna Bilal", le premier homme noir qui s'est converti à l'islam et était chargé par le prophète Mohammed d'appeler les musulmans à la prière : une mission digne de respect qui valorise l'homme noir et lui redonne ses titres de noblesse. Certes, inscrit dans cette dimension, le gnaoui révèle une certaine appartenance et fidélité à l'islam. En fait, les gnaoui invoquent également dans leur chant les esprits "djinnns" tels que "Sidi Mimoun, Baba Hammou Lala Malika Lala Aïcha ..." Selon leurs versions, l'interpellation des « djinns » leur permet d'accomplir des faits miraculeux dans les « lilas ». Guérir les malades à titre d'exemple, compte parmi les rites des lilas « gnaoui ». Ils disent avoir hérité cela de leur ancêtre Bilal. On raconte qu'un jour, une des filles du prophète était déprimée. Pour la distraire et apaiser sa souffrance, Bilal lui avait joué un morceau musical de la « qarqba » tout en dansant. Le spectacle l'a tellement émerveillée qu'elle a guéri. Cette anecdote va devenir l'argument d'autorité sur lequel s'appuieront plus tard les troupes de « Gnaoua » pour prétendre détenir les secrets « d'Asclépios ». Certainement, aujourd'hui, les psychologues en feront une lecture différente et penseront plutôt à l'impact de la musique et de la chorégraphie sur l'esprit, tout en éloignant par le fait même toute interprétation mystérieuse de la thérapie. Dans les Lilas cependant, le spectacle est plus mystique que jamais. Les spectateurs deviennent acteurs. Ils exécutent des danses comme on n'en a jamais vu. Ils sont emportés par la musique et ne peuvent plus se contrôler. C'est la « Transe ». Les gnaoui disent qu'en ces moments, on assiste à une communion de l'être et du djinn. Tous les deux fusionnent. Et dès que l'on arrête de chanter, certains danseurs tombent évanouis et ne reprennent connaissance que quelques minutes après. D'autres danseurs ne peuvent se relever que lorsque la musique reprend. Ils se remettent à danser et gesticuler d'une façon mystérieuse. Et celui qui voit ce spectacle pour la première fois, quelle que soit sa croyance, ne peut cacher son étonnement et se demander si ces personnes sont réellement possédées. Mais outre cette dimension religieuse ou cette profanation symbolisée par l'alliance (homme / djinns), le discours gnaoui.

Conclusion

La pratique de la musique au Maroc, si elle aspirant cette femme du XXe siècle à la modernité, reste fortement tributaire du passé. Dans les formes savantes et populaires, à la ville comme à la campagne, une place assez importante est réservée à la tradition. Pourtant, certains facteurs suggèrent presque le contraire : contact médiatique avec l'Occident, l'urbanisation croissante, jeunesse de la population marocaine.

Le rapport à la tradition est complexe. En effet le répertoire ancien, tout en forçant l'admiration, lui est un équilibre fragile car tronqué. Il s'oriente vers le divertissement et l'acculturation d'autant plus qu'il souffre de la raréfaction de ses dépositaires et des défaillances du système de transmission et de reproduction du style ancien.

Le Maroc se trouve donc confronté à une double tâche musicale :

- préserver l'immense répertoire de la tradition musicale savante et populaire
- promouvoir la créativité et oeuvrer pour la naissance et le développement de nouvelles idées musicales en concordance avec le grand potentiel de jeunes que possède le pays.

La tradition

La pratique musicale traditionnelle est toujours vivante. Le substrat social qui soutient cette pratique subit toutefois continuellement transformation et les contraintes de la vie moderne de sorte que la fonction de la musique se limite de plus en plus à l'exigence de divertissement. Le répertoire est choisi en conséquence et le public, autant que les musiciens, tendent à négliger les parties sérieuses souvent lentes et complexes. La science musicale au grand récréé des puristes, craint une forme spectaculaire.

La modernité

La vie contemporaine a permis au jeune Marocain d'accéder au savoir moderne est à l'information. Le contact avec les idées musicales modernes est favorisé par la position du Maroc et par la timide progression de l'enseignement musical. De nouvelles techniques de jeux, de composition et d'enregistrement transforment peu à peu les habitudes musicales les plus communes, avec l'accroissement du nombre de musiciens, un gage pour l'avenir.

Le rapport tradition modernité

Le rapport tradition modernité et les noeuds du problème musical au Maroc dans la sauvegarde de la tradition de deux ans sans l'excès, de figer l'activité novatrice et le droit en est la création ; le Maroc ne peut être considéré comme un musée : c'est un potentiel qui bourgeonne de vie et qui refuse à l'immobilisme. L'info discourt sur l'authenticité bloque les esprits et reproduit les mêmes poncifs, alors qu'il faut faire la part des choses entre les acquis des siècles précédents et l'expression du vécu contemporain. C'est un équilibre difficile et instable et il n'y a pas jusqu'à présent de recette magique.

Tous ces problèmes résolus, le Maroc pourrait jouer pleinement son rôle dans la musique contemporaine. Il est habilité à faire la jonction interculturelle de l'Afrique, du monde arabe et de l'Europe en favorisant un dialogue fructueux et créateur.

