

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

A travers le cycle consacré aux musiques berbères de l'Atlas, la *cit de la musique*, en co-production avec l'Institut du Monde Arabe, complète l'hommage rendu depuis deux ans aux musiques traditionnelles du Maghreb. Une fois encore, l'esprit de ce cycle est d'une part de présenter ces répertoires dans une restitution authentique et fidèle, et d'autre part d'expliquer leur sens par une série de rencontres avec le public et une publication coéditée avec Actes Sud. Mais ce cycle est aussi exemplaire à un autre titre, puisqu'il aborde ces traditions par l'œil éclairé d'Ahmed Essyad, un compositeur qui n'a jamais voulu rompre les liens qu'il entretenait avec les musiciens traditionnels berbères. Qui mieux que lui était alors capable de sentir combien le contact avec les musiques ancestrales pouvait trouver un sens dans la création contemporaine ? C'est d'ailleurs en programmant ses propres œuvres autant qu'en invitant les Ichebbaken du Haut-Atlas à la *cit de la musique*, qu'il réussit à nous montrer combien ces musiques sont à la fois fragiles et éternelles.

ce cycle est coproduit avec l'Institut du Monde Arabe (IMA) dans le cadre de « Musiques de montagnes méditerranéennes » (avril-décembre 1997) avec le soutien de Royal Air Maroc et Djadda (tapis).

jeudi 8 mai - 14h30 / amphithéâtre du musée

euphonia

Ahmed Essyad à l'écoute des musiques du Haut-Atlas

émission de France Culture présentée par Frédéric Deval

avec la participation de :

Mohamed Metalsi, directeur des actions culturelles de l'Institut du Monde Arabe

Bernard Lortat-Jacob, directeur de recherche au CNRS, responsable du département d'ethnomusicologie au musée de l'homme

jeudi 8 mai - 18h / amphithéâtre du musée

rencontre

Ahmed Essyad présente son opéra *Mririda*

livret inspiré de la préface des *Chants de la Tessaout*

Ahmed Essyad et les musiques berbères de l'Atlas

Compositeur contemporain d'origine marocaine, Ahmed Essyad entretient, dans sa création et sa pensée sur celle-ci, des relations jalonnées de paradoxes avec les traditions musicales de son pays d'origine. Sa trajectoire personnelle est tissée de découvertes imprévues : celle de la musique occidentale contemporaine, dans l'histoire de laquelle son œuvre s'inscrit pleinement, et à travers sa formation, sa pratique et sa réflexion sur celle-ci, la redécouverte des musiques traditionnelles de l'autre rive, et son intérêt pour la musique populaire du Haut-Atlas en particulier. Citadin de naissance et élevé dans le bain d'une culture musicale de l'âge des ondes dominée par les productions moyen-orientales, son irruption dans l'univers de la musique occidentale se produit sur un mode tout à fait singulier, qu'en d'autres temps et autres lieux on aurait, à juste titre, qualifié d'illumination. « Révélation », « coup de foudre », « grâce », c'est en ces termes qu'Essyad évoque cette expérience fondatrice, semblable à celle que décrivent certains soufis : un dévoilement fulgurant, total et imparable d'une réalité autre, en l'occurrence ici d'une autre cohérence : une manière inédite de se saisir et d'explorer le son et le temps. Parallèlement et comme en réponse à cette expérience initiale, son rapport à l'univers musical traditionnel est commandé par un attachement paradoxal que le compositeur qualifie de « trahison créatrice », d'« infidélité ». En somme, une discipline suivant laquelle les deux continents, dans tous les sens du mot, s'éclairent mutuellement d'autant mieux qu'ils sont maintenus séparés. Et de fait, la création d'Essyad est aux antipodes des préoccupations de la musique traditionnelle, toute tendue vers la conciliation de la liberté de l'énoncé musical avec l'économie répétitive qui commande sa gestion mnémonique et sa transmission. De ce fait, la place que la tradition tient dans la création du compositeur est extrêmement difficile à apprécier, sans doute parce que, au delà de toute idée de référence, emprunt ou réinterprétation, elle est à situer davantage dans une dynamique prospective. Quoi qu'il en soit, c'est dans la manière qu'ont les musiques populaires de tradition orale, l'*ahwach* du Haut-Atlas en particulier, d'*appréhender le sonore*, qu'Essyad reconnaît et revendique une paternité à son écriture.

Hassan Jouad

jeudi 8 mai - 20h / amphithéâtre du musée

Ahmed Essyad

Le Cycle de l'eau (extraits)

Tamda, pour flûte amplifiée (durée : 17 minutes)

La mémoire de l'eau, pour piano seul (durée : 12 minutes)

Le temps rebelle, pour flûte basse amplifiée et piano (durée : 11 minutes)

entracte

Aurélia, pour violoncelle seul (durée : 8 minutes)

Yasmina, cantate pour violon, violoncelle et baryton (durée : 18 minutes)

Marthiyah, pour violon seul (durée : 10 minutes)

Arganier, quatuor à cordes (création) (durée : 15 minutes)

Philippe Nahon, direction

Vincent Le Texier, baryton

Ars Nova, ensemble instrumental :

Noëmi Schindler, violon

Christophe Poiger, violon

Marie-Christine Martinie, violon

Alain Tresallet, alto

Isabelle Veyrier, violoncelle

Pierre Roullier, flûtes

Michel Maurer, piano

coproduction cité de la musique, Ars Nova

Ahmed Essyad

Né en 1939 à Salé (près de Rabat), Ahmed Essyad acquiert la rigueur de l'écriture, la lucidité du savoir, l'irrespectueux respect des leçons des grands maîtres du passé auprès de Max Deutsch (lui-même disciple de Schoenberg). C'est ainsi qu'ayant choisi sa filiation, il apprend à s'inscrire dans une tradition sans pour autant s'en faire l'écho. Mais l'immersion passionnée d'Essyad dans la musique européenne n'aura jamais été exclusive. Attaché à ses racines arabo-berbères et à la particularité culturelle de la musique de son pays (l'oralité), il n'aura de cesse de concilier le geste musical et le signe de l'écriture afin de dépasser les contingences de l'un et de l'autre. Essyad est ainsi parvenu à transposer au sein de l'écriture occidentale la complexité formelle des *taqsim* (solos instrumentaux improvisés) et des *maqam* (modes orientaux ayant subi diverses évolutions) mais aussi la particularité rythmique des *dum* (temps denses) et des *tak* (temps clairs) d'où naissent ces rythmes binaires et boîteux et enfin les formes classiques - mais revisitées - des *nawba* et du *muwachchah*. Toute l'œuvre d'Essyad se résume ainsi par cette quête d'une synthèse, qui le fait constamment osciller d'une « rive » à l'autre. Une quête revivifiante qui s'interroge en fait sur la notion d'un Temps musical, dépassant la vision occidentale réduite à une simple ponctuation de la durée, pour tenter d'allier la linéarité de la courbe et de la phrase (que l'oralité exige) à l'intransigeante clarté de la polyphonie. Or, en donnant « chair » aux signes de l'écriture occidentale, Essyad leur rend, de plus, la jubilation de la vocalité arabe. Et c'est ainsi qu'il faut « entendre » *Aurelia* pour violoncelle seul (1989), ou encore *Marthiyyah* pour violon solo (1978). Déjà l'on peut se rendre compte de cela dans sa première œuvre - sérielle - écrite durant ses études avec Max Deutsch : *Yasmina*, cantate pour baryton violon et violoncelle datée de 1965. Certes, la rigueur qu'il déploie ici, sous l'influence assumée de la musique de Schoenberg, endigue encore la souplesse et la liberté du discours. Mais cette liberté ira s'affirmant dans les œuvres à venir. Nous allons la voir s'épanouir tout au long des six pièces constituant le cycle de *L'Eau* (1980-1993), cycle dont sont extraites les trois pièces interprétées ce soir : *Tamda* (pour flûte en ut), *La Mémoire de l'Eau* et *Le Temps Rebelle*. Là, la synthèse se fait osmose. C'est pourquoi la flûte ne renvoie plus au Ney

que de très loin, comme un écho déformé du passé, une réminiscence intemporelle. De même, les mélismes que l'on s'attendrait à trouver confiés à cet instrument sont-ils transférés au piano, souvent traité d'ailleurs comme un luth arabe (usage des cordes pincées et des notes répétées). Et la mélodie de devenir ainsi le lieu fondateur où l'écriture s'aiguise. En outre, ces partitions se présentent à l'interprète sans indication de tempi ni barre de mesure (c'est aussi le cas d'*Aurelia*). L'interprète doit donc trouver par lui-même la durée des événements écrits afin d'habiter ces signes, d'y insuffler l'énergie du vécu, car tel est bien l'enjeu du phénomène de l'oralité qu'Essyad parvient à transcrire. Dans cette frange sensible, humaine, quasi intangible, Essyad atteint à la poésie la plus pure par ce qu'il convient alors de nommer : *la résonance* de l'écriture. Une résonance, que l'on entend jusque et y compris dans sa dernière œuvre donnée ce soir en création : *Arganes* (primitivement conçue pour orchestre à cordes et dont Essyad a ici réalisé une version pour quatuor). Une œuvre qui, si elle use d'une notation occidentale traditionnelle, relève cependant d'une démarche rythmique et mélodique qui lui est étrangère. Que dire de plus, sinon que cette musique est porteuse d'une nécessité impérieuse au travers de laquelle nous parle une voix fulgurante. Ici, le mystère se dévoile, qui nous englobe...

Alain Féron

vendredi 9 mai - 14h30 / amphithéâtre du musée

euphonia

interpréter Essyad

émission de France Culture présentée par Frédéric Deval

avec la participation de :

Ahmed Essyad, compositeur

Alain Féron, compositeur

Philippe Nahon, chef d'orchestre

vendredi 9 et samedi 10 mai - 20h / salle des concerts

musiques du Haut-Atlas

chants de l'ahwach

Tazrrart, procession d'entrée

Ahwach

Trois chants de femmes

- préparation du blé
- prière pour que tout aille bien
- chant de la parure de la mariée

L'msaq

Trois chants de femmes

- les hommes sont accueillis par les femmes chez la mariée
- les femmes habillent la mariée avec les parures apportées par les hommes
- le frère de la mariée l'emmène hors de la maison paternelle et l'aide à monter sur le mulet

Tamghra, chant du mariage

entracte

L'msaq

Trois chants de femmes

- arrivée de la mariée devant la maison du marié
- chant de réception de la mariée et des convives
- le même chant accompagné par les hommes

Ahidus du Haut-Atlas

Trois chants de femmes

- premier petit déjeuner de la mariée dans sa nouvelle maison
- première sortie de la mariée pour puiser l'eau (l'assistance lui jette des amandes et des noix en chantant)
- le même chant accompagné par les hommes

Ahwach

Chant de la circoncision

Tazrrart, procession de sortie

Musiciens et chanteurs berbères du village des Ichebbaken

concert enregistré par France Musique

musiques du Haut-Atlas

L'*ahwach* est à la fois le nom générique donné à la musique de village et le nom d'une danse typique du pays *chleuh* (Haut-Atlas, Anti-Atlas et Souss). Se pratiquant à l'occasion de toutes les célébrations collectives, ce sont des villageois volontaires qui en assurent l'exécution. Dans la région d'origine de la troupe des Ichebbaken, qui nous vient du Haut-Atlas central, c'est une danse mixte précédée d'un chant dialogué, une sorte de joute appelé *l'msaq*. Pour les gens du pays, c'est ce chant dialogué qui est la partie la plus appréciée et aussi la plus difficile à réussir. C'est également la plus surprenante par son originalité pour le spectateur non initié. *L'msaq* nécessite la participation d'au moins un improvisateur. Mais il est préférable qu'il y en ait deux ou davantage pour qu'il y ait émulation. Il faut également un groupe de tambourinaires et deux chœurs, un chœur d'hommes (comprenant les tambourinaires) et un chœur de femmes. Les deux chœurs se tiennent debout en deux rangées se faisant face, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. Ces chœurs doivent être denses, afin d'obtenir un effet de masse chorale compacte sans lequel le chant est jugé inesthétique. L'exécution commence avec l'intervention d'un soliste improvisateur. Il chante une suite de vers appelée « tour de rôle » ou « répartie ». Le chœur masculin lui répond en premier, puis vient le tour du chœur des femmes. Un autre soliste intervient avec une nouvelle répartie, puis à nouveau les chœurs et ainsi de suite. Les phrases, ponctuées aux tambours sur cadre avec une lenteur solennelle, sont très étirées. Les tambourinaires frappent du plat de la main, avec un léger décalage, de manière à obtenir un effet de répercussion, « comme celui d'un muret de pierres qui s'écroule », a-t-on l'habitude de dire. Après un certain nombre de réparties, *l'msaq* entame une lente évolution (sans transition sensible) qui finit en danse : l'*ahwach* proprement dit. Les tambourinaires viennent se placer entre les deux rangs de choristes-danseurs, où ils joueront assis. Ils se partagent alors en trois : un tambour principal, un tambour de soutien (tous deux à sonorité aiguë) et un groupe de tambours de base à sonorité sourde, auxquels s'adjoint parfois un *ganga*, une sorte de grosse caisse. Sur cette assise sonore grave, les deux tambours à sonorité aiguë se détachent et dialoguent. Le jeu du tambour de soutien double par-

tiellement le jeu de base. Son rôle consiste à ménager au tambour principal un espace pour improviser et varier les figures rythmiques de l'ensemble. Le chant ayant alors perdu sa prééminence, les voix alternées des deux chœurs deviennent un simple accompagnement du jeu des tambours. Ajoutons qu'en dépit de l'impression de solennité qui s'en dégage, l'*ahwach* est une musique profane dont la finalité est le plaisir de réaliser, ensemble, un moment de beauté. Autour de la musique et de la danse, les préoccupations d'élégance entrent pour beaucoup dans l'intérêt de l'évènement. Chacune et chacun rêve de se faire découvrir à l'occasion comme un être merveilleux et inconnu, qui se révèle soudain et enchante. Enfin, l'impression d'un spectacle antique que l'on ressent en assistant à l'*ahwach* des Ichebbaken est trompeuse : cette musique a été adoptée dans cette région seulement au début du xx^e siècle !

H. J.

samedi 10 mai - 18h / amphithéâtre du musée

rencontre

chant et danse de l'Atlas (Maroc)

avec la participation de :

Ahmed Essyad, compositeur

Bernard Lortat-Jacob, directeur de recherche au CNRS, responsable du département d'ethnomusicologie au musée de l'homme

Mohamed Metalsi, directeur des actions culturelles de l'Institut du Monde Arabe

Miriam Rovsing-Olsen, ethnomusicologue, maître de conférence à l'université Paris-X-Nanterre

Révélees par les festivals et les circuits touristiques, les traditions musicales de l'Atlas marocain sont décrites dans cet ouvrage, telles qu'elles se pratiquent encore dans les villages de montagne. Fruit de longues années de recherches, ce livre révèle un art qui associe le chant à la poésie et à la danse, et s'inscrit dans le cycle agricole et l'existence même des Berbères de la montagne : l'enchaînement saisonnier des travaux des champs, les différentes phases de la cérémonie du mariage, les gestes du quotidien, sont accompagnés et en quelque sorte ritualisés par la musique. L'auteur tente également de décrypter le sens des *ahwach*, grandes fêtes collectives nocturnes, où se mêlent poésie, chants, danses et tambours, dans une architecture musicale sophistiquée qui offre une clé d'accès à la cosmologie berbère. Le soin avec lequel ces agriculteurs montagnards organisent leur savoir en des compositions « artistiques » sonores et visuelles d'une grande complexité, reste une source d'émerveillement et d'interrogation. Le CD encarté dans le rabat de jaquette contient des exemples musicaux enregistrés dans l'Atlas.

Cette rencontre est organisée à l'occasion de la sortie du livre de Miriam

dimanche 11 mai - 16h30 / salle des concerts

musiques du Moyen-Atlas

Les Chikhat de Kemisset (durée : 1 heure)

Tamazwayt (chant féminin solo ad libitum)

Asmoun a wagridoun moulana (Entre toi et moi)

Ghasdoun (Viens-donc)

Makisroun (Qui t'a fait pleurer ?)

Deux pièces anciennes (accompagnées de danses)

- *Hawl (Fais attention)*

- *Wannawr tinnin (Ce qu'il n'a pas dit)*

Azwoulino (Oh ! mon cœur)

Quatre chants anciens

Ahidus (danse collective finale)

troupe Hajjaoui Abdelwahid

entracte

musiques de l'Anti-Atlas

Les Rrways, chanteurs chleuhs itinérants (durée : 1 heure)

Fatima Taba'mrant choisira quelques chansons dans son répertoire :

Sslam n usays (introduction instrumentale)

Wahli wahli (Complainte)

Nga ganga (Je suis comme un tambour)

Sirsin awa tala'aqlt (Sois raisonnable !)

Abu nniyt (Confiant, trop confiant...)

Imazighn (Les Berbères)

Ayuz nm atamazight (Hommage aux femmes)

Ma tusimt addunit d unafal (Que de fous sur cette terre)

ensemble Fatima Taba'mrant

le concert est présenté par Jean-Pierre Derrien et enregistré par France Musique.

musiques du Moyen-Atlas

Les *chioukh* sont des formations mixtes de musiciens professionnels ambulants de langue berbère *tamazight*. Leur répertoire, appelé *izlan*, est composé de chansons de divertissement ayant trait presque exclusivement aux sentiments amoureux. La troupe se compose généralement d'un seul instrumentiste, le *chikh*, qui est en même temps le chef de troupe, et d'un nombre variable de chanteuses *chikhat*. Le *chikh* chante et joue de l'alto ou du luth *guenbri*, tandis que les *chikhat* chantent et jouent l'accompagnement au tambour sur cadre *allun*. Elles dansent aussi, mais individuellement, pendant les finals très vifs et polissons des *izlan*. Ce sont des femmes divorcées aux mœurs très libres, ennemies de toujours des honnêtes mères de familles.

Mère, tu as éprouvé les sentiments d'amour, toi la première,
Et tu me dis de me tenir loin de mon aimé ?

Traditionnellement la musique des *chioukh* était destinée surtout aux campements des bergers célibataires, qui étaient gardiens - et détenteurs de fait - du bien le plus précieux dans la société semi-nomade du Moyen-Atlas : le troupeau. Aussi, ces musiciens étaient-ils redoutés, car ils avaient la réputation de tourner la tête des jeunes pasteurs qui, pour séduire, étaient capables de dilapider le capital de la famille en quelques veillées musicales. Cela se comprend d'autant mieux que c'est à l'univers imaginaire de ces vies fières et encore riches de promesses que se réfèrent les textes des *izlan*.

Mon coeur mériterait d'être arraché et pendu à quelque branche de chêne,
Imbécile qui s'attache à ceux qui ne l'aiment pas.

Avec la sédentarisation et l'émigration dans les villes, les *chioukh* ont changé de clientèle. Leurs amateurs fervents se trouvent dans tous les milieux, surtout dans les villes de garnison en raison de

l'enrôlement massif des populations rurales dans l'armée. Les *chioukh* sont aussi sollicités pour animer des fêtes privées et c'est également leur musique qui constitue l'essentiel des programmes de la radio en langue *tamazight*.

Jamais plus je n'irai à l'hôpital, le médecin est idiot,
Je lui parle d'amour, il me prescrit une opération !

H. J.

musiques de l'Anti-Atlas

Jadis poètes et chanteurs itinérants, les *rrways* parcouraient à des périodes bien déterminées de l'année les campagnes du Haut-Atlas occidental, de l'Anti-Atlas et du Souss. Leurs spectacles offraient aux villageois, l'occasion de s'évader dans le rêve et l'émotion le temps d'une soirée et de bénéficier d'une relative ouverture sur le monde grâce à ces promenades poétiques. À partir des années 1930, ces artistes ruraux commencèrent à désertier les campagnes pour aller s'installer en ville dans le sillage d'une émigration chleuh grandissante, faite de commerçants et d'ouvriers. Ce déplacement s'est accompagné d'une évolution musicale provoquée par leur entrée dans le circuit de la diffusion industrielle. C'est ainsi que la brièveté des plages des disques 78 tours de leurs premiers enregistrements a eu pour effet de les contraindre à raccourcir drastiquement leurs textes. Obligés de s'adapter aux nécessités de cette pratique, une génération entière de *rrways* n'a enregistré que de brefs « échantillons » et ces « échantillons » sont très rapidement devenus la norme. Le texte passant au second plan, la pratique instrumentale prit alors le dessus au détriment de l'invention poétique qui était jusque-là l'assise du métier. Devenus musiciens interprètes, les *rrways* vivent actuellement installés dans la vie citadine et insérés dans un milieu d'émigrés de même origine rurale qu'eux, milieu à la fois bien intégré et cependant culturellement marginal, pour lequel ils représentent un précieux lien avec le passé. Menant leurs carrières avec les difficultés que connaissent les artistes dans les périodes de transition, ces chanteurs sont néanmoins parvenus à maintenir vivant un langage musical original qui les relie à la tradi-

tion. Ils doivent probablement ce résultat en grande partie à l'échelle pentatonique. Barrière esthétique imperméable aux cultures musicales environnantes, elle les a protégés de la tentation de l'assimilation. Et d'avoir eu en ville un vrai public les soutenant et les réclamant a fait le reste. Un signe de la vitalité de l'art des *rrways* ne trompe pas : l'arrivée des femmes dans la profession autour des années 1960. Quelques-unes se sont imposées comme interprètes et ont su se faire une place de choix dans un métier traditionnellement masculin. Fatima Taba'mrant appartient par exemple à la deuxième génération des *rraysat*. Elle est de plus une des premières à se déclarer aussi compositeur. Née en 1962 dans les aït Ba'mran au sud de Tiznit (d'où son nom de scène), elle s'engage après l'échec de son mariage, comme danseuse et choriste dans la troupe d'un *rrways* où elle se forme. Elle s'en détache par la suite pour constituer sa propre troupe et avec laquelle elle s'est fait un nom et a enregistré plusieurs cassettes audio et vidéo depuis une dizaine d'années.

Hassan Jouad

biographies

Ahmed Essyad

est né à Salé au Maroc et a étudié la musique ainsi que la composition au Conservatoire National de Musique de Rabat, puis au Conservatoire de Paris. Il devient l'élève de Max Deutsch à partir de 1962, est invité en résidence à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon entre 1991 et 1994, puis obtient le Grand Prix national de la musique en 1994. Il mène parallèlement plusieurs recherches sur la musique berbère au Maroc (1958-1961) et travaille l'électroacoustique au Studio de musique expérimentale du Centre américain (1969-1973). Son catalogue d'œuvres comprend notamment de la musique de chambre, de la musique électroacoustique ainsi que plusieurs opéras (*Le Collier des ruses*, *La Vie de Robert le diable*, *L'Eau*, *L'Exercice de l'amour*, *Mririda* et *La Passion d'El Hallaj*).

Philippe Nahon

rencontre Marius Constant en 1976 et se passionne à partir de cette époque pour la création musicale. Son activité de chef d'orchestre se concentre depuis sur la création d'œuvres de Pascal Dusapin, André Bon et Marc Monnet. Marius Constant lui confie très vite la direction musicale d'Ars Nova, un ensemble avec lequel il a développé la dimension théâtrale de la musique et avec lequel il a participé à la *Tragédie de Carmen* avec Peter Brook, et à *Orphée aux enfers* avec Georges Lavelle.

Ars Nova

est un ensemble instrumental qui consacre son activité au répertoire du xx^e siècle et à la création musicale. Créé par Marius Constant il y a plus de 20 ans, c'est maintenant Philippe Nahon qui en est le directeur musical. Ce dernier a formé une nouvelle

équipe de musiciens dont l'effectif varie selon les projets. Ouvert à toutes les pratiques musicales et artistiques de son époque, Ars Nova se veut le lieu de la rencontre, de l'échange, de la création, à la fois dans le travail suivi à long terme avec les compositeurs, et dans des projets mettant en relation unique, théâtre, danse et spectacle vivant.

Musiciens et chanteurs berbères du village des Ichebbaken

Les Ichebbaken habitent un petit village perdu à 2800 m d'altitude dans le Haut-Atlas uniquement accessible après une journée de piste et une autre de mulet. Les 80 familles qui le composent chantent l'*ahwach* comme nul autre dans la région, mais sont pour la plupart agriculteurs. Leur venue à Paris n'a pu se faire que grâce au compositeur Ahmed Essyad qui est en contact avec

eux depuis une vingtaine d'années et qui est pour l'occasion une sorte de « parrain » musical.

Fatna Ait Boulahcen
 Fatima Ait Hassou
 MHamed Ait Manssour
 Itto Al Madane
 Zahra Belyd
 MHamed Belyid
 Zahra Benichou
 Haddou Boulahcen
 Itto Boulahcen
 Saïd Boulahcen
 Fanna Boulhasin
 Mohamed El Aabaoui
 M'Hamed El Farahi
 Saïd El Farahi
 Nasser El Hamadany
 Hra El Magdazi
 Fatna El Mansouri
 Saïd El Mansouri
 Ali El Manssouri
 M'Hamed El Manssouri
 Mohamed El Manssouri
 Fanna Ichou
 Hassan Jeddah
 Mohamed Jeddah
 Omar Jeddah
 Abdellah Masrouri
 Fatna Masrouri
 Fanida Ou-Khouya
 Saïd Ou-Khouya
 Brahim Ouhammou
 Fanna Ouhmad
 Mouh Oulmadan

Fatna Oulmadane
 Mohamed Oulmadane
 Essaid Oumalal (guide)
 Ali Rafik
 El Mokhtar Rafik
 Hada Rafik
 Brahim Sadek
 Lahcen Sadek
 Keltouma Sadik

troupe Hajjaoui Abdelwahid

Yattou Aroui
 Halima Benjou
 El Ghazi Boubker
 El Hassan Boukhari
 Houssaine El Hattab
 Rachid El Moubarik
 Fatima Kheyi
 Ittou M'Gueramane
 Fatima Ouaisa
 Zahra Ouaisa

ensemble Fatima Taba'mrant

Fatiha Abid
 Hassan Ajarar
 Mohamed Akchour
 Mohamed Anjar
 Fatima Baabdellah
 Omar Ben Belaïd
 Zahra Bougani
 Fatima Chahou (Taba'mrant)
 Ahmed El Aouad
 Hassan Karim
 Ijja Khindouf
 Bouslam Ouqia

glossaire

ahwach

Chez les Chleuhs, ce terme recouvre un grand nombre de danses différentes, chantées ou jouées à la flûte avec accompagnement de tambours. Par extension, le terme désigne la fête où sont pratiquées ces danses.

allun

Tambour sur cadre chez les Berabers et les Chleuhs, pouvant être muni d'un timbre ou de cymbalettes.

Berabers

Berbères parlant la tamazight, originaires du Moyen-Atlas ou du Haut-Atlas oriental.

chikhat ou cheikhath

(sing. **chikha**)
Chanteuses professionnelles de langue berbère du Moyen-Atlas.

chioukh

(sing. **chikh**)
Musiciens et chanteurs berbères du Moyen-

Atlas.

Chleuhs

Nom d'une des populations berbères du Maroc (Sous et Anti-Atlas) constitué d'environ 5 000 000 de personnes.

ganga

Tambour à deux peaux joué à l'aide de deux baguettes recourbées dans l'ahwach.

Ichebbaken

Nom des habitants d'un village de la haute vallée de la Tassoute dans le Haut-Atlas central.

izli

(plur. **izlan**)
Poésie chantée au début de l'ahidus chez les Berabers souvent sous forme de joute

Imsaq (ou l'msaq)

Nom d'un chant choral villageois, dialogué et mixte du Haut-Atlas.

rraysa

(plur. **rraysat**)
Chanteuses et danseuses professionnelles

chleuhs.

rrways ou rwayès (sing. rrays)

Troupe de musiciens et chanteurs itinérants chez les Chleuhs.

tamazight

Parler berbère du Moyen-Atlas et du Haut-Atlas oriental.

tazrrart

(plur. **tizrrarin**)
Dans l'Anti-Atlas, chant responsorial (alternance entre soliste et chœur) exécuté soit par les hommes soit par les femmes dans l'ahwach ou dans diverses circonstances collectives.