

DANS LA COLLECTION "L'ART DE..."

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

The art of Sabar

l'Art
du
SABAR

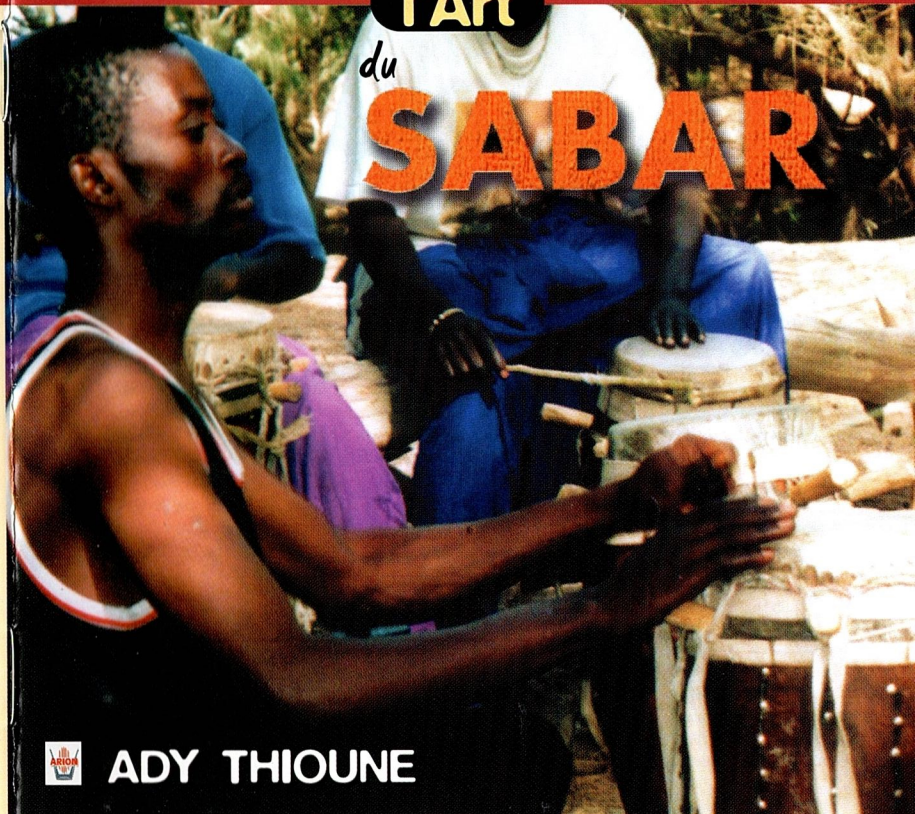
- | | | | |
|--|-----------|---|-----------|
| ● Le violon / The violin | ARN 60262 | ● Les cornemuses de Thrace / | ARN 60369 |
| ● Le 'ūd turc / The turkish 'ud | ARN 60265 | The bagpipes from Thrace | |
| ● Le cornet à pistons / The cornet | ARN 60267 | ● La vielle à roue, vol. 2 / | ARN 60373 |
| ● Le luth au Moyen Age / | ARN 60264 | The hurdy-gurdy, vol. 2 | |
| The lute in the middle ages | | ● Le basson baroque / | ARN 60376 |
| ● Le santûr persan / The Persian santur | ARN 60351 | The baroque bassoon | |
| ● La cornemuse, vol. 1 / The bagpipe, vol. 1 | ARN 60347 | ● La guitare contemporaine / | ARN 60439 |
| ● Le qânûn égyptien / The egyptian q-an-un | ARN 60273 | The contemporary guitar | |
| ● Le clavecin / The harpsichord | ARN 60358 | ● Le hautbois /The oboe | ARN 60424 |
| ● La vielle à roue, vol. 1 / | ARN 60355 | ● La flûte de pan/ The panpipe | ARN 60115 |
| The hurdy-gurdy, vol. 1 | | ● La viole de gambe / The viola da gamba | ARN 60473 |
| ● La harpe, vol. 1 / the harp, vol. 1 | ARN 60370 | ● L' alghoza du sind / The alghoza from sind | ARN 60441 |
| ● Le pipa chinois / The Chinese pipa | ARN 60377 | ● Le kamantcha / The armenian kamancha | ARN 60443 |
| ● Le khèn / the khèn | ARN 60367 | ● Le rabâb / The rabâb of Afganistan | ARN 60444 |
| ● Le carillon / The carillon | ARN 60349 | ● Le steel band / The steel band | ARN 60399 |
| ● Le violoncelle / The cello | ARN 60268 | ● Le sitar indien / The indian sitar | ARN 60478 |
| ● Le piano / The piano | ARN 60390 | ● La mazurka / The Mazurka | ARN 60497 |
| ● Le didjeridoo / The didgeridoo | ARN 60391 | ● La flûte vol. 1 / The flute vol. 1 | ARN 60499 |
| ● La flûte des Andes / The Andean flute | ARN 60352 | ● La valiha / The valiha | ARN 60521 |
| ● La musique mécanique, vol. 1 / | ARN 60359 | ● La saqueboute / The saquebout | ARN 60464 |
| The mechanical music, vol. 1 | | ● Le galoubet tambourin / | ARN 60523 |
| ● La harpe celtique / The celtic harp | ARN 60357 | The provençal pipe and tabor | |
| ● La musette de cour / The baroque musette | ARN 60378 | ● Le bouzouk / The buzuq | ARN 60513 |
| ● La musique mécanique, vol. 2 / | ARN 60406 | ● Le berimbau / The berimbau | ARN 60535 |
| The mechanical music, vol. 2 | | ● Le luth tibétain / The tibetan lute | ARN 60558 |
| ● La harpe, vol. 2 / The harp, vol. 2 | ARN 60371 | ● La djembé / The jembe | ARN 60590 |
| ● La trompe de chasse / The hunting-horn | ARN 60353 | ● La lyre harmonique / The harmonic lyre | ARN 60604 |
| ● Le balafon / The balafon | ARN 60403 | ● Le cor vol.2 / The horn vol.2 | ARN 60605 |
| ● L'orgue / The organ | ARN 60540 | ● La musique mécanique, vol.4 / | ARN 60606 |
| ● La musique mécanique, vol. 3 / | ARN 60407 | The mechanical music, vol.4 | |
| The mechanical music, vol. 3 | | ● La flûte de pan andine / | ARN 60623 |
| ● La viole d'amour / The viola d'amore | ARN 60354 | The andean panpipes | |
| ● La vièle vietnamienne / | ARN 60417 | ● Le salterio mexicain / The mexican salterio | ARN 60638 |
| The Vietnamese fiddle | | | |

Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:
DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE
info@arion-music.com / www.arion-music.com



© & © ARION 2005

Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite. Copyright reserved for all the world. ARN60664



ADY THIOUNE

l'Art du **SABAR**

Il existe au Sénégal une tradition de tambours et de timbales tout à fait particulière, partagée par plusieurs ethnies aux langues bien distinctes, dont les répertoires musicaux ne se recoupent pas forcément, mais sont néanmoins liés aux mêmes événements de la vie communautaire : rites de passage (circoncision, baptême, tatouage, mariage, funérailles), lutte, travaux des champs, fêtes religieuses, exorcisme... Développée dans la partie centre-ouest du pays, à partir de Kaolack et du Sine-Saloum jusqu'à Dakar, elle est le fait des Sérères, des Lébous (premiers habitants de la presqu'île du Cap-Vert) et des Wolofs. Tendus de peaux de chèvres, les instruments sont battus par une longue baguette, généralement tenue dans la main droite, et par la paume et les doigts de l'autre main. En fonction des divers répertoires traditionnels, des danses de types différents se sont développées dans les différentes régions, mais toutes peuvent être rassemblées sous une même appellation, qui recouvre également les instruments et, par extension, le contexte festif où l'on danse au son des tambours : c'est le sabar.

Construit sur un principe rythmique absolument distinct des autres traditions de percussions d'Afrique de l'ouest – une sorte de division ternaire de la mesure, dans laquelle la basse serait presque toujours jouée sur le troisième temps – le sabar représente pour les batteurs des ethnies voisines – et à plus forte raison pour les musiciens

non africains – une sorte d'énigme d'autant plus difficile à percer que la danse qui s'y rattache, telle qu'on la pratique en tout cas à Dakar dans ce qui est peut-être son développement le plus abouti, ne ressemble pas non plus aux autres danses pratiquées dans cette partie du continent. Alors que les ethnies voisines développent en effet une souplesse avant-arrière du torse et de la nuque et un rapport essentiel au sol, le sabar se joue de la gravité et s'élabore à partir d'un équilibre en diagonales symétriques, un peu comme si le corps marquait un grand chiffre "8" dans l'air, dans un mouvement latéral de balancier qui permet notamment au danseur de lancer son pied en avant à la hauteur du visage, sans le moindre effort apparent. Ici, pas de mouvement de tête, ni de tresses tournées en l'air, mais une sorte de port très digne du haut du corps, qui permet aux femmes de danser tout en gardant sur leur tête des coiffes en tissus parfois très élaborées. Un rapport de séduction très raffiné, donc, dont un des enjeux consiste à dévoiler les pagnes de dessous au travers de mouvements qui, à l'origine, ne se dansaient qu'entre femmes, avec pour seuls témoins masculins les batteurs, mais qui aujourd'hui font la joie du public des fêtes.

Les maîtres

Plusieurs maîtres ont marqué de leur empreinte le jeu du sabar depuis l'indépendance du Sénégal et jouissent

aujourd'hui d'un respect particulier, même si leur âge fait qu'il sont parfois oubliés par les batteurs les plus jeunes : Abdoukarim Gueye, très fameux batteur de n'dër, le rituel lébou d'exorcisme par les tambours; "Vieux" Sing Faye, héritier direct de la tradition léguée par son aïeul et homonyme (cf. Pièce 4)... Mais le plus grand ambassadeur de l'art du sabar, au Sénégal comme sur les scènes internationales, est sans conteste Mamadou N'Diaye, alias Dou dou N'Diaye Rose : chef d'orchestre de génie, homme de spectacle, compositeur et arrangeur infatigable, il a su faire évoluer le sabar non seulement dans son répertoire, mais aussi dans son jeu et dans la conception même de l'orchestre. Sous sa direction, la batterie s'est parfois multipliée au point de regrouper jusqu'à une quarantaine de percussionniste, hommes et femmes. Véritable aventurier du rythme, il a ouvert le jeu du sabar à des collaborations impensables avant lui, côtoyant avec le même bonheur des artistes aussi divers que les Rolling Stones, Peter Gabriel, Miles Davis, Dizzy Gillespie ou Eric Serra. Son influence sur le jeu contemporain du sabar tient de l'évidence : la plupart des chefs de groupes ont joué soit sous ses ordres, soit sous ceux des artistes qu'il a lui-même directement formés ou dont il s'entoure depuis longtemps, à l'image d'Elhadji Mame Lesse Thioune, le père d'Ady.

Evolution de la batterie de sabar

Jusqu'à un passé tout récent et à l'époque de l'indépendance du Sénégal, la plupart des rythmes de sabar se jouaient sur une timbale au timbre mat, le gorong, et deux tambours aux timbres plus brillants, le n'dër, plus long et capable de par sa taille de donner à la fois les sons les plus aigus et les basses les plus graves, et le m'bëng m'bëng, de forme presque identique mais plus petit, dédié à l'accompagnement. Les batteurs sérères furent les premiers à ajouter un ou deux autres tambours plus petits, les tungone, dérivés du kutiro de leurs voisins

mandingues de Gambie et de Casamance : leurs basses accordées beaucoup plus haut que celles des autres tambours ont alors été adoptées également par les Wolofs pour enrichir leur propres polyrythmies. Parallèlement, le gorong s'est également vu multiplié avec des accordages divers, ajoutant de nouvelles voix désormais essentielles : celle du lamb, la plus grave, qui dirige certaines danses et donne réponse au soliste dans les autres; celle du gorong talmbat, instrument d'accompagnement à la tessiture medium; et enfin celle du gorong yeguel, instrument tendu pour jouer dans le registre aigu le même rôle soliste que le n'dër, mais sans les basses et avec un timbre un peu moins brillant, mais plus proche de la voix humaine. Il arrive également que l'on utilise plusieurs m'bëng m'bëng : dans tous les cas, c'est à ce type de tambour que l'on confie le m'balax, phrase rythmique caractéristique du sabar, qui a donné son nom à un genre musical nouveau, à la fois moderne et typiquement sénégalais, dans les années 1980.

Le langage des sons

Comme tous les tambours d'Afrique noire, le sabar parle la langue de l'ethnie qui l'a créé, wolof, lébou ou sérère. Certaines phrases rythmiques reprennent des citations du Coran, des invocations aux esprits, des encouragements au travail ou à la lutte ou des devises liées à certaines familles. C'est ce que dans ce contexte on appelle des bak, mot qui désigne toute composition plus ou moins longue qui se distingue du reste de la répétition rythmique par son caractère récitatif. De nouveaux bak se composent sans cesse, inspirés soit par des paroles précises, soit par une nouvelle suite de pas créée par un danseur, soit même par les bruits de la nature ou de la ville.

Si dans ce genre de répertoire, la partition n'a évidemment pas cours, l'apprentissage des rythmes et des compositions passe alors par celui de phrases chantées,

dans lesquelles chaque syllabe correspond à un son du tambour. Ainsi tan restitue le son de la baguette sur la peau, gin celui de la basse obtenue en tapant la paume de la main au centre du tambour, bax celui de la claque donnée par la même main sur le bord de la peau, rën ou rwan le son obtenu en frappant simultanément la main sur le bord et la baguette au milieu de la peau... A titre d'exemple, la fameuse phrase du m'balax, si caractéristique, se prononcera des deux manières suivantes, selon qu'il s'agit d'un rythme phrasé en 6/8 ou en 4/4 : rwatabatagin-, rwatabatagin... (6/8 type Baara M'Baye) rwataban-tagin-, rwataban-tagin... (4/4 type Kaolack)

Ady Thioune

est né le 19 décembre 1965 à Dakar, au sein d'une importante famille de gewel (griots wolof, équivalents des jeliu mandingues). Au moment de l'indépendance, lorsqu'est décidée la création d'un ballet national de la Fédération Mali-Sénégal, ses futurs parents font tous deux partie de la première sélection confiée par Léopold Senghor à Doudou N'Diaye Rose : sa mère, Cathy "Oumi" Sène, future étoile du ballet national du Sénégal et danseuse favorite du président, n'a que onze ans lorsque, pour pouvoir partir en tournée, ses parents la donnent en mariage à un jeune et brillant batteur, Mame Less Thioune. Troisième fils né de cette union, Ady suit très vite l'exemple parental et ne vit que pour le sabar : initié très tôt par son père aux polyrythmies wolof, il joue à ses côtés pendant deux ans puis intègre divers ballets privés avant d'entrer à son tour, en 1987, au ballet national du Sénégal, La Linguière, avec lequel il tourne au Brésil et en Espagne. Il intègre ensuite la troupe de sa mère et joue dans tout le Sénégal à l'occasion de tournées publicitaires. Cette expérience de terrain lui permet de rencontrer les maîtres percussionnistes des différentes ethnies du pays et d'enrichir à la fois son jeu et son répertoire. A la tête de son propre ensemble de

batteurs et malgré son jeune âge, fort de la reconnaissance de ses aînés, il se fait alors un nom au sein du monde difficilement accessible des maîtres du sabar, dont il représente un des dignes représentants de la nouvelle génération.

En 1999, Ady Thioune commence à enseigner en Italie, où il s'installe deux ans plus tard. A la fois concertiste et professeur de percussions, il participe à différentes formations – Africa Griot, Sunu Africa... - au sein desquelles il continue à créer de nouvelles suites pour sabar. Ses arrangements se caractérisent par la richesse et les contrastes des éléments rythmiques qui s'y croisent, la subtilité des enchaînements de bak et de rythmes de danses, la précision des changements de tempo et de phrasés... Bien que directement liée au patrimoine traditionnel, chacune des plages de la présente sélection porte sa marque : à sa manière, fidèle à l'enseignement des grands maîtres wolof et sérères, Ady Thioune contribue ainsi à la transmission et à l'évolution d'une tradition vivante, parfaitement en phase avec les plus contemporaines de nos expressions artistiques.

Enregistrements

A l'exception de l'avant-dernière plage, enregistrée deux jours plus tôt à l'occasion d'un tanëbër, une fête traditionnelle dédiée au sabar, organisée sur un carrefour du quartier des Parcelles Assainies, toutes les pièces ont été enregistrées en une seule prise et en extérieur, le 22 avril 1997, sous les arbres bordant la plage de Guediawaye, dans la banlieue de Dakar.

Il est très difficile, à partir d'un enregistrement, de se faire une idée de la puissance d'une batterie de sabar et de sa capacité à exciter danseurs et musiciens. Le volume naturel de ce type de musique exigerait, pour une restitution fidèle, que l'on n'hésite pas à l'écouter à pleine puissance des haut-parleurs.

1. Tagu m'bar / Goodool

Au début de toute prestation, fête ou concert, le chef percussionniste joue toujours, avant toute autre chose, un rythme composé dans la langue des esprits et des jinn, destiné à protéger les musiciens. Ady Thioune en propose ici un arrangement sous forme de bak, un « appel de tam-tam » joué par tous les membres du groupe, avant de lancer sa troupe dans une suite de rythmes traditionnels, dont Saj et Goodool, un rythme sérère de la région de la ville de Kaolack.

Humeur et clins d'œil : à certains moments, le rythme évoque, en plus rapide, celui du Tatu laube, la fameuse danse dite « du ventilateur », tandis que sur la fin (5'35), les batteurs appellent au tambour Tabara Diouf, épouse d'Omar Thiam, célèbre batteur sérère et fondateur de la troupe artistique et culturelle Jam Bugum de Ndangane, à Kaolack.

2. Kaolack

Rythme originaire de la ville du même nom, il fait partie des moments essentiels d'un sabar. Toujours placé dans la première moitié de la fête, avant les rythmes de danse dédiés aux femmes, il permet aux batteurs de faire démonstration de leur virtuosité en même temps que de la cohésion du groupe : c'est en effet un moment dédié à l'enchaînement de bak parfois complexes, qui constituent autant de défis pour les danseurs masculins.

3. Baara M'Baye

Baptisé du nom d'un fameux roi wolof, ce rythme est un des plus anciens parmi ceux qui sont joués lors de toutes les sabsars dakarois et fait partie des classiques incontournables du répertoire traditionnel. Il se caractérise par une accélération spectaculaire sur le dernier pas de la danse.

4. Sing Sing Faye / Ardin / Farwujar / Ce bu jeen

Après un hommage à son aïeul Sing Sing Faye, très

grand griot reconnu comme un des fondateurs de la tradition wolof telle qu'on la connaît aujourd'hui – grand-père d'un fameux maître percussionniste du même nom, «Vieux» Sing Faye – Ady Thioune lance trois rythmes successifs de danse dédiés aux femmes, toujours joués dans cet ordre. Le dernier, Ce bu jeen – littéralement « riz et poisson », du nom d'un plat traditionnel dakarois – est particulièrement rapide et permet aux meilleures danseuses de faire démonstration de leur style.

5. Sagatt / M'babass

Hérité des Walo, ethnie cousine des Wolofs et originaire du nord du Sénégal, le Sagatt s'est épanoui à Dakar et y a engendré une nouvelle danse au rythme particulièrement complexe et rapide, le M'babass, désormais régulièrement pratiquée dans les tanëbër, juste après le Ce bu jeen.

6. Korias

Jigeen nubir duji dugu, nam duji dugu dam de, « danse interdite aux femmes enceintes, dangereuse pour les hommes qui ont de longues jambes ! » Ady Thioune reprend ici l'arrangement de référence du Sagatt, dirigeant le rythme à l'aide de l'instrument privilégié des Walo, le tamani, petit tambour d'aisselle en forme de sablier, tendu de part et d'autre de peaux d'igüane à tension variable. La danse, rapide et virtuose, s'est donné un titre français qui en exprimait bien la difficulté : « coriace ! »

7. Nëmër

Arrangement à partir de deux rythmes, l'un de sabar et l'autre du répertoire des tambours sur cadre siko (ou asiko), importé de Guinée au moment dans les années 1980 et percuté notamment sur l'île de Gorée.

8. Tanëbër

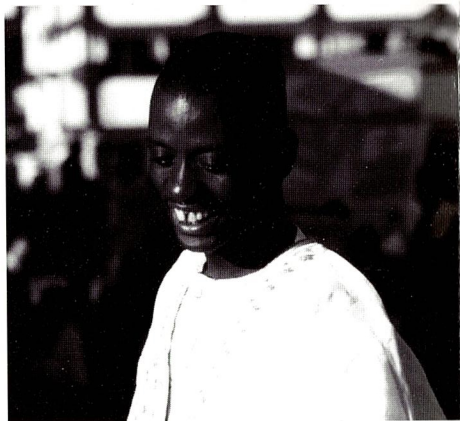
Lors des sabar, les batteurs organisent toute une anima-

tion : les paroles sont tantôt dites à la voix, tantôt jouées par la batterie de sabar. Certains musiciens appartiennent en effet à des familles de gewel : ceux-ci savent parfaitement à quel moment jouer les emblèmes musicaux des différentes familles et comment exciter à la voix les différentes personnalités présentes à la fête. La musique évolue alors comme un rivièrè dont le cours serait sans cesse modifié par le chef batteur : dans ce répertoire, les appels et les signaux musicaux sont très brefs et exigent des musiciens une concentration de tous les instants.

On retrouve ici les différents rythmes décrits plus haut : d'abord Kaolack et les suites de bak, puis Baara M'Boye (dès 9'15), Ardin (dès 10'30), Farwujar (dès 14'17) et Ce bu jeen (dès 16'54), mais cette fois directement en relation avec la danse, dont on sent très bien qu'elle dicte ici le jeu des solistes. Comme dans la plupart des fêtes, on a recours à la sonorisation pour amplifier les chants et les voix. Celles-ci sont alors souvent déformées par des réglages approximatifs sans que cela dérange l'assemblée, qui y voit au contraire un signe qu'on a bien recours à la sonorisation, laquelle est toujours perçue comme un signe extérieur de richesse.

9. Kaolack / Mullaye Cigin

Dans le sabar, il en est des rythmes et des bak comme des tissus et des coiffures : il y a des modes, liés soit à de nouvelles créations, soit à d'anciens pas remis au goût du jour. A l'époque où ont été enregistrées ces pièces, la grande mode à Dakar était une suite connue sous le nom de Mullaye Cigin. Nous la retrouvons ici (dès 4'10) dans le contexte rythmique du Kaolack développé très différemment que dans la pièce 2.



Remerciements

à Anne-France Brunet pour son assistance de tous les instants; à Oumi Sène, pour sa très précieuse collaboration; à Bouly Sonko, pour son hospitalité; à Djibril Sané, pour ses conseils; à tous les artistes de la troupe d'Ady Thioune, pour leur confiance et leur enthousiasme.

Vincent Zanetti

the Art of SABAR

In Senegal there is a very distinctive drumming tradition that is shared by several ethnic groups. These groups speak very different languages and their musical repertoires do not necessarily tally, but in each case the tradition is connected with the same events in community life: rites of passage (circumcision, baptism, tattooing, marriage, funerals), wrestling matches, work in the fields, religious celebrations, exorcism, and so on. Developed in the central-western part of the country, from Kaolack and Sine-Saloum to Dakar, this tradition is found among the Serer, Lebu (the original inhabitants of Cape Verde) and Wolof peoples. The drums they use have goatskin heads and are struck with a long stick, generally held in the right hand, and with the palm and fingers of the other hand. Various types of dances have developed in each of the traditional repertoires. The dances and drums and, by extension, the festive contexts in which such dances are performed to drumming, are brought together under the same name: sabar.

Based on a rhythmic principle that differs completely from the other percussive traditions of West Africa – a sort of triple time, with the bass almost always on the third beat – sabar is unfathomable for the drummers of neighbouring ethnic groups, to say nothing of non-African musicians! Furthermore, the dances – or at least those that are performed in Dakar, which are possibly

the most accomplished – have nothing whatsoever in common with the other dances which are performed in that part of the continent. Indeed, in neighbouring ethnic groups the relationship with the ground is important and they have developed great flexibility in the movements of the torso and the neck. The sabar dances, however, defy gravity; they are based on balance in symmetrical diagonals, as if the body were tracing a large figure 8 in the air, and with a lateral rocking movement which enables a dancer, for example, to kick his foot up forwards face-high without any apparent effort. There are no head movements in these dances, no swirling of plaited hair, but a very dignified bearing in the upper body, which enables the women to dance without losing their sometimes very elaborate headdresses. There is thus a very refined seductiveness in these dances. One of the challenges in the women's dances is to give glimpses of the undergarments by means of movements that were originally performed only amongst themselves, with no other witnesses but the drummers. To the delight of onlookers, such dances are now performed at public celebrations.

The great masters of the sabar genre

Several great masters have left their mark on sabar drumming since Senegal's independence in 1960, and they are now highly respected (although there is a ten-

dency among the younger generation to forget their importance). Abdoukarim Gueye is a very famous exponent of *n'dép*, the Lebu ritual of exorcism by drumming. 'Vieux' Sing Faye is a direct heir to the tradition passed on by his ancestor of the same name (cf. Piece 4). But the greatest representative of the art of sabar, both in Senegal and on the international stage, is undoubtedly Mamadou N'Diaye, alias Doudou N'Diaye Rose. A brilliant group leader, an indefatigable entertainer, composer and arranger, he has contributed to the development of sabar through his own repertoire, but also through his performance and his conception of the drum ensemble, which, under his direction, may comprise up to forty percussionists, men and women. A great adventurer in the field of rhythm, he has opened up sabar to collaborations that were previously unthinkable, with artists including the Rolling Stones, Peter Gabriel, Miles Davis, Dizzy Gillespie and Eric Serra. His influence on sabar as it is today is patent: most group leaders have played either under his direction or that of artists trained by him or who, like Elhadji Mame Lesse Thioune, Ady's father, have worked with him for many years.

The evolution of sabar drumming

Until the not too distant past, at the time of Senegal's independence (1960), most sabar rhythms were played on a dullish-sounding kettledrum, the gorong, and two drums with a more brilliant sound, the *n'der* and the *m'bëng m'bëng*. The *n'der* is the longer of the two; its size enables it to produce the highest and deepest sounds. The *m'bëng m'bëng*, almost exactly the same shape but smaller, is used for the accompaniment. Serer drummers were the first to add to these one or two smaller drums, the *tungone*, derived from the *kuito* of their Manding neighbours in the Gambia and in Casamance (southern Senegal): their *basses*, tuned much higher than

those of the other drums, were then also adopted by the Wolof to enrich their own polyrhythmic performances. At the same time the gorong was also multiplied by the use of various tunings, thus adding new voices that soon became essential: that of the *lamb*, the deepest, which is used to lead certain dances and to answer the soloist in the others; that of the gorong *talmbat*, an accompanying instrument with a medium tessitura; and finally, that of the gorong *yeguel*, an instrument with a taut head for playing in the high register the same solo part as the *n'der*, but without the *basses* and with a slightly less brilliant sound, but closer to the human voice. Sometimes several *m'bëng m'bëng* are used: in all cases, this type of drum is used to play the *m'balax*, a rhythmic phrase characteristic of sabar and which in the 1980s gave its name to a new musical genre that was both modern and typically Senegalese.

The language of the drums

Like all drums of Black Africa, the sabar speaks the language of the ethnic group from which it stems, Wolof, Lebu or Serer. Certain rhythmic phrases represent quotations from the Koran, invocations to the spirits, encouragement to wrestlers or to workers in the field, family mottoes, and so on. These rhythmic phrases, which stand out from the rest of the composition by their recitative character, are known as *bak*. New *bak* are constantly being invented, inspired either by specific words, or by a new sequence of steps in the dance, or even by the sounds of nature or of the city.

In this type of repertoire, there is obviously no score; the musicians learn the rhythms and compositions by memorising chanted phrases, each syllable of which corresponds to a sound produced on the drum. Thus *tan* represents the sound of the stick on the drumhead, *gin* that of the bass obtained by hitting the centre of the skin

with the palm of the hand, *bax* that of the hand striking the side of the skin, *rën* or *rwan* the sound obtained by striking simultaneously with the hand on the side of the skin and the stick in the centre; and so on. As an example, the famous and very typical *m'balax* phrase will be pronounced in two ways, according to whether it is a rhythm phrased in 6/8 or in 4/4:

rwatabatagin-, rwatabatagin-... (6/8, Baara M'Baye type)

rwataban-tagin-, rwataban-tagin-... (4/4, Kaolack type)

Ady Thioune

Ady Thioune was born in Dakar on 19 December 1965. He belongs to an important family of *gewel* (Wolof griots, the equivalent of the Manding *jeliw*). When Senegal became part of the Federation of Mali in 1959, it was decided to create the National Ballet of Mali-Senegal, and Ady's future parents were both among the first artists selected, whose training was entrusted by Léopold Senghor to Doudou N'Diaye Rose. His mother, Cathy 'Oumi' Sène, future star of the National Ballet of Senegal and one of the President's favourite dancers, was only eleven when she was selected; to enable her to tour with the company, her parents married her to a brilliant young drummer, Mame Less Thioune. Ady, who was their third child, soon followed in his parents' footsteps, living for sabar. Having learned Wolof polyrhythms from a very early age with his father, he played with the latter for two years before joining various private dance companies. In 1987 he also joined the National Ballet of Senegal, La Linguière, and toured Brazil and Spain with the company, before joining his mother's company, with which he played all over Senegal. The latter experience enabled him to meet the master drummers of various ethnic groups and to enrich both his performance and his repertoire. Despite his youth, he was encouraged by the recognition of his

elders, and at the head of his own group of drummers, he made a name for himself in the world of sabar – one that is not easily accessible. He is now one of the finest representatives of the new generation of sabar musicians.

In 1999 Ady Thioune began to teach in Italy, where he settled two years later. Both a concert artist and a teacher (percussion), he appears with various groups (Africa Griot, Sunu Africa...), with which he continues to create new suites for sabar. His arrangements are characterised by the wealth and variety of their rhythmic elements, the subtlety of their *bak* sequences and dance rhythms, precision in the changes of tempo and phrasing... Although the pieces in this selection are directly related to the traditional heritage, each one bears Ady's hallmark: while remaining faithful to the teaching of the great drummers of the Wolof and Serer peoples, Ady Thioune thus contributes in his own way to the transmission and progression of a living tradition that is perfectly in phase with our most modern artistic expressions.

The recordings

With the exception of the last-but-one piece, recorded two days previously at a *tanëbër*, a traditional sabar celebration, held at a crossroads in the Parcelles Assainies district of Dakar, all these pieces were recorded on 22 April 1997 during an outdoor session beneath the trees bordering Guediawaye Beach in the suburbs of Dakar.

From a recording, it is very hard to imagine the power of sabar drums and their capacity to stimulate both dancers and musicians. One would have to turn the speakers up full to get a true idea of the actual volume of this type of music.

1. Tagu m'bar / Goodool

At the beginning of any sabar performance, whether at a celebration or in concert, the chief percussionist always begins by playing a rhythm composed in the language of the spirits and the jinn, which is intended to protect the musicians. Ady Thioune here proposes an arrangement in the form of a bak, a drum signal played by all the members of the group, before launching them into a series of traditional rhythms, including Saj and Goodool, a Serer rhythm from the Kaolack region.

The piece is full of humour and allusions: sometimes the rhythm (though faster) evokes that of the Tatu laube, the famous so-called 'ventilator' dance, while towards the end (5'35) the drummers use their instruments to summon Tabara Diouf, the wife of Omar Thiam, the famous Serer drummer and leader of the group Jam Bugum ('I want peace') of Ndangane, Kaolack.

2. Kaolack

This rhythm from Kaolack is present in every sabar. Always appearing in the first part of the celebrations, before the dances for the women, it enables the drummers to demonstrate their virtuosity, while also showing the cohesion of the group: indeed, it comprises a sequence of generally complex bak, which represent a challenge for the male dancers.

3. Baara M'Baye

Named after the famous Wolof king, this is one of the oldest rhythms. One of the great classics of the traditional repertoire, characterised by a spectacular acceleration on the last dance step, it always features in sabar celebrations in Dakar.

4. Sing Sing Faye / Ardin / Farwujar / Ce bu jeen

After a tribute to his ancestor, the great griot Sing Sing

Faye, who is recognised as one of the founders of the Wolof tradition as we know it today and was the grandfather of the famous percussionist 'Vieux' Sing Faye, Ady Thioune launches three successive rhythms for the dances performed by the women. They are always played in this order. The last one, Ce bu jeen (literally, 'rice and fish', from the name of a traditional dish common in Dakar) is very fast, enabling the best dancers to demonstrate their style.

5. Sagatt / M'babass

Inherited from the Walo people of northern Senegal (related to the Wolof), Sagatt flourished in Dakar and gave rise to a new dance, M'babass, with a very fast, complex rhythm, which is now regularly performed at tanëbër, just after the Ce bu jeen.

6. Korias

Jigeen nubir duji dugu, nam duji dugu dam de – 'dance forbidden to pregnant women, dangerous for men with long legs!' Here Ady Thioune takes up the reference arrangement of the Sagatt, directing the rhythm with the aid of a favourite instrument of the Walo people, the small hourglass drum tamani. The latter, a tension drum, is placed under the player's armpit; pressure on the cords joining the two iguana-skin heads varies the pitch. The name of this fast, virtuosic dance comes from the French 'coriace, meaning 'tough' (referring to its difficulty).

7. Nëmër

An arrangement based on two rhythms, the one a sabar rhythm, the other from the repertoire of the siko (or asika) frame drum, which was imported from Guinea in the 1980s and perpetuated notably on the island of Gorée.

8. Tanëbër

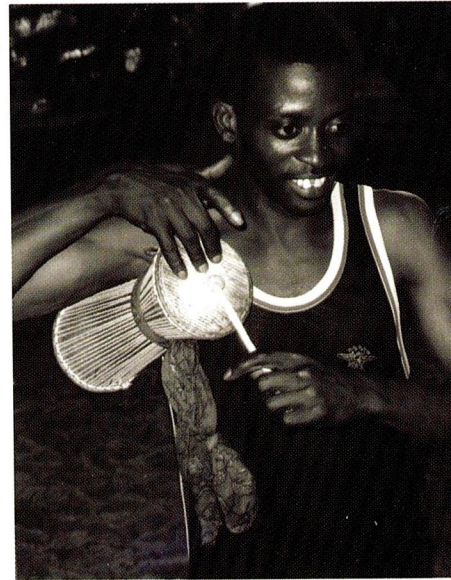
Sabar celebrations are lively and exciting events, with the words sometimes spoken, sometimes played on the

drums. Indeed, some of the musicians belong to gewel families and therefore know perfectly when to play the musical mottoes of the different families and how to use their voices to stir and stimulate the various personalities present. The music flows like a river, its course constantly changed by the chief drummer: in this repertoire the musical signals are very short, calling for intense concentration on the part of the musicians.

In this piece we find the different rhythms described above: first of all Kaolack and bak sequences, then Baara M'Baye (from 9'15), Ardin (from 10'30), Farwujar (from 14'17) and Ce bu jeen (from 16'54), but this time directly related to the dance; we can feel that it is the dance that dictates the playing of the soloists in this piece. As in most celebrations of this type, a sound system is used to amplify the voices. Although the balance is often wrong, deforming the voices, no one seems to mind so long as a sound system is used, the latter being regarded as an outward sign of wealth.

9. Kaolack / Mullaye Cigin

In the same way as there are fashions in fabrics and hairstyles, there are also fashions in sabar, in its rhythms and in the bak. These are related either to new creations or to the updating by the dancers of old dance steps. When these pieces were recorded, a sequence known as Mullaye Cigin was all the rage in Dakar. It is found here (from 4'10) in the rhythmic context of the Kaolack, which is developed in a very different way from the piece heard on track 2.



Acknowledgements:

Our thanks to Anne-France Brunet for her constant assistance, Oumi Sène, for his precious collaboration, Bouly Sonko, for his hospitality, Djibril Sané, for his advice, and to all the members of Ady Thioune's group for their confidence and their enthusiasm.

Vincent Zanetti

Translation: Mary Pardoe