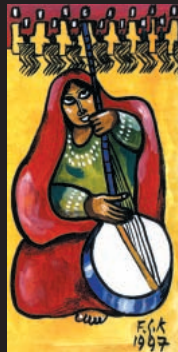


Mauritanie
AÏCHA MINT CHIGHALY
Azawan, l'art des griots



Mauritania
AÏCHA MINT CHIGHALY
Azawan, the art of the griots



Collection fondée par Françoise Gründ
et dirigée par Pierre Bois
Enregistrements effectués
le 15 décembre 1996 par
Pierre Bois, Francis Comini
et Dominique Vander-Heym.
Notice, Pierre Bois.
Traduction des poèmes,
Cheikh Mohamed El-Arbi.
Traduction anglaise,
Judith Crews.
Dessins de couverture,
Françoise Gründ.
Photographies,
Isabelle Montané.
Prémastérisation,
Frédéric Marin /
Alcyon Musique.
Réalisation,
Pierre Bois.
Pressage,
Disctronics.
© et © 1997/2001 MCM.

Ces enregistrements ont été effectués lors
des concerts donnés par les artistes à la
Maison des Cultures du Monde. Leur
venue en France a été rendue possible
grâce au concours d'Étienne Plagiau,
directeur de l'Alliance Française de
Nouakchott, et de Jean-Louis Gouraud.

INEDIT est une marque déposée de la Maison
des Cultures du Monde (dir. Chérif Khaznadar).

Mauritanie Aïcha mint Chighaly Azawan, l'art des griots

La musique des griots de Mauritanie, appelée *azawan*, est une musique savante au plein sens du terme. Elle obéit à une théorie explicite, elle est jouée par des musiciens professionnels qui ont suivi une formation longue et spécialisée, elle a son répertoire, notamment un corpus canonique de figures mélodiques admises par la plupart des maîtres. Enfin son exécution a lieu sous forme de concerts dont le déroulement est régi par un système modal extrêmement strict.

Les griots maures (*iggîw*) constituent une caste de musiciens professionnels dont chaque famille était autrefois attachée à une tribu. Si aujourd'hui leur statut s'est considérablement modifié, ils conservent cependant un très fort pouvoir d'attraction sur les Mauritaniens de toutes les générations.

La musique *azawan* est d'origine relativement récente. D'après les musiciens eux-mêmes elle aurait pris sa forme actuelle au XVIII^e siècle grâce à des griots demeurés célèbres dans l'histoire de la culture maure : Ali ould Manou, Gard ould Balgam ou encore Saddoum ould Ndartou.

Les instruments utilisés sont la harpe *ardin*, instrument exclusif des femmes, le luth *tidinit* joué par les hommes et la timbale frappée à mains nues *tbal*.

Jusqu'à la pacification de la Mauritanie par les Français au début du XX^e siècle, la musique *azawan* répondait à deux besoins : d'une part l'éloge des guerriers et la satire de leurs rivaux, d'autre part le divertissement et le plaisir lors des veillées dans les campements.

«Autrefois, il n'existait pratiquement aucune autorité politique au-dessus des tribus, et le pays vivait dans une situation très anarchique. Pourtant, par-delà tous les conflits, il existait une grande permanence dans la structure sociale, un équilibre dont le prestige des hommes et des groupes tribaux était un facteur essentiel. La louange et la satire étaient les armes défensives et offensives du prestige, et, toute proportion gardée, jouaient un peu le rôle des propagandes (...) modernes.» (Guignard, 1975 : 39). Autrefois, il était impensable qu'un chef de tribu se déplaçât sans son griot. Celui-ci assistait aux audiences et aux rencontres officielles et, se saisissant parfois du sujet discuté, il ne se privait pas d'improviser des quatrains mettant en lumière les qualités de son patron. La joute poético-musicale participait donc directement des querelles innombrables qui opposaient les tribus.

* Michel Guignard, *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, Paris, Geuthner, 1975.

Avec la pacification et la sédentarisation relative du pays, cette fonction essentielle du griot a considérablement perdu de son importance, et ne se manifeste plus guère qu'à l'occasion des campagnes électorales, lorsque les candidats font appel à des griots pour soutenir leur propagande, magnifier leur image et affirmer leur enracinement dans une tradition culturelle séculaire.

C'est donc un autre aspect majeur de la musique des griots qui prévaut aujourd'hui : le divertissement et le plaisir. Les veillées musicales dans les campements, autrefois rémunérées en cadeaux, ont peu à peu cédé la place à des concerts organisés sur le modèle occidental et payés par un cachet. Cependant, toute personne qui en a les moyens peut s'offrir les services d'un ensemble de griots notamment à l'occasion d'une fête ou d'un mariage. On raconte même que lorsque la Mauritanie fut dotée de son premier réseau téléphonique, certains griots téléphonèrent leurs chansons à des clients qui leur avait préalablement communiqué leur numéro accompagné d'un mandat télégraphique.

Cette ambivalence de la musique maure, éloge/divertissement, constitue une des bases de son expression esthétique et se traduit musicalement par deux styles principaux : la «voie noire», style guerrier, énergique voire violent, qui convient à la louange et à la satire, et la «voie blanche», style calme et doux qui sied plus au divertissement. Cette

opposition entre le «noir» et le «blanc» se répercute dans tout le système modal.

Les Maures distinguent cinq modes : *Karr*, *Faghu*, *Le-khal* (ou *khal Sennima*), *Le-byad* (ou *byad Sennima*) et *Le-btayt*. Quel que soit le programme du concert, les modes doivent toujours être exécutés dans cet ordre. Selon Guignard (1975 : 92-93), cet ordre d'exécution trouve une justification philosophique dans les commentaires des musiciens et des auditeurs : *Karr* illustre le plaisir, la joie, le sentiment religieux, il est associé à l'enfance ; *Faghu* «éveille le sang», la fierté et la colère, il prépare à la guerre et au sacrifice, il représente le premier âge viril ; *Le-khal* et *Le-byad* expriment les sentiments plus nuancés de l'âge adulte, la fierté, l'amour, la tristesse ; enfin *Le-btayt* est un mode nostalgique mais paisible, associé à la vieillesse. L'ordre du concert serait donc celui des âges de la vie.

Les érudits maures, pénétrés d'une culture arabo-musulmane elle-même nourrie par la civilisation hellénistique, associent cette classification des modes à un système cosmogonique qui met en correspondance les quatre éléments (air – feu – eau – terre), les quatre états (chaud humide – chaud sec – froid humide – froid sec), les quatre tempéraments psychologiques assimilés aux humeurs physiologiques (sang – bile – flegme – atrabile) et les sentiments décrits plus haut. Ce système correspond assez précisément à la théorie arabe de «l'arbre des modes» (*shajarat at-tubu'*) toujours en vigueur notamment chez leurs

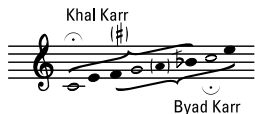
voisins marocains. Comme ces derniers, ils semblent d'ailleurs accorder à leur musique des vertus thérapeutiques.

Chaque mode se subdivise à son tour en sous-modes noir (*dhar khal*) ou blanc (*dhar byad*). Les différences de coloration expressive de ces sous-modes résultent de légères modifications de l'échelle modale ou de sa hiérarchie interne. Seuls les modes *Le-khal* et *Le-byad* ne se subdivisent pas car ils sont considérés dans certaines régions comme les sous-modes « noir » et « blanc » du mode *Semmima*.

Les modes de la musique *azawan* sont fondés sur des échelles pentatoniques hémitoniques, c'est-à-dire des échelles comprenant cinq degrés principaux séparés par des intervalles d'un demi-ton, de trois-quarts de ton, d'un ton ou plus. À ces cinq degrés principaux viennent s'ajouter un ou deux degrés secondaires (indiqués dans les transcriptions ci-après entre parenthèses) dont la fonction se borne à celle de broderie ou de note de passage.

Quels que soient les modes, les degrés I et IV sont toujours le *do* et le *sol*. C'est donc le choix des degrés II, III et V qui détermine la spécificité et par conséquent la couleur expressive de chaque mode :

Le mode Karr :

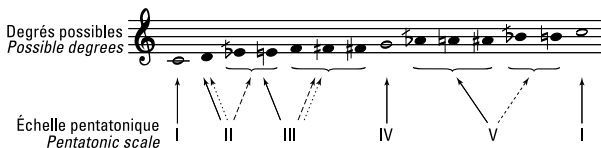


Dans le mode *karr*, les deux sous-modes utilisent la même échelle mais le sous-mode « noir » *khal karr* utilise le registre inférieur et le sous-mode « blanc » *byad karr*, le registre supérieur.

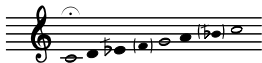
Le mode Faghu :



La différence entre les deux sous-modes de *faghu* se traduit dans *khal faghu* (sous-mode noir) par une prédominance du degré *ré* qui entre en dissonance avec la tonique *do*, d'où l'impression de dureté (« noirceur »), et dans *byad faghu* (sous-mode blanc) par une forte polarisation de la tonique *do*.



Le mode Le-khal :



Le mode Le-byad :



Le mode Le-btayt :



Le sous-mode noir *khal le-btayt* privilégie le degré la *demi-bémol* et laisse apparaître le *si* ; le sous-mode blanc *byad le-btayt* privilégie le degré *sol* et évite le *si*.

Ainsi qu'il a été dit plus haut, chaque concert est construit sur la succession de ces modes dans l'ordre qui vient d'être indiqué. Chaque mode correspond donc à une partie du concert et se présente sous la forme d'une suite de pièces vocales et instrumentales. Cette suite s'ouvre sur une introduction instrumentale : un prélude de rythme libre joué sur la harpe et le luth qui peut être suivi d'une pièce rythmique jouée au luth et

accompagnée aux percussions. Sont ensuite interprétés les poèmes chantés, d'abord dans le sous-mode noir, puis dans le sous-mode blanc. La mélodie de chaque pièce, instrumentale ou chantée, est construite à partir de formules mélodiques élémentaires, les *raddat*. L'ensemble de ces *raddat* constitue le glossaire mélodique et rythmique fondamental de la musique *azawan*.

À un certain stade du concert, en général dans le mode *faghu*, il est d'usage qu'une des plus jeunes griotes se lève, ajuste son voile d'étoffe légère et se livre à une danse (ici une *le-blayda*) pleine de pudeur et de retenue dans laquelle dominent les gestes délicats des bras et des mains ornées de motifs teints au henné. D'abord hiératique, la danseuse s'anime peu à peu aux rythmes frappés sur la timbale *tbal* et sur la table d'harmonie de la harpe *ardin*, ainsi qu'aux cris d'encouragement de la chanteuse.

La rythmique de la musique *azawan* fait appel à des cycles comprenant généralement douze ou seize temps. Les plus fréquents sont :

Le-blayda à 16 temps :



Aserbat à 12 temps :



Agessar à 12 temps :



Agessar peut être joué en miroir en inversant les temps forts et les temps faibles (Guignard, op. cit. : 148).

La voix et les instruments

Lors de leur apprentissage, les griots reçoivent un enseignement théorique et instrumental systématique. Curieusement, il n'en va pas de même pour le chant. Quoique très élaborées, les techniques vocales s'acquièrent uniquement par imprégnation, c'est-à-dire par l'audition et l'imitation de chanteuses et de chanteurs confirmés.

Les Maures distinguent trois styles de chant, le chant fort (*ighanni el-fawg*), le chant doux (*ighanni el-taht*) et le style récitatif (*yehki*). La voix, dans les deux premiers styles, fait preuve d'une très grande flexibilité, particulièrement dans les ornements tels que glissando, vibrato, vocalises yodlées...

L'accompagnement instrumental n'épouse pas strictement la mélodie du chant et apporte donc à la musique maure toute son épaisseur harmonique. En effet, chaque instrument a une manière bien à lui d'interpréter la mélodie qui est déterminée aussi bien par les possibilités inhérentes à sa facture que par les choix mélodiques du musicien. La combinaison des arpèges à la fois doux, enveloppants, légèrement grésillants

de la harpe *ardin* et des figures plus sèches du luth *tidinit*, engendre ainsi une polyphonie complexe qui, loin de brouiller la perception auditive du mode, permet au contraire d'en affiner les moindres nuances expressives. Ceci nécessite bien entendu une étroite complicité des musiciens, qui n'est possible qu'après des années de vie et de travail en commun. Ceci explique sans doute que la musique des griots soit le plus souvent une affaire de famille.

La harpe *ardin* est l'instrument des femmes. Sa caisse est formée d'unealebasse hémisphérique d'environ 40 cm de diamètre, recouverte d'une peau de mouton qui sert de table d'harmonie. Sur cette table est fixée une paire de plaques métalliques munies de petits anneaux qui entrent en vibration lorsque l'artiste pince les cordes. Un manche oblique traverse la table d'harmonie. Les cordes sont au nombre de onze à quatorze et sont accordées à chaque changement de mode musical.



L'instrument est posé devant l'interprète. Diverses techniques de jeu (*le-hbit*) lui permettent de mettre en valeur les notes importantes de la mélodie et de faire ainsi res-

sortir toutes les facettes expressives du mode : son ethos (*azzay*). Ce sont des accents, des staccatos, des trilles, le soutien de la tonique ou de telle ou telle autre note importante.

Dans les pièces rythmiques, notamment les danses, la caisse de l'*ardin* peut être frappée à mains nues.

Le luth *tidinit* est joué exclusivement par les hommes. Il se compose d'une caisse longue et étroite, creusée dans une seule pièce de bois et sur laquelle est tendue une peau de bœuf. Les quatre cordes sont fixées au manche par des liens de cuir, et c'est en déplaçant ces liens le long du manche que l'on accorde l'instrument. Aujourd'hui ces liens peuvent être remplacés par des chevilles. À quelques variantes près, on retrouve cet instrument dans tout le Sahel, *khalam* au Sénégal, *ngoni* chez les Malinké, *molo* chez les Songhay et les Djerma du Niger.

Contrairement à l'*ardin* qui est un instrument à sons fixes, l'absence de frettes sur le manche du *tidinit* permet au musicien de faire entendre des notes glissées, et donc de suivre la voix dans ses moindres inflexions. En outre le musicien ponctue les phrases chantées de coups brefs portés sur la table d'harmonie. Comme l'*ardin*, l'accord du *tidinit* change selon les modes de telle sorte que les cordes jouées à vide correspondent aux degrés importants du mode.

La timbale *tbal* est constituée d'une caisse hémisphérique creusée dans une pièce de bois pouvant atteindre un mètre de diamètre.

Une peau de vache est tendue sur la caisse au moyen de lanières et frappée à mains nues.

Les interprètes

Aïcha mint Chighaly (née à Kaédi en 1962), Jeïch ould Chighaly (né à Guerrou en 1971) et Mohamed ould Chighaly (né en 1968 à Kiffa) sont les enfants de Yuba al-Mokhtar ould Chighaly, l'un des plus fameux griots de ce siècle. Originaire de la IV^e région, frontalière avec le Sénégal, la famille Chighaly s'est établie à Nouakchott en 1982. Née à Kiffa en 1973, Yaya mint Sidi est issue d'une grande famille de griots de la III^e région. En 1987, elle a épousé l'un des frères aînés d'Aïcha et depuis lors elle chante exclusivement avec les membres de sa belle-famille.

Aïcha doit la solide réputation dont elle jouit dans son pays à ses qualités de chanteuse et de joueuse d'*ardin*, mais aussi à sa fidélité à l'héritage musical et poétique de sa famille. Joueur de timbale *tbal*, Mohamed est également chanteur, il excelle tout particulièrement dans le style narratif *thaydin*. Jeïch est reconnu comme l'un des deux plus grands luthistes de sa génération dans une tradition où le *tidinit*, en raison de sa difficulté, est peu à peu détrôné par la guitare. Joueuse de *ardin* et chanteuse comme sa belle-sœur, Yaya apporte à l'ensemble la fraîcheur juvénile et l'extraordinaire souplesse de sa voix ; il ne fait pas de doute que d'ici quelques années elle fera partie des plus grandes griotes de son pays.

LES ENREGISTREMENTS

Les chants sont presque tous en dialecte hasaniya.

1. Mode Khal Karr (sous-mode noir de Karr)

Prélude instrumental. Medh en-Nabi, louange au prophète, par Aïcha mint Chighaly

Il n'y a pas d'autre dieu que Dieu.

En ce début, j'utilise Son nom comme protection contre tous les dangers.

Je prie pour celui qui est le meilleur de ses créatures, (le prophète) Mohamed,

Pétri de générosité et de gloire.

Ô prophète de Dieu, son élu pour lequel Il a prié.

Il n'y a pas d'autre dieu que Dieu.

Ta confiance est placée dans le prophète.

Prières et salutations sur sa tombe, sur la tombe

d'Abu Bakr et sur celle d'Eba Sakdin.

2. Mode Khal Karr

Medh en-Nabi, louange au prophète, par Yaya mint Sidi

Il n'y a pas d'autre dieu que Dieu.

Ô prophète de Dieu, Ô envoyé de Dieu,

La prière de Dieu sur ton visage glorieux.

3. Mode Byad Karr (sous-mode blanc de Karr)

Solo de luth tidinit par Jeïch ould Chighaly

4. Mode Byad Karr

Prélude instrumental. Louanges des sites d'Aftout, par Aïcha mint Chighaly

Oh ma bien-aimée, rappelle-toi le passé,

Tes larmes abondantes (expriment) ta nostalgie

Du spectacle de Dagreg et de Toueijilatt

Du sommet de Lahrach

Tout près des puits.

Et là-bas, la localité de Limé

L'aimable (marigot) de Weymé Bameyré

Qui n'est qu'à une petite matinée (de marche).

Avant d'y parvenir, (on passe) le col de Kedan.

Et là-bas, un peu plus loin,

C'est le ravin d'ould Moïlid.

Avant, il y a beaucoup d'arbres et de clairières.

Et voilà Djeb qui se profile à l'ouest.

Oh ma bien-aimée, ne te laisse pas entraîner

Dans un cul-de-sac, car à l'est, ce sont les falaises.

C'était le domaine des Maures.

Mais on n'y trouve plus d'amateurs de musique,

Ni de caravane croisant un troupeau de biches.

Il n'y a d'autre divinité que Dieu.

5. Mode Byad Karr

Maané, éloge de sa grand-mère¹ par

Mohamed ould Chighaly, accompagnée par Aïcha mint Chighaly et Yaya mint Sidi

Aucun griot n'a jamais chanté comme toi, Maané.

Face aux artistes en compétition, nous avons été

charmés par la musique de Jeïch, de Mohamed

et de Maané.

Le sentiment que j'éprouve pour toi, personne

d'autre n'en éprouvera jamais d'aussi fort.

Mon bonheur d'artiste est de dédier ce chant à

ma (grand-)mère, Maané.

Aucun griot n'a jamais chanté comme toi, Maané.

1. Ce chant est aujourd'hui très à la mode en Mauritanie.

6. Mode Khal Faghu (sous-mode noir de Faghu)

Medh en-Nabi, louange au prophète sur un poème *thaydin* (épique) de Yuba al-Mokhtar ould Chighaly, par Mohamed ould Chighaly

Au nom de Dieu le miséricordieux, à la prompté générosité, à Ton nom je veux faire les louanges de celui qui sut faire plier les orgueilleux sur l'ordre de Dieu. Il est le plus honorable des hommes. C'est Dieu qui l'a fait si parfait. Tout jeune encore, il fut visité par deux anges qui purifièrent son cœur et le rendirent propre. La gloire jaillit comme un éclair, lui inspirant le Coran qui en est la preuve. Il fut abreuvé par la douceur de la foi. Par la baraka du compagnon Othman ben Affan et le véridique Abu Bekim.

7. Mode Byad Faghu (sous-mode blanc de Faghu)

Satire d'une femme, par Aïcha mint Chighaly
*Une amie d'une nuit, que je ne nommerai pas,
N'est pas généreuse mais je dois la ménager.
Il n'y a pas d'autre dieu que Dieu.*

et louange en arabe par Yaya mint Sidi.

8. Mode Byad Faghu

Eloge du désert de Néma², par Aïcha mint Chighaly

*Après ma promenade à Afollé,
Ô Dieu, ramène-moi au marigot du sanglier,
Ainsi qu'à Borellé et à la mare des Affranchis.*

9. Mode Byad Faghu

Chant accompagnant la danse *le-blayda*³, par Aïcha mint Chighaly

*Eheh ! Den ! Den ! Yeye ! Iye Eh !
Ya louleïla...*

*Le prophète est une lumière qui éclaire
Et dont l'épée surpasse toutes les autres.*

Qu'as-tu donc Shetari ?

*Tu devrais occuper une plus grande place dans
mon cœur.*

Tu es mon but et tu es mon âme.

Si elle devient épouse sans être de la famille

Si l'on devient généreux et serein

Oh les gens, taisez-vous !

*Dites à celle que l'on désire que nous ne pouvons
oublier.*

10. Mode Byad Faghu

Éloge du guerrier Ahmed Deya par Mohamed ould Chighaly

Ce poème *rasm*⁴ fait partie d'une célèbre épopée guerrière de Saddoum ould Ndartou. Le poète glorifie son protecteur, le guerrier Ahmed Deya ould Bakar ould 'Amar, émir et fils du chef de la puissante tribu des Idawish, établie actuellement dans la région du Tagant au centre de la Mauritanie. Il le compare avantageusement à ses oncles maternels, chefs de la très puissante tribu des Oulad Mbarek dans l'est du pays.

3. La danse est exécutée ici par Yaya mint Sidi

4. Littéralement : « dessin, écriture, calligraphie ».

2. Dans la première région, au sud-est du pays.

Les cadavres de ses ennemis nourrissent les charognards.

Les guerriers tels que lui sont rares dans le Derguel.

Toujours soucieux de son honneur,

Il est généreux et spontané [avec les artistes]

Ses butins⁵ sont définitifs et sans retour.

Fidèle à lui-même,

Il ne forme jamais de troupeau avec des bêtes marquées⁶.

Prends garde, il y a danger [à l'affronter].

Il est toujours le premier à attaquer,

C'est, chez lui, une vieille habitude,

Et quand il attaque, c'est pour de bon.

C'est un chef chargé de grandes responsabilités.

Il porte le turban de sa classe d'âge.

À el-Atig et à Moukhzame⁷,

Il est plus souple et plus grand que Henoum Behdel⁸

Et que son oncle Eli Cheikh, pourtant connu pour sa générosité.

Ahmed Deya est le cavalier⁹ de Meriama, mère du poète Saddoum, car il l'a sauvée lors d'une célèbre bataille. Cela lui a valu le surnom d'« Ahmed cavalier de Meriama ».

Toi le généreux,

On te craint jusque dans l'est, l'ouest et le nord.

Cette frayeur paralyse tes ennemis.

Tu es plus courageux que les guerriers de Lot et de Ramarrama¹⁰

[Tu es] comme Eli Babi [ton oncle paternel] qui est mon appui et mon étrieur.

11. Mode Le-khal (mode de la noirceur)

Satire de mint Akaylas, par Aïcha mint Chighaly

Ce que me donne mint Akaylas aujourd'hui, c'est si peu qu'on devrait avoir honte de l'offrir.

Eloge de Lamar oudl Chighaly¹¹ par Yaya mint Sidi

Si un griot prétend chanter mieux que Lamar, il sera bien prétentieux.

Dans le campement d'El-Mokhtar, au nord-ouest de Bouleiba, j'ai vu une petite bouche aux dents bien rangées qui parlait avec détachement.

12. Mode Le-khal

Chant d'éloge par Aïcha mint Chighaly

Oh ma chère Leïla, je te laisse ce que tu as...

Et vois ce que tu y gagnes.

Je fais le chamelier et pars de chez moi pour voir oudl Abdel Malik.

Contemplez la beauté de celle avec laquelle je m'amuse.

Celui qui peut lui jeter un sort, je le supplie de défier le sort.

13. Mode Le-byad (mode de la blancheur)

Prélude instrumental et solo de luth *tidinit* par Jeïch oudl Chighaly

11. Lamar Ould Chighaly, frère aîné d'Aïcha.

5. Sous-entendu : ses victoires.

6. Propriété sacrée d'une confrérie religieuse.

7. Lieux du Tagant et d'Assaba.

8. Oncle maternel de la tribu des Oulad Mbarek.

9. C-à-d. protecteur.

10. Lieux du Tagant.

14. Mode Le-byad

Éloge du pays et d'une femme dans le style *lubayr*, par Aïcha mint Chighaly

*Hors de Mauritanie, ma vie serait incomplète.
Celui qui parle vrai s'expose au blâme et à la vindicte.*

*Aucun homme ne peut regarder Mama
Et demeurer indifférent.*

Quant à moi, je ne puis

Lui déclarer mes sentiments.

15. Mode Le-byad

Éloge au guerrier Ahmed ould Bousayf¹² dans le style *lubayr*, par Yaya mint Sidi

*Ahmed est un grand guerrier
Qui a su conduire toute sa tribu.*

16. Mode Le-byad

Satire par Aïcha mint Chighaly

*Dites à Ahmed de ne pas se fâcher
Car je n'aime pas sa femme.*

*J'ai vu qu'elle possédait quelque chose
Et je l'ai dit.*

17. Mode Le-byad

Chant dédié à Lalle Umme par Aïcha mint Chighaly, Mohammed ould Chighaly et Yaya mint Sidi

Oh Lallé, ma mère

Hier je souffrais du mal (d'amour)

Et ce soir j'en souffre encore plus.

12. Chef de l'une des tribus du centre de la Mauritanie, il fut également président de la République mauritanienne.

Oh Lallé, ma mère.

Je porte une robe dans laquelle je danse

Et voici Hamada et Ahmed Lebrah.

Oh Lallé, ma mère, Oh Zrindah !

Ta musique ô Klané¹³, c'est sûr, me rend jalouse.

Mohamed Lemine est un vrai jakani¹⁴

Et de plus, un vrai guerrier.

Hier je souffrais du mal (d'amour)

Et ce soir j'en souffre encore plus.

18. Mode Byad Le-btayt (sous-mode blanc de Le-btayt)

Solo de luth tidinit par Jeïch ould Chighaly

19. Mode Byad Le-btayt

Chant de nostalgie sur la vie par Aïcha mint Chighaly

Oh, ces temps sont bien incertains.

On ne peut éprouver un moment de plaisir

Sans qu'il soit suivi de jours douloureux.

Je suis passé aujourd'hui près de l'ancien lieu de campement

Et j'ai vu la branche du baobab qui se dressait derrière les tentes.

Cette branche du baobab a été carbonisée.

Oh, comble de la désolation.

Celui qui a brûlé cette branche ignore bien des choses.

Il n'y a d'autre divinité que Dieu.

Oh, mon bien-aimé, parle.

13. Griote réputée.

14. Homme de tribu.

*Moi je ne puis, par pudeur,
Te rejoindre chez tes parents,
Et toi, tu n'as pas pris la précaution de t'écarter
Afin que je puisse te retrouver.*

20. Mode Byad Le-btayt

**Chant d'amour par Aïcha mint Chighaly,
Mohamed Ould Chighaly et Yaya mint Sidi
Legneïba et Mounour.**

*Ma bien-aimée ouvre ma maison
Et y brûle de l'encens
Tandis que je voyage vers Niour¹⁵.*

15. Niour, au Mali.

*Legneïba.
Je le dis, je le répète sans contrainte,
Legneïba est ma passion.
Nous avons voyagé,
Nous avons parcouru tous les villages,
Mais une chose est demeurée,
Ma passion pour Legneïba.*

PIERRE BOIS
traduction française des poèmes,
CHEIKH MOHAMED EL-ARBI

Yaya mint Sidi





Aicha mint Chighaly



Jeichould Chighaly



Mohamed oud Chighaly

Mauritania

Aicha mint Chighaly

Azawan, the art of the griots

The music of the Mauritanian *griots*, called *azawan*, is art music in the fullest sense of the term. It conforms to a specific musical theory and has its own repertoire, in particular a standard corpus of melodic patterns recognized by most of the master *griots*. It is performed by professionals, who have undertaken a long and specialized musical training, during concerts at which the pieces are played in a set order, according to a strict modal system.

The Moorish *griots* (*iggiw*) constitute a caste of professional musicians; in the past, each family of griots was attached to a particular tribe. Even though today their status has been greatly modified, they are still enormously influential with Mauritaniens of all ages.

Azawan music is of relatively recent origin. According to the musicians themselves, it seems to have crystallized in its present form during the 18th century with the work of *griots* who have achieved celebrity in Moorish cultural history: Aku ould Manu, Gard ould Balgam and Saddoum ould Ndartou.

The instruments used include the *ardin* harp, played exclusively by women, the *tidinit* lute played by men, and the large *thal* kettledrum struck with the bare hands.

Until the pacification of Mauritania by the French during the first half of the 20th century, *azawan* music served two basic needs: first, praise of warriors and satiric attack of enemies, and second, entertainment and pleasure during evening campfires. *"In the past, there existed practically no political authority over the tribes, and the situation in the country was anarchical. However, the conflicts notwithstanding, there was still a great deal of stability in the social structure as well as an equilibrium in which the prestige of the men and the tribal groups was an essential factor. Praise and satiric attack were the offensive and defensive arms which characterized this prestige, which, all things considered, played more or less the same role as propaganda in modern warfare in our own countries, which serves to oppose enemy factions"* (Guignard, p. 39).

In the past, it was unthinkable for the chief of a tribe to go anywhere without his *griot*, who would assist him during audiences and official meetings and who, by taking up the subject under discussion, could be counted on to improvise quatrains on the merits of his patron. This kind of poetic-musical jousting thus contributed directly to the endless

* Michel Guignard, *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, Paris, Geuthner, 1975.

quarrels which kept the tribes constantly in conflict with each other.

Nowadays, with pacification and the relatively sedentary way of life of the country, this essential function of the *griot* has lost much of its significance. It is rarely seen today except during electoral campaigns, when the candidates ask *griots* to support their platform, improve their public relations image and proclaim the candidate's roots in a secular cultural tradition.

Thus the other important aspect of *griot* music, namely entertainment and pleasure, now predominates. The evenings of music around the campfire, after which the singers would be given gifts, have little by little developed into Western-style concerts, and the performers are remunerated in the form of a fee. Still, anyone may hire a *griot* ensemble; this is especially done for feasts and weddings. The story is told that when the first telephone lines were installed in Mauritania, certain *griots* phoned their songs to clients who had first provided their number and a money order for the service.

The double nature of Moorish music – praise and entertainment – constitutes one of the bases of its aesthetic form. This ambivalence is translated musically by two principal styles: the “black way”, a warrior style which is extremely energetic – violent, even – suitable for praise and satiric attack; and the “white way”, a soft, calm style more suitable for entertainment. The opposition bet-

ween “black” and “white” is reflected throughout the entire modal system.

The Moors have defined five distinct modes: *Karr*, *Faghu*, *Le-khal* (or *khal Sennima*), *Le-byad* (or *byad Sennima*) and *Le-btayt*. Regardless of which pieces are to be played in a concert, the modes must always be presented in this order. According to Guignard (pp. 92-93), the philosophical justification for this order is to be found in the commentaries of the musicians and the listeners: *Karr* illustrates pleasure, joy and religious feeling and is associated with childhood; *Faghu* “awakens the blood” along with pride and anger, preparing for war and sacrifice, and represents the first age of manhood; *Le-khal* and *Le-byad* express the more nuanced sentiments of the adult age: pride, love and sadness; finally, *Le-btayt* is a nostalgic but peaceful mode associated with old age. The order of the concert thus follows the ages of life.

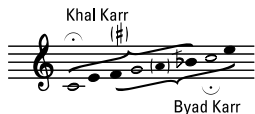
Moorish scholars, whose thinking has been shaped by Arabic-Moslem culture (which is in its turn fed by the hellenistic civilization), associate this classification of the modes with a cosmogonic system linking the four elements (air, fire, water, earth), the four states of being (moist warm, dry warm, dry cold, moist cold) and the four psychological temperaments related to the physiological humours (blood, choler or yellow bile, phlegm and melancholy or black bile) with the feelings described above. This system corresponds rather precisely to the Arabic notion of the

“modal tree” (*shajarat at-tubu'*) which is still current, in particular among the Moroccans. And like them, Mauritians believe in the therapeutic value of their music.

Each mode is in turn divided into sub-modes called black (*dhar khal*) or white (*dhar byad*). The differences in expressive colouring of these sub-modes results in slight modifications in the modal scale or in its internal hierarchy. Only the *Le-khal* and *Le-byad* modes are not subdivided, because in certain regions they are already considered as the black and white sub-modes of the *Sennima* mode.

The modes of *azawan* music are based on pentatonic hemitonic scales, that is, scales comprising five principal degrees separated by intervals of a half-tone, three-quarters of a tone, a whole tone or more. To these five principal degrees may be added one or two secondary degrees (shown in parentheses in the following transcriptions), whose function is limited to ornament or passing note. Whatever the mode, degrees I and IV are always C and G. It is thus the choice of the degrees II, III and V which determines the specificity and thus the expressive colouring of each mode:

The Karr Mode:

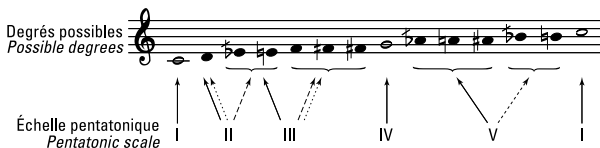


In the *karr* mode, the two sub-modes use the same scale, but the black sub-mode *khal karr* uses the lower range while the white sub-mode *byad karr* uses the upper range.

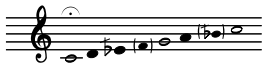
The Faghu mode:



The difference between the two *vaghu* sub-modes is rendered in *khal vaghu* (the black sub-mode) by a predominance of the note of D which is heard in dissonance with the tonic C – this gives the impression of hardness (“blackness”) – and in *byad vaghu* (the white sub-mode) by a strong polarization of the tonic C note.



The Le-khal mode:



The Le-byad mode:



The Le-btayt mode:



The black *khal le-btayt* sub-mode gives more value to the A half-flat and allows the B note to appear; the white *byad le-btayt* sub-mode gives priority to the G note and avoids B.

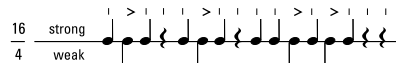
As discussed above, each concert is built on the sequence of the modes in the order described. Each mode thus corresponds to a segment of the concert and is presented as a suite of vocal and instrumental pieces. The suite opens with an instrumental introduction: prelude in free meter played on the harp and the lute, which may be followed by a rhythmic piece played on the lute with percussion accompaniment. Next follow interpretations of sung poems, first in the

black, then in the white sub-mode. The melody of each piece, instrumental or sung, is built on elementary melodic patterns called *raddat*. The *raddat* taken all together form the fundamental melodic and rhythmic glossary of *azawan* music.

At a certain point during the concert, in general in the *vaghu* mode, one of the youngest *griotes* arranges the thin, light veil she is wearing and rises to perform a graceful dance (on this recording, a *le-blayda*) characterized by a certain modest restraint; delicate arm and hand movements predominate. The dancer's hands, it may be noted, are decorated with henna. The dance begins in a hieratic attitude, then gradually grows more and more animated to follow the rhythms struck on the large *thal* kettledrum and the sound board of the ardin harp, as well as the shouts of encouragement from the *griote* singer.

The rhythm of *azawan* music generally makes use of a series composed of either twelve or sixteen beats. The most frequent are as follow:

Le-blayda, 16 beats:



Aserbat, 12 beats:



Agessar, 12 beats:



Agessar may be played in “mirror-image” by inverting the strong and weak beats (Guignard, p. 148).

The voice and the instruments

During their education, the *griots* receive systematic instruction on music theory and instruments. Strangely enough, singing is not taught the same way. Although the vocal techniques are very elaborate, they are acquired solely by means of permeation, by constantly hearing and imitating the accomplished *griot* singers.

Three styles characterize Moorish singing: *ighanni el-fawg*, or loud song, *ighanni el-taht*, soft song, and *yehki*, a recitative style. In the first two styles, the voice must be capable of great flexibility, particularly for ornamentation techniques such as glissando, vibrato and yodelled vocalises...

Each instrument can interpret the melody in its own specific way, determined as much by the inherent possibilities built into the instrument as by the melodic choices of the musician. The fact that the instrumental accompaniment does not adhere strictly to the melody of the song gives Moorish music its harmonic depth. The combination of

arpeggios on the *ardin* harp – which may be alternately soft, or encircling, or slightly sizzling – and of the drier patterns of the *tidinit* lute, results in a complex polyphony, which far from blurring the auditory perception of the mode, rather makes the refinement of the slightest expressive nuances possible. This of course necessitates close co-operation among the musicians, which is possible only after years of living and working together. This explains probably why *griot* music is most often a family affair.

The *ardin* harp is the instrument of the women. The sound box is made from a hemispheric gourd about 40 cm in diameter, covered with a sheepskin which serves as the sounding-board. Two small metallic plates fitted with rings which vibrate when the musician plucks the cords are attached to the table. An oblique neck traverses the sound-board. There are between eleven and fourteen cords which are tuned before each shift in the musical mode. The performer is seated



and the instrument is positioned vertically in front of her. Various playing techniques (*lehbit*) allow the artist to stress the most important notes of the melody and thus

to emphasize each of the expressive facets of the mode – the *azzay*, or “ethos”, manifested in the form of accents, staccatos, trills, sustaining the tonic note or any other note which is important, and so on. In the rhythmic pieces, especially dances, the sound box of the *ardin* may be used like a drum which is then struck with the bare hands.

The lute *tidinit* is played exclusively by the men. It is made of a long narrow sound box hollowed out of a single piece of wood and upon which cowhide is stretched. The four strings are attached to the neck with leather thongs, which are moved up or down the neck to tune the instrument; today, the thongs may be replaced by pegs. This same instrument may be found in more or less the same form throughout the Sahel region: it is called *khalam* in Senegal, *ngoni* among the Malinke, and *molo* among the Songhay and Djerma of the Niger.

Unlike the *ardin* whose notes are fixed, the *tidinit* has no fret on the neck, making it possible for the musician to sound gliding notes and thus follow the inflections of the singer's voice. Moreover, the musician punctuates sung phrases by striking the sound-chest. As with the *ardin*, the tuning of the *tidinit* is modified with each modal shift, so that the strings which are played correspond to the major notes of the mode.

The *thal* kettledrum is hollowed out of a piece of wood in the form of a hemispheric box which may be up to 1 metre across.

Cowhide is stretched over the opening with leather thongs, and the instrument is played by striking the surface with the bare hands.

The performers

Aicha mint Chighaly (born in Kaedi, 1962), **Jeich oud Chighaly** (born in Guerrou, 1971) and **Mohammed oud Chighaly** (born in 1968, Kiffa) are the children of **Yuba al-Mokhtar oud Chighaly**, one of the most famous *griots* of this century. Originally from region IV, which borders on Senegal, the Chighaly family moved to Nouakchott in 1982. Born in Kiffa in 1973, **Yaya mint Sidi** comes from a large family of *griots* from region III. In 1987, she married Aicha's older brother, and since then has sung exclusively with the members of her family-in-law.

The solid reputation which Aicha enjoys in her country is due not only to her qualities as singer and *ardin* player, but also to her fidelity to the musical and poetic traditions of her family. Mohammed, who plays the *thal* kettledrum and also sings, excels particularly in the narrative *thaydin* style. Jeich is recognized as one of the best *tidinit* players of his generation in an instrumental tradition which, due to its difficulty, has slowly been replaced by the guitar. Yaya, who plays the *ardin* and sings as does her sister-in-law, brings a youthful freshness and the extraordinary virtuosity of her voice to the group; there is no doubt that within a few years she too will be one of the best *griotes* in her country.

THE RECORDINGS

With a single exception, all of the songs are performed in the Moorish *hasaniya* dialect.

1. Khal Karr Mode (black Karr sub-mode) Instrumental prelude. *Medh en-Nabi*, praise for the Prophet, by Aicha mint Chighaly

There is no other God but God.

*As I begin here, I implore His name as protection
from all danger.*

I pray for the best of all his creatures,

Full of generosity and glory.

*O prophet of God, His chosen one, for whom He
prayed.*

There is no other God but God.

You placed your trust in the Prophet.

*Prayers and greetings over his tomb, over the
tomb of Abu Bakr and over Eba Sakdin's too.*

2. Khal Karr Mode

Medh en-Nabi, praise to the Prophet, by Yaya
mint Sidi

There is no other God but God.

O Prophet of God, O one sent from God,

The prayer of God upon your glorious face.

3. Byad Karr Mode (white Karr sub-mode) *Tidinit lute solo* by Jeichould Chighaly

4. Byad Karr Mode

Instrumental prelude. Praise on the site of
Aftout, by Aicha mint Chighaly

O my beloved, remember the past,

Your flowing tears (full of) nostalgia

At the sight of Dagreg and Toueijilatt

From the height of Lahrach

There next to the wells.

And there, the place called Limé

The delightful backwater of Weymé Bameyré

Just a short morning (walk) away.

Before you get there, is the Kedan pass.

And over there a little further on,

The ould Moilid gully.

Before that you see many trees and clearings.

And there is Djeb, silhouetted against the West.

O my beloved, do not let yourself be led

Into a dead-end, for to the east are the cliffs.

That was the domain of the Moors.

In these places, there is no longer music lovers

Nor caravans passing alongside herds of deer.

There is no other divinity but God.

5. Byad Karr Mode

Maané, in praise of his grandmother¹ by

Mohammed ould Chighaly, accompanied by
Aicha mint Chighaly and Yaya mint Sidi

No other griot ever sang like you, Maané.

In front of the performers during a contest, we

were charmed by the music

of Jeich, Mohammed and Maané.

*The feelings I have for you, no one else will ever
feel them so strongly.*

*My happiness as an artist is to dedicate this
song to my (grand)mother, Maané.*

No other griot ever sang like you, Maané.

1. A very popular song in Mauritania today.

6. Khal Faghu mode (dark Faghu sub-mode)
Medh en-Nabi, praise to the Prophet, poem in the *thaydin* (epic) style of Yuba al-Mokhtar ould Chighaly, by Mohammed ould Chighaly
In the name of a merciful God, with ever-ready generosity, in Your name I want to speak the praises of the one who caused the proud to kneel down on the orders of God. He is the most honourable of men. It is God who made him so perfect. While he was still young, he was visited by two angels who purified his heart making it as new again. Glory shot forth like a lightning bolt, inspiring the Koran in him as testimony. He was refreshed by the sweetness of the faith. By the baraka of the companion Othman ben Affan and the truthful Abu Bekim.

7. Byad Faghu mode (white Faghu sub-mode)

Satire of a woman, by Aicha mint Chighaly
*A girlfriend of one night, whom I shall not name, Was not generous, but I must nevertheless show consideration for her.
There is no other God but God.*

followed by praises in Arabic by Yaya mint Sidi

8. Byad Faghu mode

Praise of the Nema Desert² by Aicha mint Chighaly

*After my walk to Afolle,
O God, take me back to the boar's marsh
As well as to Borelle and the Freeman's pond.*

2. Located in the southeastern part of the country.

9. Byad Faghu mode

Song accompanying the le-blayda dance³ by Aicha mint Chighaly

Eh! Den! Den! Yeye! Iye Eh!

Ya lulela....

*The Prophet is a lamp giving light
Whose sword outshines all the others.*

Shetari, what is wrong?

You should have a much larger place in my heart.

You are my goal and my spirit.

If she becomes a wife without being one of the family

If we become generous and serene

Oh! People! Be quiet!

Tell her that what we want, we cannot forget.

10. Byad Faghu mode

Praise of the warrior Ahmed Daiya by Mohammed ould Chighaly

This *rasm*⁴ poem is taken from a well-known war epic by Saddoum ould Ndartou. The poet sings the praises of his protector, the warrior Ahmed Deya ould Bakar ould 'Amar, emir and son of the chief of the powerful Idaw-ish tribe, which is at present established in the Tagant region in the heart of Mauritania. He compares him with his maternal uncles, chiefs of the very powerful tribe of the Oulad Mbarek in the east.

The cadavers of his enemies feed the vultures.

Warriors like this one are rare in the Derguel

3. This dance is performed by Yaya mint Sidi.

4. Literally, "drawing, writing, calligraphy".

*Always careful of his honour
He is a generous and spontaneous (with artists)
His booty⁵ is final and definitive.
Faithful to himself,
He never puts together a herd of branded animals⁶
Be careful, [confronting him] is very risky.
He is always the first to attack,
With him it's an old habit,
And when he attacks, he means business.
He is a chief with heavy responsibilities.
He wears the turban for the men of his age.
At the el-Atig and Moukhzame⁷
He is greater and more supple than either
Henoun Behdel⁸
Or his uncle Eli Sheik, who was nonetheless
famous for generosity.
Ahmed Deya is Meriama's knight⁹ – she is the
mother of Saddoum the poet – because he saved
her during a famous battle. This is what earned
him the name of “Ahmed the knight of Meriama”.
Such a generous one.
He is feared in the east, the west and the north.
This fear paralyses your enemies.
You are more courageous than the warriors of
Lot and Ramarrama¹⁰
[You are] like Eli Babi [your paternal uncle] who
is like a helping hand and a firm support.*

5. Meaning his victories.

6. This means that the animals belong to a *zawiya*, a religious brotherhood, and are thus sacred.

7. Places of the Tagant and the Assaba.

8. Maternal uncle of the tribe of the Oulad Mbareks.

9. That is to say, protector.

10. Places of the Tagant.

11. Le-khal mode (mode of blackness)
Satire on mint Akaylas, by Aicha mint Chighaly
*What mint Akaylas gives me today is so small
that one ought to be ashamed to offer it.*

Praise of Lamar ould Chighaly¹¹ by Yaya mint Sidi

*If a griot claims to sing better than Lamar, he is
really quite pretentious.
In the camp at El-Mokhtar to the northwest of
Bouleiba, I saw a small mouth with perfectly
even teeth speaking with detachment.*

12. Le-khal mode
Song of praise, by Aicha mint Chighaly
*O my dear Leila, I leave you what you have...
Now see what you have gained.
I work as a camel driver back home, going to see
old Abdel Malik.
Admire the beauty of the woman I enjoyed.
If someone can put a spell on her, I beg him to
take up the challenge, and do it.*

13. Le-byad mode (mode of whiteness)
**Instrumental prelude and *tidinit* lute solo by
Jeich ould Chighaly**

14. Le-byad mode
**Praises of the country and of a woman in
the *lubayr* style, by Aicha mint Chighaly**
*Had I not been born in Mauritania, my life
would not have been complete.*

11. Lamar Ould Chighaly, Aicha's older brother.

The one who speaks the truth exposes himself to rebuke and persecution.

No man can look upon Mama and remain indifferent.

As for me, I cannot

Tell her my feelings.

15. Le-byad mode

Praise of the warrior Ahmed ould Bousayf¹² in the *lubayr* style, by Yaya mint Sidi

Ahmed is a great warrior

Who was able to lead his entire tribe.

16. Le-byad mode

Satire by Aicha mint Chighaly

Tell Ahmed not to be angry

For I do not love his wife.

I saw that she had something

And I said it.

17. Le-byad mode

Song dedicated to Lalle Ummi by Aicha mint Chighaly, Mohammed ould Chighaly and Yaya mint Sidi

O my mother Lallé!

Yesterday I suffered from [love] sickness

And this evening I'm even worse.

O my mother Lallé!

I'm wearing a dress in which I dance

And here are Hamada and Ahmed Lebrah.

O my mother Lallé! O Zrindah!

Your music, O Klané¹³, makes me jealous, I cannot deny it.

Mohammed Limine is a true jakani¹⁴

And what's more, a true warrior.

Yesterday I suffered from [love] sickness

And this evening I'm even worse.

18. Byad Le-btayt mode (white Le-btayt sub-mode)

Tidinit lute solo by Jeich ould Chighaly

19. Byad Le-btayt mode

Nostalgic song about life by Aicha mint Chighaly

Oh! These are uncertain times.

Even one moment of pleasure

Is sure to be followed by days of pain.

Today I went past the old camp ground

And I saw the baobab branch which used to stand behind the tents.

This baobab branch was burned all black.

Oh! Such sadness and desolation.

The one who burned that branch is ignorant.

There is no other divinity but God.

O my beloved, speak.

Because I am too shy, I cannot

Come see you at your parents house.

And you, you did not take the precaution of leaving and going away

So that I could find you.

12. Chief of one of the tribes in the centre of Mauritania; he was also President of the Mauritanian Republic.

13. Famous griote.

14. Tribesman.

20. Byad Le-btayt mode

Song of love by Aicha mint Chighaly,
Mohammed oud Chighaly and Yaya mint Sidi

Legneiba and Mounour.

My beloved, go open my house

And burn incense inside

While I am on a journey to Niour¹⁵.

Legneiba.

I say it and I will always repeat it,

Legneiba is my passion.

We have travelled,

We have gone through all the villages,

But one thing has remained,

My passion for Legneiba.

PIERRE BOIS

French translation of the poems,

SHEIKH MOHAMMED EL-ARBI

(English translation, J. Crews)

15. Niour, in the Republic of Mali.





MAURITANIE • MAURITANIA

AÏCHA MINT CHIGHALY

Azawan • L'art des griots • The art of the griots

Aïcha mint Chighaly

chant & harpe ardin
singing and ardin harp

Yaya mint Sidi

chant & harpe ardin
singing and ardin harp

Jeich ould Chighaly

luth tidinit / tidinit lute

Mohamed ould Chighaly

chant et tbal / singing and tbal



[1], [2]	Mode Khal Karr	6'49"
[3], [4], [5]	Mode Byad Karr	8'50"
[6]	Mode Khal Faghu	6'50"
[7], [8], [9], [10]	Mode Byad Faghu	11'56"
[11], [12]	Mode Le-khal	8'36"
[13], [14], [15], [16], [17]	Mode Le-byad	15'26"
[18], [19], [20]	Mode Byad Le-btayt	8'48"
	total	67'15"

Enregistrement/recordings, Maison des Cultures du Monde (1996)