



Le choral dans les chœurs traditionnels kyaman de Côte-d'Ivoire

Bodje Théophile DJOKE
Maitre-Assistant
Département des Arts
Université Félix Houphouët-Boigny
Jauchay@yahoo.fr
Jauchaybaujay@gmail.com

Résumé : Les kyaman, dont le choral fait une fois de plus, l'objet de nos investigations, sont un peuple lagunaire du sud de la Côte d'Ivoire. Ils produisent nombre de musiques, notamment le choral dans leurs chœurs traditionnels. Ces chorals sont des chants religieux, pratiqués par les kyaman, à l'instar des autres peuples du monde entier. A travers ces chants, ils essaient de rentrer en communications directes, avec la divinité suprême: Gnankan. Ces chorals sont des chants qui invoquent et louent cette même divinité. Ces chants aident et accompagnent les prières des fidèles. Ils sont en effet, des chants religieux, conçus à l'origine pour être exécutés par les fidèles des cultes protestants. Ce sont en partie, des pièces instrumentales qui procèdent de la mélodie.

Mots-clés : chant, choral, chœur, son, voix

Abstract: The kyaman, whose choral is once more the subject of our investigations, are a people by the southern lagoon of Côte d'Ivoire. They produce much music, namely the choral in their traditional choirs. These choral are religious hymns, practiced by kyaman, like other peoples all over the world. Through these songs, they try to get in direct communication with the supreme divinity: Gnankan. These chorales are songs that invoke and praise the same divinity. These songs help and back up the prayers of the faithful. Indeed, they are religious songs, originally designed to be performed by the faithful of Protestant religion. These are partly instrumental pieces that carry the melody.
Keywords: vocal, choral, choir, sound, voice

Introduction

Les kyaman dont la musique fait l'objet de notre réflexion, sont un peuple du sud de la Côte d'Ivoire. Ils produisent nombre de musiques, entre autres le choral. Cette musique, généralement du culte protestant, connaît un essor spectaculaire dans la cité kyaman où elle est constamment et couramment exécutée dans cette cité. C'est un genre musical que ce peuple élabore. Cependant, il n'est point regrettable de noter que ce genre musical dans cette contrée-ci, trouve nombre d'adeptes. Ainsi, l'on cherchera à savoir la raison d'une si importante adhésion. L'on cherchera également à savoir ce que ce genre musical renferme en son sein, afin qu'il soit tant prisé dans cette communauté atcan. Ainsi, avant d'aborder le vif du sujet, nous tenterons de définir les notions clés qui sont les notions spécifiques au sujet de notre analyse. Mais de prime abord, avant d'aborder l'objectif de la recherche et le cadre méthodologique, voyons ce qu'il en est de la position du problème et la justification du sujet.

I- Position du problème.

Depuis les temps immémoriaux, le peuple kyaman, accède à son Dieu, par le canal d'un certain nombre de chants. Ces chants sont créés dans ladite localité et constituent



les œuvres communautaires. Parmi ceux-ci, se dénombrent les chorals. En fait, par ces chants dits chorals également, la divinité suprême est atteinte. D'où la nécessité de rétablir ces chorals dans leur profondeur traditionnelle tout en recourant à leur importance initiale.

1.1 Justification du sujet.

Un tel choix a pu être opéré pour l'intérêt particulier que nous portons à nos traditions, même si celles-ci subissent profondément des influences des modernités. En ce qui concerne la pertinence sociale de cette étude, le choral est mis en exergue au niveau de l'essor spectaculaire; en ce qui concerne la pertinence scientifique, aucune documentation ne livre de substance relative à l'objet de notre analyse. Le lecteur de cet article aura compris notre ambition, qui est de proposer des éléments d'éclairage sur l'évolution de la société atcan sous l'angle du choral.

1.2 Formulation d'hypothèses.

Faisant nôtres les interrogations que nous trouvons fondamentales et les qualifiant également ainsi, elles se présentent de manière suivante: Quelles sont les rôles des chorals dans la culture atcan? Quelles sont les fonctions qui leur sont assignées? La réponse à ces interrogations exige une étude approfondie qui tienne en compte la sociologie, la communication, l'histoire, la psychologie, l'anthropologie etc... Sous l'angle de ces disciplines, chacune de ces interrogations, pourra avoir une esquisse de solution à travers les hypothèses que voici

Hypothèse 1:

Le choral tient une place de choix comme chant universel chez les kyaman. Il a intégré les valeurs identitaires de ce peuple. Il contribue également à l'épanouissement de cette communauté qui l'a compris en l'adoptant entièrement. Fonctionnant sur son territoire, il participe valablement donc à l'organisation sociale harmonieuse et équilibrée à travers ces phénomènes musicaux.

Hypothèse 2:

Par les enseignements qu'il promulgue du choral, il informe, instruit et par la même occasion, éduque. C'est dire que, le choral constitue un véritable outil pédagogique adéquat, favorisant le sens intégré de la musique en générale.

II- Approche théorique, objectif de la recherche et cadre méthodologique

2.1 Approche Théorique

Comme l'indiquent le Dictionnaire Hachette et le Petit Larousse illustré, le choral (*du latin chorus*) qui signifie relatif à un chœur, est un chant religieux, conçu à l'origine pour être chanté en chœurs par des fidèles des cultes protestants. C'est en fait, une pièce instrumentale en parties. C'est une composition pour orgue, procédant de la mélodie d'un choral.



Les dictionnaires indiquent également que le mot « chœur » est issu du (*latin chorus; du grec choros*). Dans la Grèce antique, c'est l'ensemble des acteurs (choristes) qui chantaient ou déclamaient un fragment lyrique, commentant l'action, dans le théâtre classique. C'est donc en effet, un groupe de personnes, chantant des chants liturgiques ou des polyphonies profanes. C'est aussi une œuvre musicale, un morceau de musique polyphonique. Par extrapolation, le thème désignera, un ensemble de personnes ayant le même but, la même attitude. Encore plus loin, il vient à signifier la partie d'une église réservée aux chanteurs et aux clergés. (Dans les églises en croix latine, c'est l'espace compris entre la croisée, d'une part, et le déambulatoire ou le fond de l'abside d'autre part).

Au mot *traditionnel*, ils assignent ce sens-ci: ce qui est fondé sur la tradition, sur un long usage. C'est le passé dans les habitudes, dans l'usage. Ce mot dérive du mot (*latin tradition, de tradere; livrer*). Ainsi relativement au mot tradition il faut retenir qu'il suppose: transmission de doctrines, de légendes, de coutumes, sur une longue période; ensemble de ces doctrines, légendes etc... Le mot *tradition* implique en outre, un ensemble de vérités, de lois qui ne sont pas contenues directement dans la révélation écrite mais qui sont fondées sur l'enseignement constant et les institutions d'une religion. C'est en fait, la manière d'agir ou de penser, transmise de génération en génération.

2.2 Objectif de la Recherche

Notre objectif dans la présente recherche, tire sa source principale à partir des sources secondaires qui communiquent entre elles. Elles s'unifient intensément dans la mesure où elles s'adonnent totalement et s'accordent véritablement sur des points essentiels de cette recherche. La grande difficulté réside dans le fait que la tradition orale ne comporte aucune écriture consignnant les données dans une documentation pour la postérité. On note dans ce sens, une sorte de perte; un véritable manque à combler dans la perspective de la sauvegarde de nos valeurs tant culturelles, aux titres desquels notre patrimoine, que musicale (Comtet Julien, 2012). Ce qui implique à la longue, une certaine formalisation de l'oralité.

2.3 Cadre Méthodologique

Afin d'aboutir à nos fins, il nous est paru aussi nécessaire que possible, d'analyser un corpus de chorals traditionnels kyaman, issus des villages kyaman également (Comtet Julien, 2012). Ils relèvent tous de trois principales villes à savoir Abidjan, Bingerville et Songon.

Dans ces trois principales villes, nous avons visité les villages que voici

VILLES	VILLAGES
ABIDJAN	Abidjan Adjemin, Abidjan Santé, Abidjan Locodjro, Abidjan Cocoly; Abidjan Anoumanbo, Anonkoua Kouté, Blaukhaus, Abobo M'mawre, Djephodoumin, Abobothé, Abidjan Agban
BINGERVILLE	Akhoué Santé; Akhoué Adjemin, Akhoué Anan, Akhoué Agban, Akhoué Bhregbo, Akhoué Adjin, Akhoué Akhandjè, Akhoué



	Akhouédo, Akhoué Abata, Akhoué Anongnon, Akhoué Aloté, Akhoué Aloto
SONGON	Djèphothé, Djèphotho 1, Djèphotho 2, Godoumin, Songon-Kassemblé, Songon m'Gbrathé, Songon Dagbé, Songonthé, Songon Agban

Dans ces villages, nous avons rencontré « *des sages* », qui nous ont instruits sur la musique, en générale et sur les chorals et chœurs en particulier. Le tableau suivant fait état de la nomenclature de nos interlocuteurs

Nom et Prénoms	Villages	Génération	Classes d'âges	Âges
GBOKRA DJOMAN Paul	Akhoué Santé	Gnandô	Agban	67 ans
BANGA Pierre	Akhoué Adjèmin	Dougbo	Djèhou	67 ans
DOUPHE Etienne	Djèphotho 1	Bhréssoué	Assoukrou	70 ans
NANDJUI Pierre	Godoumin	Bhréssoué	Dongba	75 ans
N'GNABA DJOKE Grégoire	Godoumin	Bhréssoué	Djèhou	80 ans
DJOKE AKISSI Grégoire	Godoumin	Dougbo	Assoukrou	100 ans
BOUAH Francois	Godoumin	Bhréssoué	Djèhou	80 ans
ELLELE Blaise	Akhoué Djèmin	Kyagba	Dongba	105 ans
AGALOU Etienne	Akhoué Djèmin	Bhréssoué	Dongba	80 ans
DIFY BHIANDJUI	Djèpho Doumin	Bhréssoué	Dongba	80 ans
LOGON Jean	Djèpho Doumin	Bhréssoué	Djèhou	100 ans
ABHONON DJRO	Djèphotho 1	Kyagba	Dongba	105 ans
KRAGBO Jacques	Djèphotho 1	Bhréssoué	Assoukrou	115 ans
AMONSAN KOUA	Djèphothé	Gnandô	Dongba	75 ans

III- Présentations et analyses de quelques chorals Kyaman

3.1 Présentations de quelques chorals Kyaman

Min n'sim pè min yé fi

Djomo Gordon

Min n'sim pè min yé fi non é ya li hon kin hon ni

The first system of music consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in a simple, rhythmic style.

4
min n'djon bhwa min ni hon hwan thé hon n'né so khu

The second system of music starts with a measure rest of 4. It continues with three staves of music. The vocal line (top staff) has lyrics written below it. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues the rhythmic pattern.

7
ka sé gwé é lé pran ka sé a du gran'é djan min man kwinn hon khu

The third system of music starts with a measure rest of 7. It continues with three staves of music. The vocal line (top staff) has lyrics written below it. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues the rhythmic pattern.

Ka lo si min khô na hè nansi

Jean Abel N'djampo

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line.

System 1: The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: "Ka lo si min man khô na hè nan si whan thé hè yi bwaè".

System 2: The system begins with a measure rest labeled '4'. The lyrics are: "tè sé min hin té min mô ntra hin lé__ min ha hin lé__".

System 3: The system begins with a measure rest labeled '7'. The lyrics are: "min hon min m'brin sé hè A do ka wo.".



3.2 Analyses musicales de quelques chorals Kyaman

3-2-1 Analyse musicale de MIN N'SIMPE MIN YEFI

Cette œuvre, a une tonalité générale de SOL Majeur. Elle commence effectivement par un accord de SOL (Gut Serge-Pistone Daniel 1980). On a ainsi, SOL-SI-SOL-RE. Elle est quantifiée sur une mesure de C. Elle a donc fait usage de deux noires et une blanche, dans le premier système et aussi à la première mesure. On note une certaine symétrie entre les deux premières mesures. C'est-à-dire soient deux noires et une blanche; et deux noires et une blanche. L'œuvre commence par des notes pleines à savoir, une noire pleine suivie d'une noire et d'une blanche. Telles sont les figures de notes qui prédominent dans les deux premières mesures. Dans la troisième mesure, nous notons huit croches. L'on se trouve toujours dans la tonalité de SOL Majeur, avec un accord de SOL-SI-RE-SOL; DO-DO-MI-SOL; RE-RE-FA dièse-LA; SOL-SI-RE-SOL; RE-RE-FA dièse-LA. Ce dernier accord, fait basculer l'œuvre dans une totale et véritable suspension première, qui met celle-ci dans une certaine fin partielle.

Dans la mesure 3, l'œuvre s'adonne à une certaine vitesse ou accélération, dans la mesure où l'on y a utilisé, que des croches. (Miller Richard, 1986). Elles assurent une certaine accélération profonde de l'œuvre pendant l'audition, malgré la lenteur imposée par les deux blanches dans les mesures précédentes.

Dans la mesure 4 de ce même système, l'on revient à l'écriture de départ qui a consisté à avoir dans les deux premières mesures, deux noires suivies de blanche. Cette écriture nous fait penser à une certaine symétrie, mais pas comparable à la première: la symétrie non fonctionnelle (Viret Jacques, 2012).

À la fin de ce premier système et en début de ce deuxième système c'est-à-dire respectivement au dernier temps et au premier temps, l'on a une écriture presque identique. On a donc à la fin du premier système, quatre croches suivies de blanches et au début de ce deuxième système, nous avons, deux croches suivies d'une noire et d'une blanche DUBOIS MARIE 2008. On note une fois encore, la symétrie non fonctionnelle dans cette partie de l'œuvre.

Au deuxième système soit à la mesure 7, l'on note une écriture identique à celle de la mesure 8. Dans la mesure 7 on a les accords SOL-SI-SOL-RE; SOL-RE-SOL-SI; SOL-SI-SOL-RE; DO-MI-MI-DO; RE-RE-SOL-SI. Ces accords entraînent de plains pieds dans la tonalité de SOL Majeur. (Corneloup Marcel, 1979). Cette écriture simple et aérée, est reprise à la mesure 8, dans la tonalité de DO Majeur, ce qui entraîne la présence d'une sonorité un peu plus grave que la précédente. À la mesure 9, l'on note trois noires et deux croches; et l'on revient dans la tonalité de RE Majeur avec empreint à celle-ci. (Miller Richard, 1986). À la mesure 10 on note la reprise du contenu de la mesure 1, mesure 2 et mesure 4. À la mesure 11, on a une écriture spéciale pour la simple raison que le compositeur fait usage des figures de silences au niveau des sopranos uniquement. À la fin de la mesure 11 et mesure 12, le compositeur fait encore un emprunt en RE Majeur et conclut sur un accord de SOL avec SOL-SI-RE-SOL, d'où l'emploi du chiffrage V-----I.



Les sopranos ont un ambitus de l'intervalle de quinte: SOL vers RE. (Viret Jacques, 2012). Les alti, celui de quinte également mais de RE vers LA. Les ténors, une sixte comme ambitus soit LA vers FA dièse et enfin les basses ont par contre, une quinte soit DO vers SOL. Les degrés prédominants sont les croches, suivies ensuite de noires et les blanches occupant le dernier rang.

3-2-2 Analyse musicale de KA LO SI MIN MAN KHO NA HE NANSI

C'est une composition musicale qui commence par la tonalité générale de SOL Majeur, avec un accord de SOL-RE-SOL-SI. Elle fonctionne sur la mesure C. À la mesure 1, on a deux croches suivies de noire et de quatre croches. À la mesure 2 du même système, au troisième temps, on a une blanche pointée. Cela rend l'œuvre véritablement lente, malgré les croches, grâce auxquelles elle devrait subir une accélération. A cette mesure 1 on assiste à des accords particuliers qui font tout naturellement penser, aux neuvième, onzième et enfin douzième. Celles-ci s'observent dans la mesure 1, au premier temps, de la seconde croche qui donne LA-FA dièse-SOL-RE; ce qui donne en tierces empilées SOL-RE-FA dièse-LA. Il faut donc noter que l'usage de ce genre d'accord semble une particularité du compositeur. Ce compositeur fait très souvent usage de certaines particularités dans ce genre. Dans l'usage de ce genre d'accord, on a également une sonorité particulière, qui n'est guère ordinaire.

Dans les mesures suivantes c'est-à-dire mesure 2 et mesure 3, le compositeur rompt avec cette nouvelle habitude, qui consiste à utiliser la sonorité inhabituelle. L'on repart ainsi dans la tonalité générale qui est celle de SOL Majeur au premier temps et au deuxième temps de la deuxième mesure. Ce faisant, nous signalons au passage, l'usage des accords suivants RE-LA-RE-FA dièse; RE-DO-RE-FA dièse; SOL-SI-RE-SOL; ce qui donne en tierces empilées respectivement RE-FA dièse-LA-RE; RE-FA dièse-LA-DO et SOL-SI-RE-SOL qui ne subit aucun changement fondamental par rapport aux trois précédents.

À la mesure 3, on revient toujours dans la tonalité de SOL Majeur. Dans cette mesure, la tonalité générale est donc purement et simplement confirmée avec les accords suivants SOL-SI-SOL-RE; SOL-DO-SOL-MI; SOL-DO-SOL-MI, SOL-FA dièse-FA dièse-SOL; SOL-RE-SOL-FA dièse; ce qui donne en tierces empilées, SOL-SI-RE-SOL qui ne change pas du tout; DO-Mi-SOL-DO; qui subit un changement fondamental avec la note principale à la fondamentale; DO-MI-SOL-DO, SOL-SI-RE-FA dièse; ici. On a la suppression de la quinte, tel est ce qui est observé dans un tel accord; SOL-SI-RE-FA dièse; on note également le retour de la tierce qui a subi une omission. Le compositeur de cette œuvre, fait fonctionner, sa grande volonté liée à l'emploi des théories harmoniques.

Dans le second système, au premier temps, on note toujours la même tonalité de départ qu'est la tonalité générale. À la mesure 4 de ce second système, au troisième temps, on fait appel à un accord de SOL-MI-SOL-DO; ce qui donne les notes empilées, DO-MI-SOL-DO qui font intervenir la tonalité de DO Majeur qui constitue un des tons voisins de la générale initiale. Mais cet accord employé, est un peu bref dans son ensemble. Dans la mesure où le compositeur fait intervenir un changement de tonalité, il nous suggère une nouvelle sonorité.



Dans les deux premiers systèmes, on note une certaine particularité. Celle qui se situe au niveau des sonorités, qui entraînent des figures de notes usitées. On a bel et bien fait usage de nombre de croches sur toute l'étendue de ces deux systèmes. C'est dire que les croches sont les figures de notes prédominantes.

Au dernier système, du premier temps à la fin de l'œuvre, les prédominantes sont les noires. Le compositeur les a voulu ainsi dans la mesure où il voulait avoir accès à cette partie, un air presque martelé, suivi d'une écriture aérée simple. Cette volonté est ainsi manifeste dans la mesure suivante où ce compositeur voulait aussi une sonorité véritablement limpide et pleine au niveau des notes et des accords parfaits majeurs.

Les ambitus au niveau des quatre parties sont les suivantes ; pour les sopranos, une octave allant de SOL vers SOL; pour les alti on a une quinte allant de DO vers SOL; les ténors, une sixte augmentée, allant de LA vers FA dièse et enfin la basse, une octave allant de SOL vers SOL.

IV- Le choral au niveau kyaman

4-1- le choral dans le chœur mixte kyaman

Formation chorale la plus répandue, elle donne la possibilité de faire usage de toute la voix humaine. (Dubois Marie, 2008). Elle regroupe dans un même ensemble, les voix d'hommes et celles des femmes. Tout en exécutant ces œuvres de choral, le chœur fait montre de son talent inespéré. Le choral confère au chœur mixte kyaman un certain élan, lui permettant de s'accorder sur une donnée incontournable. Le choral est exécuté à part entière. Il fait donc fonctionner le chœur dans toute son étendue (Gut Serge-Pistone Daniel). Pendant son exécution, l'œuvre préparée, s'amorce avec une aisance et facilité, car elle est apprise avec beaucoup de rigueur et de sérieux.

Ainsi, l'on pourra dire qu'elle est produite sans difficulté aucune. Le chœur communique en profondeur et intensément dans l'œuvre pendant son exécution. L'on peut, pour ainsi dire, que le choral est une œuvre du chœur. Il la caractérise. On note ainsi, une certaine interaction entre le chœur et le chant. Le chant procure donc une certaine joie lorsqu'il est rendu avec sérénité, virtuosité et sans faute. L'on comprend dès lors, le bien-fondé qu'il confère aux groupes de chanteurs. Le chœur, avec la complicité de son maître, manipule sans difficulté le choral en face duquel il se trouve (Corneloup Marcel, 1979). Le choral s'avère enrichissant pour le chœur dans la mesure où celui-ci tire un certain plaisir qui constitue un bien être, tant au niveau physique que social. S'établissant comme règle, le chœur, avec sa grande maturité atteinte, évolue comme un seul homme pendant les spectacles. (Mamadi Kaba, 1995). Le chœur, ainsi doué et réputé pour ses meilleures prestations, peut valablement remplacer le maître de chœur. Tous étant des humains, ils respectent un certain droit conféré à celui qui les dirige pendant tout le temps, ainsi le chœur, peut s'ériger en un véritable maître de chœur confirmé dans sa tâche de directeur de chœur (Viret Jacques, 2012). On note ainsi une interaction à plusieurs niveaux: entre les membres du chœur, entre le chœur et son maître, entre les maîtres eux-mêmes. Pour ne citer que ceux-là.



4-2- Le choral dans le chœur à voix égales kyaman

Le chœur dans ce groupe de chanteurs, est véritablement différent de celui que nous avons vu dans le chœur mixte. Il a bel et bien été question d'un certain nombre de principes qui y sont respectés (Gut Serge-Pistone Daniel, 1980). Dans le chœur à voix égales, il est question de l'application d'un certain nombre de principes également.

Dans les voix égales, comme elle est définie et telle qu'elle est en application chez les kyaman, il faut reconnaître que c'est une formation, choral, beaucoup moins répandue. Elle fait usage de toute la voix humaine par moments et par endroits. Cette formation est comparable à celle que prône la société. Elle regorge en son sein, à la fois de voix d'hommes et celles des femmes (Mamadi Kaba, 1995). On y joint quelque fois, les voix d'enfants, dans la mesure où la voix des enfants sonne à la même hauteur que les voix des femmes. Ainsi fait, on note l'absence de certaines parties par rapport à celles qui existent dans les voix mixtes.

Ce faisant ayant la participation d'un nombre inférieur à celui du premier dont nous avons parlé, l'on note dans les voix égales trois parties à savoir alti, mezzo et enfin soprano (Miller Richard, 1986). Le choral est exécuté dans la stricte mesure par ces trois parties. Le choral exécuté par ces trois parties dans ce cas de figure, ne reflète pas une œuvre complète. Il lui reste un véritable manque à gagner tant au niveau des membres qu'au niveau de sa sonorité. Ce qui ne remue guère l'auditoire mais le sachant dès le départ, ce groupe fait l'objet de critiques acerbes de partout.

Malgré tout, l'on est acquis à la cause de ce genre de groupe (Corneloup Marcel, 1979). C'est un groupe de personnes, exécutant une œuvre avec grande incomplétude de parties. Ce qui ne fait avancer l'œuvre dans une profondeur attendue. L'on note malgré tout, une véritable pauvreté dans les différentes sonorités (Mamadi Kaba 1995). L'on penserait que cette pauvreté au niveau sonore est due à l'œuvre elle-même (Dubois Marie, 2008). Mais il n'en est rien. Ce n'est pas le cas. Pour lever toute équivoque, il faut dire que l'œuvre est profonde musicalement parlant, avec tout ce qu'elle comporte, mais le déséquilibre est perçu au niveau de ses membres.

Conclusion

Au terme de cette réflexion, nous pouvons noter que nous avons obtenu quelques résultats: Dans la formation de chœur, nous en notons deux types: le chœur mixte et le chœur à voix égales. Dans le premier groupe, le choral, tel qu'il est conçu et écrit, est rendu dans toute sa latitude. Ce groupe est régi par un principe particulier qui est valable pour le second aussi. Ce principe particulier constitue, une boussole, une règle en fonction de laquelle, vivent les membres de ces deux formations. La différence notée est perçue au niveau de la sonorité de l'œuvre en générale. Le premier groupe rend l'œuvre qui est connue à l'audition comme il le faut. L'œuvre est riche, fraîche et procure une atmosphère amusante et de l'ambiance. Le second groupe produit des chants, mais ceux-ci sont pauvres en générale, compte tenu du nombre restreint de parties qui composent ce groupe.



Références bibliographiques

COMTET Julien : *Mémoire de Djembefola*, Editions Harmattan, Paris 2012, 282 pages.

CORNELOUP Marcel : *Guide pratique du chant choral*, Editions Francis VAN DE VELDE, Paris 1979, 127 pages

DUBOIS Marie : *Le Guide du savoir chanter*, Editions Alternatives, Paris 2008, 127 pages.

GUT Serge-PISTONE Daniel : *le commentaire musicologique du chant grégorien a 1700*, Editions Honoré Champion, Paris 1980, 206 pages

MAMADI Kaba : *Anthologie de chants Mandingues*, Editions Harmattan, Paris 1995, 239 pages

MILLER Richard : *La structure du chant*, les Editions Cité de la musique, Paris 1986, 395 pages

VIRET Jacques : *Le chant grégorien*, Editions Eyrolles, Paris 2012, 206 pages