

La dynamique dans les chants traditionnels Kyaman

Dr Bodje Theophile DJOKE

Enseignant chercheur

Maitre de Conférences

Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

UFRICA, Département des Arts

jauchay@yahoo.fr / jauchaybaujay@gmail.com

Résumé: Les œuvres artistiques musicales kyaman, conçues, composées et produites, le sont, conformément à une norme sociale locale. En d'autres termes, ces œuvres respectent des particularités issues du terroir qui les a produites. Ainsi, est-il repéré, une singularité non des moindres, qu'est la dynamique, à travers les compositions artistiques musicales kyaman. La question récurrente qui se fixe à l'esprit est celle relative à l'existence effective d'une telle manière. Le présent article approche l'opportunité de mettre en relief les dynamiques relevées dans les genres musicaux kyaman.

Mots clés: chant, dynamique, existence, genre, norme.

Abstract: The artistic works of Kyaman music, conceived, composed and produced, are in accordance with a local social norm. In other words, these works respect the particularities of the land that produced them. Thus, a singularity not of the least, that is the dynamics through the artistic musical compositions kyaman, is identified. The recurrent question that is fixed in the mind is the one relative to the effective existence of such a way. The present article, we raise the opportunity to highlight the dynamics raised in the musical genres kyaman.

Key words: song, dynamics, existence, genre, norm.

Introduction

Dans les compositions musicales kyaman, les artistes font usage des procédés originaux dans l'optique de rendre leurs œuvres intéressantes. C'est pourquoi, les genres musicaux kyaman, à l'instar des autres, adoptent pendant leur exécution, diverses techniques de prestation propres à la culture kyaman.

Cette production interroge purement et simplement la dynamique, observée à travers les chants traditionnels.

Cependant, avant d'aborder la substance de ce travail, relevons les approches théorique et méthodologique après avoir fait cas de la formulation des hypothèses et la définition notionnelle. Ainsi, observons le problème de recherche pour l'instant.

I-Problème de recherche

Chez les kyaman, les productions artistiques portant le sceau du secret sont à dessein. Elles sont ainsi produites dans la mesure où elles remplissent une fonction spéciale. Ces œuvres ainsi structurées produisent des effets particuliers sur son auditoire. Ces effets méritent qu'on y porte réflexions. L'orientation des productions musicales kyaman, apparaît comme une boussole, en fonction de laquelle le peuple évolue dans un univers.

1-1-Formulation d'hypothèses

La problématique de ce sujet, tient en trois questions : Quelle est la dynamique des genres musicaux kyaman ? Quelle est sa fonction ? Quelle est sa place dans l'expression musicale kyaman ? les réponses à ces questions sont les suivantes :

Hypothèse 1

La dynamique confère aux compositions artistiques musicales kyaman, une allure singulière. Elle contribue donc à l'épanouissement voire à l'édification de l'auditeur. Elle est pratiquée en diverses occasions, tant heureuses que douloureuses dans l'univers kyaman.

Hypothèse 2

Contenue dans les chants traditionnels kyaman, la dynamique est un effet musical par le truchement duquel, les communautés kyaman se reconnaissent et se retrouvent. Elle donne la possibilité à ces communautés de se recréer et de se ressourcer. Elle permet également le renforcement de l'esprit de solidarité.

Hypothèse 3

La dynamique conçue et perçue dans les chants traditionnels kyaman, informe, et forme, les membres de la communauté. Elle intervient donc comme un véritable moyen d'instruction.

II- Approche théorique et cadre méthodologique

2-1- Approche théorique

De dynamique : Adjectif (*Du grec *dunamikos*, de *dunamis**), puissance. Qui fait preuve d'efficacité, d'entrain, de goût pour l'entreprise. Par extrapolation, il convient de noter que c'est chacun des différents degrés d'intensité et d'expressivité que l'on peut donner aux divers sons pendant l'exécution d'une composition artistique musicale.

De chanter : (*Du latin *cantare**) Produire par l'intermédiaire de la voix, des sons mélodieux. C'est aussi faire entendre une chanson, un chant. C'est produire des sons modulés, expressif, harmonieux, en parlant d'oiseaux, d'insectes, d'instrument de musique etc...

De chant : Nom masculin. (*De chanter*) Action ou art de chanter. Technique pour cultiver sa voix. C'est aussi une suite de sons modulés émis par la voix. Cris modulés de certains oiseaux mâles. Par extension il conviendrait donc de préciser que c'est l'émission sonore de certains animaux.

Du concept chant traditionnel : Relevant de l'action et art de chanter, elle peut manifestement varier, pour donner naissance à d'autres formes : la forme interprétée en l'occurrence. Au niveau du chant, c'est la technique pour cultiver sa voix qui est un organe humain. Ces chants sont d'une manière ou d'une autre, des cris de certains oiseaux mâles. Tout en faisant allusion aux donnes nouvelles et évolutives, c'est une émission sonore de certains animaux.

La notion « *traditionnelle* », quant à elle, renvoie purement et simplement, à tout ce qui est fondé sur la tradition, s'étalant sur une longue période et sur également un long usage. Par ricochet, la tradition vient du latin « *traditio de tradéré* », qui signifie, « *ce qui est livré* ». C'est la transmission de doctrines, de légendes, de coutumes sur une longue période ou durée. La tradition est l'ensemble de vérités, de fois qui ne sont pas contenues directement dans la révélation écrite, mais qui sont fondées sur les enseignements constants et les institutions d'une religion. C'est en fait, aussi, la manière de penser ou d'agir, transmise de génération en génération. Il est donc question de tout chant kyaman, dont les donnes sont transmises depuis des lustres. Ces chants ont acquis des notions latentes, leurs lettres de noblesse et d'envergure émanant des Anciens.

Ces chants traditionnels désignent, l'ensemble de ceux-ci associés à une culture nationale, régionale ou à une zone géographique. Il est question de chants oraux et populaires qui se

transmettent de génération en génération par le canal de la parole. Nous notons la présence d'une différence entre ces chants kyaman et les œuvres folkloriques ordinaires. Ces productions artistiques musicales ne tiennent pas compte de l'antériorité de l'œuvre. Elles font fi de divers aspects, mais prennent en compte leur appartenance aux chants populaires d'un certain territoire : territoire kyaman. Ces productions artistiques véhiculent à leur tour, des connaissances d'ici et d'ailleurs de la même région. Ce sont des productions artistiques musicales kyaman qui possèdent en leur sein, des caractéristiques fonctionnelles, précises et fondamentales.

Kyaman : c'est le véritable vocable sous lequel, les Ebrié eux-mêmes se désignent. C'est un mot de l'ancienne langue twi. Son pluriel des deux genres donne kyaman ; son masculin singulier donne kyabiwo ; et enfin son féminin singulier est kyabiya. Le vocable Ebrié sous lequel ce peuple est plus connu, est un mot de langue de leurs voisins immédiats Abouré de la région de Bingerville. (Ebra)

2-2- Cadre méthodologique

Pour la réalisation de ce travail de recherche, il a fallu consulter les documents relatifs à la musique en général. Cette consultation permet la revue de la littérature. Nous avons entrepris des enquêtes dans les villages kyaman, localisés à Abidjan, Bingerville et songon.

Tableau n°1 : Villes et villages visités

Villes	Villages
<u>ABIDJAN</u>	Abidjan Adjemin, Abidjan santé ; Abidjan Locodjo, Abidjan Cocoly, Abidjan Anoumanbo, anonkoua kouthé, Abidjan Agban, Blaukhaus, Abôbô Bhawré, djèphodoumin, Abôbôthé
<u>BINGERVILLE</u>	Akhoue Santè, Akhoue Djemin, Akhoue Anan, Akhoue Agban, Akhoue Bhrègbo, Akhoue Adjinn, Akhoue Akhandjè, Akhoue Akouédo, Akhoue Abatha, Akhoue Anongnon, Akoualotho, Akoualothé

<u>SONGON</u>	Djèphothé, Djeptho I, Djeptho II, Godoumin, Songon Kassemblé, Songon-M'Gbrathé, Songon-Dagbé, Songon-Thé, Songon-Agban, Gbengbresson, Abhadjin
---------------	--

Dans ces villages, nous avons rencontré des personnes ressources, dans l'optique de nous instruire sur la question de la musique en générale, et en particulier de la dynamique musicale.

Tableau n°2 : Personnes ressources

Nom et Prénoms	Villages	Génération	Classes d'âges	Années de naissances
AKOSSO Claude	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Dongba	1950
DJRO Awanan Simeon	Akhouè Agban	Gnandô	Dongba	1952
GNANKOU Theophile	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Djéhou	1945
GOMON Didier	Akhouè Anongnon	Dougbô	Assoukrou	1950
KOUTOUAN Benjamin	Akhouè Anan	Dougbô	Dongba	1945
KOUTOUAN Felicien	Akhouè Anongnon	Gnandô	Agban	1950
KOUTOUAN Gerard	Akhouè Santè	Gnandô	Agban	1952
YAPI Claude	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Assoukrou	1963
YEPRI Léon	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Dongba	1961
GBOKRA DJOMAN Paul	Akhouè Santé	Gnandô	Agban	1960
BANGA Pierre	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Djéhou	1960
DOUPHE Etienne	Djèphotho 1	Bhréssoué	Assoukrou	1952
NANDJUI Pierre	Godoumin	Bhréssoué	Dongba	1947
N'GNABA DJOKE Grégoire	Godoumin	Bhréssoué	Djéhou	1915

DJOKE AKISSI Grégoire	Godoumin	Dougbô	Assoukrou	1910
BOUAH Francois	Godoumin	Bhréssoué	Djehou	1915
ELLELE Blaise	Akhoué Djèmin	Kyagba	Dongba	1905
AGALOU Etienne	Akhoué Djèmin	Bhréssoué	Dongba	1915
LOGON Jean	Djèpho Doumin	Bhréssoué	Djéhou	1910
ABHONON DJRO	Djèphotho 1	Kyagba	Dongba	1905
KRAGBO Jacques	Djèphotho 1	Bhréssoué	Assoukrou	1900
AMONSAN KOUA	Djèphothé	Gnandô	Dongba	1947

III- Présentations et analyses de quelques chants présentant une dynamiques

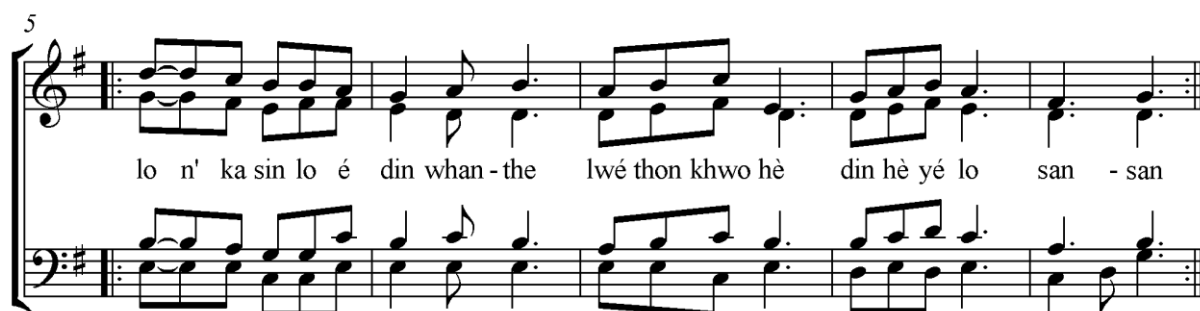
3-1- Présentations de l'œuvre **Lo tem'gbre lélo bhôgobrhô hon**

LO TEM'GBRE LELO BHÔGOBRHÔ HON

DJOKE Bodje Théopile



Lo khô lo tém' gbre ron min (whan - the) lo bhô ghô bhô lô é din_____

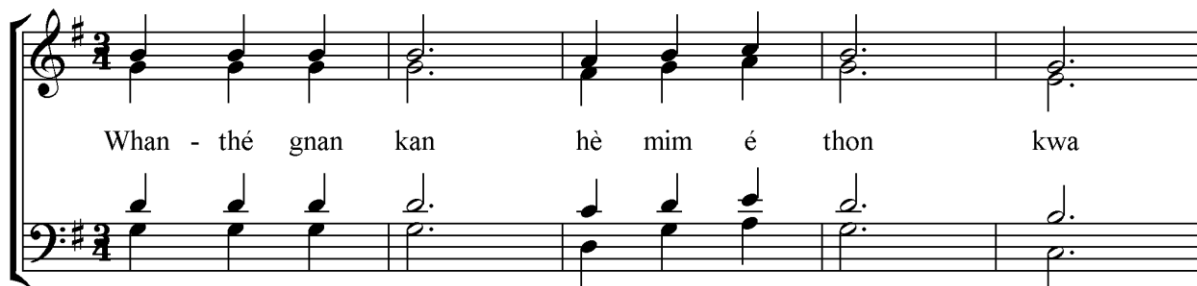


5
lo n' ka sin lo é din whan - the lwé thon khwo hè din hè yé lo san - san

Présentation de l'œuvre **Sansan bhô**

SANSAN BHÔ

Retranscription de: DJOKE Bodje Théopile



Whan - thé gnan kan hè mim é thon kwa



6
hè in thon bwa mim din hé yè wo san - san

3-2- 1- Analyses de l'œuvre **Lo tem'gbré lélo bhôgobrhô hon**

	Caracteristiques de depart	Localisation (mesure)	Valeur de notes dominantes	Figure d'ornementation presentes	Terminaison
Donnée	Partie relativement faible du temps	De 01 à 03	Croches	Néant	Masculine
Garantie	Partie plus faible du dernier temps	De 04 à 05	Croches	Néant	Masculine
Fondement	Partie forte du temps principal	De 04 à 06	Croches	Néant	Masculine
Restriction	Néant	Néant	Néant	Néant	Néant
Modalisateur	Partie plus forte du temps principal	De 06 à 07	Croches	Néant	Masculine
Conclusion	Partie plus faible du temps fort	De 07 à 09	Croches	Néant	Feminine

3-2-2 Analyses de l'œuvre **Lo tem'gbré lélo bhôgobrhô ho**

Donnée	Partie relativement faible du temps	De 01 à 03	Noires	Néant	Feminine
Garantie	Partie plus faible du dernier temps	De 04 à 05	Blanches pointées	Néant	Masculine
Fondement	Partie forte du temps principal	De 05 à 07	Blanches pointées Noires	Néant	Masculine
Restriction	Néant	Néant	Néant	Néant	Néant
Modalisateur	Partie moins forte du temps principal	De 08 à 09	Blanches	Néant	Feminine
Conclusion	Partie forte du temps fort	De 09 à 11	Blanches pointées Et Noires	Néant	Feminine

Analyse de l'œuvre **Sansan bhô**

IV- La dynamique dans les chants traditionnels Kyaman

4-1- La dynamique reproductionnelle

A travers la dynamique reproductionnelle, l'élément indexé est la reproduction complexe et complète du chant en exécution. MAMADI Kaba (1995). Dans cette dynamique, allusion est faite à des effets spéciaux qui sont connus dans la localité kyaman. CORNELOUP Marcel (1979). Dans ces chants en exécutions, la reproduction est faite sous toutes ses formes. Elles évoluent dans le temps et dans l'espace. COMTET Julien (2012). On note purement et simplement cette reproduction formelle qui s'apparente à la reproduction séquentielle et bien d'autres encore. Ce sont des éléments musicaux plus ou moins propres à cette communauté-ci. MAMADI Kaba (1995). Ainsi, relatée, cette dynamique vient donc donner à cette communauté un certain nombre d'éléments fonctionnels sociaux ouvrant dans les circuits, des données des indices intrinsèques. VIRET Jacques (2012). Ils sont des valeurs normées sur lesquelles se fonde ladite reproduction. Elle permet donc à son producteur de se protéger même dans un temps assez éloigné. DUBOIS Marie (2008). Elle fait aussi acquérir d'autres valeurs, plus ou moins importantes, selon le cas présent. COMTET Julien (2012) Dans ce cas-ci, elle s'avère être prometteuse.

Tout en ayant recours aux divers effets auxquels est exposé l'auditeur, on peut, selon VIRET Jacques (2012). « *noter l'effet de cathédrale* » qui s'avère être un effet important dans l'univers kyaman. En plus de cet effet, l'on observe également le *double effet*, et le *triple effet*. Ceux-ci sont des effets enregistrés pendant l'application de cette reproduction musicale. MILLER Richard (1986). Ce sont des effets principaux qui constituent de véritables résultats enregistrés pendant la reproduction de ces compositions. DUBOIS Marie (2008). Ces divers effets qui sont de véritables résultats, sont effectués à partir des degrés principaux. Ceux-ci sont les premiers degrés ou toniques et quintes des diverses tonalités dans lesquelles, les compositions artistiques musicales sont écrites. CORNELOUP Marcel (1979). Ces compositions sont d'un très grand nombre. MAMADI Kaba (1995). Elles proviennent toutes de l'univers kyaman.

Pendant la réalisation de *l'effet de cathédrale*, l'on s'attend à nombre de résultats. CORNELOUP Marcel (1979). Mais celle-ci est, d'une manière ou d'une autre liée aux différents indices usités dans les compositions artistiques musicales. COMTET Julien (2012). Ces compositions de cet ordre s'orientent sur de nouvelles données fonctionnelles. DUBOIS Marie (2008). Par-dessus le marché, ces données nouvelles se repositionnent, tout en considérant les anciennes. L'effet de cathédrale vient donner à l'auditeur, une nouvelle vie, une nouvelle forme en ce qui concerne les données auditionnées. MILLER Richard (1986). Ce

même effet, dans cet univers, devient un phénomène musical complet tout en tenant compte de ces environnements immédiats et lointains. VIRET Jacques (2012) L'être kyaman, le vivant ainsi, se réalise pleinement. MAMADI Kaba (1995). Grâce à cet effet, il peut également arriver à subir des phénomènes transcendants.

En ce qui concerne *les doubles effets et les triples effets*, ils ne sont pas sans importance. Ils se produisent à partir de n'importe quel degré, à par les précités. MILLET Richard (1986). Ces effets s'obtiennent en faisant une forte combinaison complexe entre un degré et les restes des autres degrés. COMTET Julien (2012). Ces effets se fondent sous la reproduction mineure. MAMADI Kaba (1995). Elle ne reçoit guère, l'œuvre musicale tout entière. Elle quadrille certaines zones dans la composition musicale. MILLER Richard (1986). Ladite reproduction, est d'une manière ou d'une autre, faite sur un fond sonore précis. VIRET Jacques (2012) D'où l'usage d'une certaine musicalité précise et fonctionnelle.

4-2- Dynamique représentationnelle

Comme son nom l'indique, c'est la dynamique de représentation. On note pour ainsi dire, la dynamique axée sur les formes et celle axée sur les thèmes. DUBOIS Marie (2008). Dans la dynamique des formes, l'on peut donc avoir recours à la représentation des formes : *forme sonate, forme suite*, et bien d'autres encore. CORNELOUP Marcel (1979). A travers ladite dynamique, l'on met l'accent sur la forme musicale qui est traitée ou encore en vigueur. VIRET Jacques (2012) Ainsi convient-il de noter, la représentation faite à partir des degrés secondaires opérationnels. DUBOIS Marie (2008). La représentation se fait donc dans les normes ordonnées du fond musical respectant ladite forme. CORNELOUP Marcel (1979). En d'autres termes, la forme en question est mise sur un degré plus ou moins important. Mais le degré en question détermine cette représentation. MILLER Richard (1986). En tout état de cause, le degré constitue le véritable fondement à partir duquel tout le jeu dynamique s'effectue. Pour ainsi dire, il est question d'un accord opérationnel fondé sur une norme des phénomènes musicaux sociaux. COMTET Julien (2012). La représentation à effectuer ici, subit donc une sorte de logique dictée par l'accord dont est issu ce même phénomène social. DUBOIS Marie (2008). Ce fondant ainsi, l'on assiste à une certaine prépondérance d'un type d'accords. MILLER Richard (1986). Ces accords se confinent dans de véritables tous cohérents, selon MAMADI Kaba (1995) et se préparent et se résolvent dans toute la

représentation. CORNELOUP Marcel (1979). Ces accords sont eux-mêmes, des éléments caractéristiques. Ceux-ci s'agencent et réalisent des donnes pour des phénomènes musicaux dans ledit univers. VIRET Jacques (2012). Ils deviennent ainsi conformes aux règles et principes arrêtés par les communautés de cet univers kyaman. COMTET Julien (2012). Aussi, s'interfèrent-ils avec les unités distinctives qui recèlent en leurs seins, des données sociales qui prévalent dans cette localité. MAMADI Kaba (1995). Toujours dans le même sens des accords, ceux-ci permettent à ces unités de faire repositionner certains éléments musicaux que les Anciens ont légués. COMTET Julien (2012). Cette dynamique représentationnelle est à la fois évocatrice et prometteuse. MILLER Richard (1986). L'on comprend dès lors la grande portée que revêt celle-ci, dans son milieu producteur. MAMADI Kaba (1995). Comme maillon majeur à noter, nous retenons, les différentes formes et thèmes et enfin, les divers degrés qui, combinés entre eux, ont, bel et bien, donné naissance aux accords.

En ce qui concerne la dynamique axée sur thème, les degrés considérés pendant l'élaboration de celle-ci, sont les degrés secondaires. DUBOIS Marie (2008). Elle fait par la même occasion, intervenir les indices discrets qui sont, des éléments musicaux sur lesquels la dynamique est portée. MAMADI Kaba (1995). Elle ouvre les kyaman au nouveau monde. VIRET Jacques (2012). Celui-ci donne une nouvelle orientation en fonction, dans les compositions kyaman. L'on fait donc référence aux donnes anciennes aussi. GUT Serge-PISTONE Daniel (1980). Et par la même occasion, l'on comprend la grande possibilité accordée à ce peuple de se réviser et de se réinstaller sans condition aucune dans ce même univers une fois de plus.

4-3- La dynamique de coupure ou encore dynamique de choc

A travers la dynamique de coupure ou encore de choc, il est bel et bien question d'un certain nombre d'arrêts subits et de reprises. DUBOIS Marie (2008). Cette dynamique fait donc recours à un réel repos ou une sorte de cadence avec reprise dans les secondes à venir. GUT Serge-PISTONE Daniel (1980). Celle-ci produit un effet réel ou encore de brusques mouvements. MILLER Richard (1986). Elle donne donc des effets spéciaux très recherchés, qui produisent chez les spectateurs, d'énormes réactions positives et très importantes. VIRET Jacques (2012). Elles conviennent en des points essentiels qui se résolvent sur des notions et des degrés usités dans les phénomènes musicaux qui en résultent.

GUT Serge-PISTONE Daniel (1980). Elles se complètent sur des éléments musicaux qui convergent dans un sens comme dans l'autre. COMTET Julien (2012). Elles permettent donc également de faire étudier les notions propres à la musique en générale et singulièrement aux chants kyaman à travers lesquels l'emploi est fait. CORENELOUP Marcel (1979). Elles permettent de donner un certain sens et une vitalité nouvelle, même si celle-ci n'est qu'apparente.

En somme, elle développe dans l'univers kyaman, quelques points marquants et transforme par la même occasion, l'être de ce milieu. VIRET Jacques (2012). A travers cette dynamique de coupure, le peuple de cette communauté se repère dans des circonstances diverses. GUT Serge-PISTONE Daniel (1980). Elle ordonne en tout point donné et précis, des indices discrets qui fonctionnent dans une entité renforçant les phénomènes musicaux nouveaux élémentaires qui s'accroissent. DUBOIS Marie (2008). Ces phénomènes ont eu dans leur existence, dans la mesure où les anciens ont survécu dans le temps et dans l'espace. Les normes de cette dynamique sont des éléments eux-aussi normés. GUT Serge-PISTONE Daniel (1980). Ces éléments recèlent en leurs seins, des phénomènes qui ordonnent le plein de leur être existentiel. CORNELOUP Marcel (1979). Pour ce faire, ils s'y emploient et font intervenir des unités discrètes que l'on détermine par les notions produites pendant l'ensemble de leurs exécutions. Ce sont des exécutions qui sont elles aussi fonctionnelles. GUT Serge-PISTONE Daniel (1980). Elles s'identifient aux unités discrètes qui fondent dans la plupart du temps, un tout véritablement cohérent. COMTET Julien (2012). Ces unités discrètes, après s'être développées, se résolvent en unités majeures qui admettent des sens plus ou moins flexibles sur des notions présentées. CORNELOUP Marcel (1979). Ces sens sont teintés d'éléments auditionnés et par-dessus le marché, perçus par l'ensemble des spectateurs qui vont interpréter les diverses compositions artistiques qui les contiennent. VIRET Jacques (2012) Ils les contiennent dans toute leur grande entité. On note pour ainsi dire, des entités recevables opérationnelles et des entités recevables fonctionnelles qui débouchent toutes les deux sur des fonds propres. MAMADI Kaba (1995). Ceux-ci résultent d'une audition nette et repérable. Ils sont des phénomènes qui produisent des effets également très spéciaux. Ces effets émanent des unités discrètes et des indices qui créent à leur tour, nombre de phénomènes nouveaux, pris comme des éléments fiables et aussi viables voire nobles. GUT Serge-PISTONE Daniel (1980). Ces éléments pris comme essentiels, confèrent à ladite représentation, des données référentielles. COMTET Julien (2012) Ils font donc corps avec les

degrés majeurs auxquels il est fait allusion dans tout leur grand développement. GUT Serge-PISTONE Daniel (1980). Ceux-ci pénètrent le peuple de cette contrée avec aisance, dans la mesure où cette communauté les possède et se fonde en eux, pour l'éventuelle création d'un effet qui peut alors être spécial par moments et par endroits. COMTET Julien (2012). A travers cette dynamique, le texte musical subit une légère transformation : la partielle ; à cause des arrêts momentanés qui surviennent.

Conclusion

Les chants kyaman sont sujets à trois grands types de dynamiques : la dynamique reproductionnelle, la dynamique représentationnelle et la dynamique de coupure ou encore dynamique de choc.

Dans la dynamique reproductionnelle, il est question de faire respecter dans la représentation, les productions séquentielles observées dans les chants traditionnels kyaman. A travers cette dynamique, il est fait allusion à divers effets de nuances. Ces effets de nuances évoluent dans un sens où le spectateur fait référence à : *effet de cathédrale, double effet et triple effet*. A ces divers effets l'on associe plusieurs interprétations, éléments provenant de la localité kyaman. Dans celle-ci, les reproductions effectuées sont d'un ordre non négligeable. Mais encore grâce à elle, le peuple kyaman se retrouve et comprend ses passés immédiats et lointains afin de parfaire son futur qui semble en proie à une pluralité d'interprétations. Ceci pour la simple raison que ce peuple est envahi par nombre de phénomènes culturels.

Dans la dynamique représentationnelle, tout part des notes dites notes des accords. Accords de toniques qui fonctionnent dans toute l'œuvre artistique musicale et se résolvent sur des accords de quintes quels qu'ils soient. Ces accords interviennent dans ces deux grands systèmes qui font de l'œuvre en question, un produit à la fois complexe et simple selon le cas. Ces systèmes présentent dans tout ce fonctionnement, un élément ayant trait à des indices et des unités distinctives représentationnelles. Ces unités et indices s'approprient de nouveaux éléments créés par les transformations nouvelles, tout en ayant recours aux anciennes données locales, tant élaborées dans cet univers.

A travers la dynamique de coupure ou dynamique de choc, l'on peut donc avoir recours aux données plus ou moins anciennes. Elle fonctionne dans un tout cohérent faisant

absolument place à des données qui entraînent nécessairement des coupures. Celles-ci provoquent également des chocs dans des circonstances. Elles interviennent dans l'optique de donner un sens de rupture qui amène à s'attendre à une suite assez importante dans les minutes suivantes. La dynamique de coupure fait donc développer les idées de ruptures et de reprises immédiates. En fait, ce sont des ruptures et reprises intentionnellement acquises. Dans leurs applications, on note, un réel repos ou encore une sorte de cadence référentielle nouvelle, évocatrice. Elle donne à l'auditeur l'opportunité d'espérer auditionner une fois de plus, une œuvre nouvelle. Ainsi l'on s'interroge sur la durée de vie de ces trois grands types de dynamiques, qui existent dans cet univers kyaman.

Bibliographie

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.