



Safara

*Revue internationale de
langues, littératures et cultures*

**N°19
2020**

**Laboratoire de recherches en art et cultures
(LARAC)**

Université Gaston Berger de Saint-Louis
B.P. 234, Saint-Louis, Sénégal
ISSN 0851-4119

SAFARA N° 18/2019

Revue internationale de langues, littératures et cultures

UFR Lettres et Sciences Humaines, Université Gaston Berger,
BP 234 Saint Louis, Sénégal
Tel +221 961 23 56 Fax +221 961 1884
E-mail : omar.sougou@ugb.edu.sn / mamadou.ba@ugb.edu.sn

Directeur de Publication

Omar SOUGOU, Université Gaston Berger (UGB)

COMITE SCIENTIFIQUE

Augustin	AINAMON (Bénin)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Mamadou	CAMARA (Sénégal)	Babacar	MBAYE (USA)
Simon	GIKANDI (USA)	Maki	SAMAKE (Mali)
Pierre	GOMEZ (Gambie)	Ndiawar	SARR (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (Sénégal)	Marième	SY (Sénégal)
Edris	MAKWARD (USA)	Lifongo	VETINDE (USA)
Abdoulaye	BARRY (Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)

COMITE DE RÉDACTION

Rédacteur en Chef : Badara SALL (UGB)
Corédacteur en Chef : Babacar DIENG (UGB)
Administrateur : Khadidiatou DIALLO (UGB)
Relations extérieures : Maurice GNING (UGB)
Secrétaire de rédaction : Mamadou BA (UGB)

MEMBRES

Ousmane NGOM (UGB)
Oumar FALL (UGB)
Moussa SOW (UGB)

© SAFARA, Université Gaston Berger de Saint Louis, 2020
ISSN 0851- 4119

Couverture : Dr. Mamadou BA, UGB Saint-Louis

Sommaire

1. Le discours intégrateur de Ngugi Wa Thiong’o dans *The Black Hermit* et *Devil on the Cross* : Un palliatif au tribalisme politique au Kenya 3
Youssoupha MANE
2. The Representation of Widowerhood in Asare Konadu’s *Ordained by the Oracle* (2006)..... 19
Yélian Constant AGUESSY
3. Textualizing History, Contextualizing Imaginary: the Reconfiguration of Slavery in Toni Morrison’s *Beloved* and Sembene Ousmane’s “Tribal Scars” 41
Ousmane NGOM
4. Islamic Feminism: a Critique..... 61
Khardiata Ba
5. LA VERIDICATION A L’EPREUVE CHEZ FATOU KEITA, UNE LECTURE SEMIOTIQUE A PARTIR DE *REBELLE* 91
Hervé Georges ETTIEN OI ETTIEN
6. Violence et esthétique de la guerre dans *Quand on refuse on dit non* d’Ahmadou Kourouma et *L’Intérieur de la nuit* de Léonora Miano .. 115
MADJINDAYE Yambaïdjé
7. Le proverbe entre langues, cultures et discours : enjeux dans la traduction des formes sentencieuses 133
Mame Couna MBAYE
8. *Les Peuls de l’eau* : savoir et littérature 153
Oumar Djiby Ndiaye
9. Moussa Sène Absa : Acteur de renouveau culturel du cinéma Sénégalais 173
Mbaye Séye

10. Interkulturelle literarische Begegnung. Eine Reflexion über das Eigene /das Fremde	191
Magatte Ndiaye & Werner Wintersteiner	
11. Divan und N'zassa aus komparatistischer Sicht: Zur Analyse der Romanästhetik in <i>Der Idiot des 21. Jahrhunderts</i> . <i>Divan</i> von M. Kleeberg et <i>Les naufragés de l'intelligence</i> . <i>Le roman N'zassa</i> von J.M. Adiaffi	215
Kouadio Konan Hubert	
12. Using ICT to improve the teaching and Learning of French Language Studies in Bagabaga College of Education	241
Gariba Iddrisu	
13. École et université sénégalaises : la continuité pédagogique à l'épreuve de la pandémie de covid-19	251
Ibrahima Sarr	
14. L'HÉTÉROGÉNÉITÉ ÉNONCIATIVE DANS LE LANGAGE EN ACTE : LE CAS DE jé ñà jé lé' à vjé, NOUS LES NÉCESSITEUX, UNE CHANSON DE N'GUESS BON SENS, ARTISTE TRADI-MODERNE BAOULÉ	273
André-Marie BEUSEIZE	
15. Les techniques d'improvisation dans les musiques traditionnelles Kyaman	291
Djoke Bodje Theophile	

Les techniques d'improvisation dans les musiques traditionnelles Kyaman
Djoke Bodje Theophile
Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

Résumé

L'homme de ce monde, dans l'intention de rendre ses œuvres plus intéressantes et encore plus agréables, donne la main à tous les atouts. C'est ainsi que les kyaman, peuple du sud ivoirien, s'adonne à nombre de techniques, entre autres les techniques d'improvisation dans leurs musiques qu'ils produisent. Grâce à cette technique d'improvisation entreprise dans ses compositions musicales, celles-ci subissent quelques modifications plus ou moins majeures. Ces improvisations se situent dans toute l'œuvre entière. Elles confèrent aux compositions musicales, une certaine nouvelle orientation. Ainsi note-t-on les improvisations parallèles, les improvisations modales et enfin les improvisations tonales. Celles-ci sont les principales improvisations auxquelles, il est fait allusion dans ces musiques traditionnelles kyaman. Ce sont de véritables éléments par lesquels ce peuple agrémente ses compositions artistiques musicales.

Mots-clés : improvisation, composition, technique, œuvre, traditionnel.

Abstract

Man of this world, with the intention of making his works more interesting and even more pleasant, uses all the assets necessary. Therefore, the kyamans, people of the south of Ivory Coast, indulge in a number of techniques, such as the techniques of improvisation in their music that they produce. Thanks to this improvisation technique undertaken in their musical compositions, these musics undergo some more or less major modifications. These improvisations are found throughout the entire work. They give musical compositions a certain new orientation. Thus, we note parallel improvisations, modal improvisations and finally tonal improvisations. These are the main improvisations that are alluded to in these traditional kyaman music. These are real elements by which these people give more taste to their artistic musical compositions.

Keywords: improvisation, composition, technique, work, traditional.

INTRODUCTION

La musique kyaman qui fait l'objet de nos investigations, est une richesse culturelle produite et pratiquée dans le sud ivoirien en général. Ce peuple kyaman appartient bel et bien au grand groupe sociolinguistique akan. Les productions artistiques musicales kyaman possèdent dans toute leur étendue, un certain nombre de techniques entre autres les techniques d'improvisation. Elles constituent de véritables points focaux, autour desquels tournent toutes l'œuvre musicale globale de cette communauté. Dans la production artistique musicale, ces techniques d'improvisation fondent la quasi-totalité de l'œuvre dans cet univers kyaman.

Ce faisant, avant d'amorcer les éléments majeurs de ce thème d'étude et de recherche, nous ferons une lucarne sur l'approche théorique et cadre méthodologique. Mais pour la circonstance dégageons-en la spécification problématique.

SPECIFICATION PROBLEMATIQUE

Depuis les temps immémoriaux, les kyaman produisent nombre de genres musicaux parmi lesquels il est noté une certaine richesse particulière : l'improvisation.

Celles-ci, aux rencontres avec d'autres, ont subi des transformations à leur niveau. Elles ont donc ainsi fait l'objet des rejets par ces communautés. Pour ce faire, il faut donc rétablir ces improvisations, sur leurs fonds traditionnels en ayant recourt aux donnes anciennes.

1-2 formulation d'hypothèses

Les interrogations qualifiées de fondamentales, ont été faites nôtres. Elles sont les suivantes : Quel est le rôle joué par les improvisations dans les communautés kyaman ? Quelle est la fonction qui leur est assignée ?

- Djoke Bodje Theophile -

La réponse à ces préoccupations, nécessite tout naturellement, une approche globale disciplinaire intégrée au regard de la sociologie, l'histoire, la communication, l'anthropologie, la psychologie etc. Sous l'angle de chacune de ces disciplines, chaque interrogation pourra avoir une réponse valable, en considération des hypothèses suivantes.

Hypothèse 1 :

Les techniques d'improvisations dans les compositions artistiques musicales kyaman, lui donne l'opportunité de se fait identifier au-delà des frontières en général. Elles donnent la possibilité à celui-ci de se prononcer énormément et de se positionner. Et par la même occasion, elles lui permettent de s'enraciner enfin. Elles véhiculent dans cet univers kyaman et même au-delà, des phénomènes musicaux sociaux nouveaux incontournables.

Hypothèse 2 :

Lorsque les techniques d'improvisations interviennent dans un milieu public kyaman, elles interpellent cette communauté. Elles lui ordonnent donc de se retrouver et enfin de se réunir. Elles appellent cette communauté kyaman à se refaire, et par-dessus le marché, à approfondir son esprit de solidarité et de cohésion.

Hypothèse 3 :

Les techniques d'improvisations dans les musiques traditionnelles kyaman, forment, informent l'univers kyaman dans plusieurs domaines. Elles portent donc des improvisations à divers niveaux. Elles instruisent et éduquent par la même occasion. Ces techniques fonctionnent comme de véritables moyens d'apprentissage, qui œuvrent dans le sens musical

APPROCHE THEORIQUE ET CADRE METHODOLOGIQUE

2-1 Approche théorique

Le Dictionnaire Hachette et Le Petit Larousse Illustré définissent les concepts principaux du thème soumis à notre réflexion, de la manière suivante :

Technique : (*Du Grec tekhnè, art*) qui a trait à la pratique, au savoir-faire d'une activité. C'est d'une manière ou d'une autre, ensemble des procédures et des méthodes d'un art, d'un métier... c'est tout de même, l'ensemble des applications de la science dans le domaine de la production.

Techno : Adjectif et nom féminin. Se dit d'un style de musique et d'un mouvement socioculturel apparu aux USA, au milieu des années 1960 dans le prolongement de la house, utilisant les nouvelles technologies pour créer des morceaux au son saturé, au tempo très rapide, au rythme répétitif avec accentuation de tous les temps, adopté notamment dans les raves.

Improvisation : Action, art d'improviser. Pratique fondamentale dans le jazz. L'improvisation permet à chaque soliste de développer des variations originales ou à un orchestre d'élaborer des morceaux entiers, le plus souvent après détermination d'un thème improviser c'est produire, composer sur le champ, sans préparation aucune de discours, de morceau de musique. C'est aussi réaliser, organiser d'emblée avec les moyens dont on dispose.

Musique : (*Du Latin musica, de musa, muse*) Art de combiner des sons, ensemble des productions de cet art. C'est pas la suite, une suite de son produisant une impression harmonieuse

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.

- Djoke Bodje Theophile -

Tableau n°1 : Villes et villages visités

Villes	Villages
<u>ABIDJAN</u>	Abidjan Adjemin, Abidjan santé ; Abidjan Locodjo, Abidjan Cocoly, Abidjan Anoumanbo, anonkouakouthé, Abidjan Agban, Blaukhaus, AbôbôBhawré, djèphodoumin, Abôbôthé
<u>BINGERVILLE</u>	AkhoueSantè, AkhoueDjemin, AkhoueAnan, AkhoueAgban, AkhoueBhrègbo, AkhoueAdjin, AkhoueAkhandjè, AkhoueAkouédo, AkhoueAbatha, AkhoueAnongnon, Akoualotho, Akoualothé
<u>SONGON</u>	Djèphothé, Djeptho I, Djeptho II, Godoumin, SongonKassemblé, 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 général et sur ma technique d'improvisation en particulier.

Tableau n°2 : Personnes ressources

Nom et Prenoms	Villages	Generations	Classes d'âges	Ages
AKOSSO Claude	AkhouéAdjèmin	Dougbo	Dongba	60 ans

- Safara n° 19/2020 -

DJRO Awanan Simeon	AkhouèAgban	Gnandô	Dongba	70 ans
GNANKOU Theophile	AkhouèAdjèmin	Dougbo	Djèhou	65 ans
GOMON Didier	AkhouèAnongnon	Dougbo	Assoukrou	60 ans
KOUTOUAN Benjamin	Akhouè Anan	Dougbo	Dongba	65 ans
KOUTOUAN Felicien	AkhouèAnongnon	Gnandô	Agban	70 ans
KOUTOUAN Gerard	AkhouèSantè	Gnandô	Agban	70 ans
YAPI Claude	AkhouèAdjèmin	Dougbo	Assoukrou	59 ans
YEPRI Léon	AkhouèAdjèmin	Dougbo	Dongba	65 ans
GBOKRA DJOMAN Paul	Akhouè Santé	Gnandô	Agban	67 ans
BANGA Pierre	AkhouèAdjèmin	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 Bodje Theophile -

DJOKE AKISSI Grégoire	Godoumin	Dougbo	Assoukrou	100 ans
BOUAH Francois	Godoumin	Bhréssoué	Djehou	80 ans
ELLELE Blaise	AkhouéDjèmin	Kyagba	Dongba	105 ans
AGALOU Etienne	AkhouéDjèmin	Bhréssoué	Dongba	80 ans
LOGON Jean	DjèphoDoumin	Bhréssoué	Djéhou	100 ans
ABHONON DJRO	Djèphotho 1	Kyagba	Dongba	105 ans
KRAGBO Jacques	Djèphotho 1	Bhréssoué	Assoukrou	115 ans
AMONSAN koua	Djèphothé	Gnandô	Dongba	ns

- Safara n°19/2020 -

**PRESENTATIONS ANALYSES DE QUELQUES ŒUVRES FAISANT
L'OBJET D'IMPROVISATIONS**

3-1 présentations de l'œuvre Min gnankan, min yé fi

Min Gnankan, min yé fi

Chorale Tehaman

Paroles et musique: DJOKE Bodjé T.
Harmonisation: DJOKE Théophile

Min gnankan he non he li min ye fi hè le tè sé min m'thin min m'thin o fa

The first system of the musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment line in the bass clef. The vocal line features a melody with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and rhythmic patterns, also including triplet markings.

oh wham thé gna kan din hé ya li min min nin pé n'sin pé a thé dji krin yé

The second system of the musical score continues the piece. It begins with a measure rest marked with the number '5'. The notation follows the same format as the first system, with a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment line in the bass clef. The melody and accompaniment continue with triplet markings and other musical notations.

- Djoke Bodje Theophile -

Présentation de l'œuvre Méhwàthéaliméyéfi

Mé hwáthé ali mé yéfi

Composition: Dr Bodjé
Retranscription: Ben Zarric

Mé hwáthé a li mé gné fi mé hé ri mé tré lé wo é tce mé mo a ná

The first system of music is in 4/4 time, featuring a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

nié po po lo bho a fé tchwé pa sa a hi a fé tchwé a sa

The second system of music continues the melody and bass line. It includes a measure rest at the beginning of the system, indicated by a '6' above the staff. The melody and bass line continue with similar rhythmic patterns.

— lo n' tce mé fé tchwé gné mé sé pe mo yi a tê

The third system of music concludes the piece. It begins with a measure rest, indicated by a '10' above the staff. The melody and bass line continue until the end of the system, marked with a double bar line.

3-2 analyses de l'œuvre Min gnankan, min yé fi

	Caracteristiques de depart	Localization (mesure)	Valeur de notes dominantes	Figure d'ornementation presentes	termnaison
Donnée	Partie relativement faible du temps	De 01 à 04	Noires	Néant	masculine
Garantie	Partie plus faible du derniere temps	De 01 à 04 reprise	Blanches	Néant	feminine
Fondement	Partie forte du temps principal	De 04 à 08	Croches	Néant	masculine
Restriction	Néant	Néant	Néant	Néant	Néant
Modalisateur	Partie moins forte du temps principal	De 01 à 08	Blanches	Néant	masculine
Conclusion	Partie forte du temps fort	De 05 à 08	Noires	Néant	masculine

- Djoke Bodje Theophile -

3-3 Analyse de l'œuvre Méhwathéaliméyfi

	Caracteristiques de depart	Localization (mesure)	Valeur de notes dominantes	Figure d'ornementation presentes	termnaison
Donnée	Partie relativement forte du temps	De 01 à 05	Noires	Néant	masculine
Garantie	Partie plus forte du derniere temps	De 05 à 09	Croches	Néant	feminine
Fondement	Partie moins forte du temps principal	De 02 à 09	Noires et Croches	Néant	feminine
Restriction	Néant	Néant	Néant	Néant	Néant
Modalisateur	Partie plus faible du temps principal	De 09 à 10	Blanches	Néant	masculine
Conclusion	Partie forte du temps fort	De 10 à 13	Noires	Néant	masculine

LES TYPESIMPROVISATIONS DANS LES MUSIQUES TRADITIONNES KYAMAN

4-1 les improvisations parallèles

Comme son nom l'indique, cesont des improvisations à travers lesquelles, le musicien crée une nouvelle mélodie conformément à la mélodie qui existe déjà. COMTET Julien (2012). La nouvelle musique épouse les éléments musicaux qui sont en présence sur la partition. Cette nouvelle musique dite la musique improvisée, obéit bel et bien aux normes de la musique principale. La nouvelle mélodieévolue dans un véritable tout cohérent avec la forme musicale ancienne. Cette nouvelle musique fait

allusion aux nouvelles données qui viennent se greffer sur la première. Pendant cette improvisation dite parallèle, il peut par moments et par endroits arriver que l'on fait fi des considérations des données musicales fondamentales. CORNELOUP Marcel (1979). Elles ouvrent l'œuvre sur de nouvelles bases qui lui sont propres. VIRET Jacques (2012). Elles ordonnent, coordonnent de nouvelles formes musicales tout en respectant les éléments définitifs qui donnent une certaine vie nouvelle à l'œuvre musicale en question.

L'improvisation parallèle fonctionne comme un véritable nouveau chant donné mais contenant des germes nouveaux se développant dans un sens ou dans un autre. L'improvisation parallèle n'est guère écrite de façon générale. CORNELOUP Marcel (1979). Elle peut être considérée comme une seconde composition artistique musicale. Mais elle ne comporte pas la quasi-totalité des données qui ont trait à l'œuvre musicale par laquelle l'improvisation est secrétée. VIRET Jacques (2012). Elle s'effectue sur des fragments précis. Elle confère à l'œuvre une orientation nouvelle qui capte tout naturellement l'auditeur. CORNELOUP Marcel (1979). Dans ce cas d'espèce, si le degré de l'œuvre est DO, la note parallèle sera MI ou LA. COMTET Julien (2012). L'on pourra donc faire cas de l'improvisation parallèle inférieure ou supérieure, selon le cas. VIRET Jacques (2012). Dans ce cas-ci, l'on fait purement et simplement fi des tonalités générales et secondaires de l'œuvre.

Lorsque la composition artistique musicale est complexe, ce type d'improvisation n'est pas envisageable. COMTET Julien (2012). Mais l'on adopte un autre type.

4-2 les improvisations modales dans les musiques traditionnelles

kyaman

C'est le type d'improvisations qui fonde sa réalisation sur les degrés faibles ou encore modaux. MILLER Richard (1986). Dans cette improvisation, seuls les degrés faibles sont les degrés en fonction desquels elle se fait. VIRET Jacques (2012). Celle-ci fait partie des improvisations complexes.

- Djoke Bodje Theophile -

Pour ce faire, le musicien est sensé avoir des connaissances assez poussées de la musique en général. COMTET Julien (2012). Il doit également savoir pratiquer celle-ci dans toute son étendue. MILLER Richard (1986). Elle confère à l'œuvre musicale, de nouvelles formes, normes. Grace à elle, l'improvisateur averti, fait montre de sa capacité à cerner le texte musical qui lui est présenté, et également à offrir à l'auditeur une presque nouvelle composition musicale.

Grace à cette improvisation, la composition s'octroie un plus et non des moindre en ce qui concerne sa composition interne. VIRET Jacques (2012). Fondant celle-ci, elle la fait évoluer dans l'univers kyamanou en dehors de cet univers. CORNELOUP Marcel (1979). A son audition, l'œuvre est sollicitée de partout. MILLER Richard (1986). Grace à cette improvisation, la composition s'avère grande voire incommensurable et immortelle par endroits par moments. Avec les musiciens érudits dans cet art, il donne à l'œuvre musicale, la grande possibilité d'être célébrée. CORNELOUP Marcel (1979). Dans ce type d'improvisation, les notes modales son en considération. MILLER Richard (1986). Pour ce faire, les degrés 236 sont ceux sur lesquels une certaine primauté est mise. Ici, contrairement au type ci haut, les tonalités générales et secondaires sont donc considérées. COMTET Julien (2012). Ces notes auxquelles nous avons fait allusion sont celles qui constituent les points focaux de l'improvisation. Les tonalités secondaires sont celles dont on tient compte dans une pareille improvisation. MILLER Richard (1986). Le musicien la pratiquant très bien, fait dont changer de couleur à l'œuvre. COMTET Julien (2012). Et par ricochet, on note un net changement sur le visage de l'auditoire suite au changement chromatique intervenu lors de la dite improvisation.

Ces degrés 236 qui constituent des degrés très importants dans le domaine de la musique, orientent pour ainsi dire, la composition musicale sur des données majeures recevables. VIRET Jacques (2012). Ces degrés sont ceux par lesquels, il est perçu de nouveaux fonds musicaux qui s'avèrent être envisageables. MILLER Richard (1986). Ils sont dits degrés faibles, dans la mesure où ils donnent des informations de secondes zones dans les compositions. CORNELOUP MARCEL (1979). Ils opèrent ainsi comme des fonds blancs redondants et ne répondant à aucune norme majeure réelle.

4-3-les improvisations tonales dans les musiques traditionnelles kyaman

Ce type d'improvisation, comme son nom l'indique, se fait sur les premiers,quatrièmes et cinquièmes degrés, soit 145. DUBOIS Marie (2008).Ils sont des degrés majeurs. Ils dirigent, orientent la tonalité de la composition musicale. Ils viennent donner des informations de première importance dans la tonalité de l'œuvre. Ils obéissent à certaines normes. VIRET Jacques (2012). Ils indiquent bel et bien des données fiables et envisageables qui permettent d'aboutir à des indices musicaux recevables locaux probants. Ils donnent une sonorité très forte. DUBOIS Marie (2008). Leur présence fait appel à des unités distinctives évoluant dans une orientation assez bonne voire accueillante et immortelle.

Le première degré ainsi usité opère dans un sens de confirmation de tonalité. La tonalité d'une œuvre ainsi confirmée, lève toute équivoque. DUBOIS Marie (2008). Le premier degré ainsi nommé 1 ou tonique, donne une forte tonique à l'ensemble de la tonalité. MILLER Richard (1986). Il replonge pour ainsi dire, cette œuvre dans une identité précise, tout en lui offrant la possibilité d'accroître les degrés, de cerner l'œuvre.

En plus de ce degré ci, les quatrième et cinquième viennent préciser les indices majeurs cadentiels. DUBOIS Marie (2008). Ils opèrent dans un sens plus ou moins méconnu dans toute la composition artistique musicale dans l'univers kyaman.COMTET Julien (2012). Ils viennent donc toujours dans cet univers et constituent pour eux, des points ou des éléments musicaux qui doivent s'affronter avant de s'installer. CORNELOUP Marcel (1979). On peut ainsi dire que ces trois degrés 1-4-5- tiennent les tenants et les aboutissants dans les œuvres kyaman.

A l'audition de cette œuvre où se trouvent des degrés forts, l'oreille avertie, capte les sonorités majeures découlant de cette œuvre musicale kyaman. COMTET Julien (2012). Ces degrés offrent la possibilité, toujours aux oreilles, de fonctionner, opérer des unités distinctives musicales dans ces opérations et fonctions. DUBOIS Marie (2008). Ces degrés posent donc la conditionnalité réelle des éléments musicaux, en étant dans le domaine musical kyaman.

- Djoke Bodje Theophile -

Ainsi, avoir de plus près, il serait donné à l'auditoire d'œuvrer dans une forme de données opérationnelles et fonctionnelles. DUBOIS Marie (2008). Ils donnent par la même occasion, d'écouter une certaine nouvelle œuvre. DUBOIS Marie (2008). Avec eux, la composition musicale devient par moments et par endroits, une composition qui recèle une nouvelle couleur, laissant entrevoir, une gaité, une vivacité voire une paix.

CONCLUSION

Enfin, au terme de cette étude en ce qui concerne les techniques d'improvisations l'on parvient à noter que dans cet univers kyaman, il se dégage nombre de technique d'improvisation. Ainsi, on note la technique d'improvisation parallèle, la technique d'improvisation tonale et la technique d'improvisation modale.

Ces diverses techniques appliquées dans telle ou telle compositions musicales, offrent, une grande ampleur. Celles-ci jouent positivement sur l'œuvre musicale et lui donne la grande possibilité de s'ouvrir sur de nouvelles donnes. On note également dans ces techniques, l'utilisation de nombres d'éléments musicaux mettant l'accent sur certains aspects clés de la composition musicale.

Ces techniques qui constituent de nouvelles manières propres à l'univers kyaman, donnent de nouvelles orientations à ces compositions locales. Ainsi l'œuvre devient plus belle et jouit d'une certaine complexité réelle. L'œuvre ainsi improvisée, l'est dans toute sa latitude. L'œuvre ainsi soumise à cette nouvelle dimension, acquiert une nouvelle couleur. Elle est plus ou moins sollicitée en dehors des frontières locales. Celle-ci est faite par les musiciens érudits avec qui, la musique n'a guère de secrets. L'on note pour ainsi dire, que ces trois types de techniques sont les techniques qui apportent un plus à la composition initiale.

REFERENCES BIOGRAPHIQUES

- 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.
- 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