

LES RYTHMIQUES HYBRIDES DANS LES CHANTS ALLEGNIN CHEZ LES KYAMAN

DJOKE Bodje Theophile

Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

UFRICA, Département des Arts

jauchay@yahoo.fr / jauchaybaujay@gmail.com

Résumé : Les kyaman, peuple du sud ivoirien, exécutent un certain nombre de chants pendant les diverses cérémonies de classes d'âges ou de générations dans l'artère principale du village. Ces chants sont exécutés exclusivement par les femmes des générations dans l'artère principale du village. Ce sont les chants allégnin. Ils épousent des rythmiques caractérisées par leur hybridité. Celle-ci est matérialisée à l'armure, par l'écriture 4/4-6/8 conférant à ceux-ci les caractères ternaires 9/8 et binaire 4/4. Cette rythmique hybride est une rythmique dans laquelle se donnent rendez-vous, deux principales rythmiques que sont la rythmique ternaire et la rythmique binaire. Ces deux différentes rythmiques, s'associent pour ainsi donner une unique. Dans ces chants ou musiques une certaine spécificité est notée. A travers elle l'on parviendra, à relever la provenance de l'œuvre artistique musicale locale.

Mots-clés : Allegnin, Chant, Musique, Rythme, Unique.

HYBRID RHYTHMS IN ALLEGNIN SONGS AMONG THE KYAMAN

Abstract: The Kyaman, a people of southern Côte d'Ivoire, perform a number of songs during various age-group or generational ceremonies in the village's main thoroughfare. These songs are performed exclusively by the women of the generations in the village's main thoroughfare. These are allegnin songs. Their rhythms are characterized by their hybridity. This hybridity is materialized on the armor, by the 4/4-6/8 writing, giving them the ternary 9/8 and binary 4/4 characters. This hybrid rhythmic pattern is a rhythmic pattern in which two main rhythmic patterns meet: the ternary rhythmic pattern and the binary rhythmic pattern. These two different rhythms combine to create a single rhythm. In these songs or musics, a certain specificity is noted. This will enable us to identify the origin of the local artistic musical work.

Key words: Allegnin, Song, Music, Rhythm, Unique.

Introduction : Les kyaman, peuple producteur de tant de musiques habitent dans la grande métropole qu'est Abidjan. Ils sont pêcheurs et aussi agriculteurs, par conséquent, grimpeurs de palmiers. A travers leurs musiques produites l'on relève les chants allégnin qui sont des œuvres purement et simplement vocales. Ces chants sont souvent accompagnés d'instrument notamment des membranophone. Ils adoptent des rythmiques hybrides qui leurs confèrent une spécificité profonde et fondamentale. Ces rythmiques sont la fusion de la ternaire et de la binaire en une unique rythmique. Tels sont les maillons rythmiques fondamentaux autour desquels et fonction desquels s'exécutent les chants allégnin de cet univers kyaman. Ainsi, avant d'entrer en profondeur dans le vif du sujet, nous aborderons les approches théorique et méthodologique. Mais pour la circonstance précisons en la spécification problématique.

I- SPECIFICATION PROBLEMATIQUE

Les kyaman, dans leurs diverses communautés, sont plus ou moins connus comme producteur de tant de musiques. Cette possibilité leur reconnue depuis belle lurette ainsi nous nous interrogeons sur les types ou les différentes sortes de rythmiques hybrides usitées par cette

communauté dans leur musique ou chant allégnin. Ou encore, quelles sont les rythmiques hybrides auxquelles ce peuple du sud ivoirien fait cas dans ces compositions artistiques musicales allégnin ? Telles sont les interrogations suscitées à travers ce thème d'études et de recherches soumis à notre présente réflexion.

I-2 Formulation d'hypothèses

Quel est le rôle dévolu à cette rythmique hybride dans les compositions artistiques musicales allégnin dans ces communautés kyaman.

Hypothèse 1

Le peuple kyaman à travers l'emploi de cette rythmique hybride se fait donc identifier en règle générale. Cette rythmique dans ces musiques allégnin donne donc à celui-ci la possibilité de se prononcer et de se positionner. Elle permet à cette communauté-ci, une sorte d'enracinement plus ou moins profond. Elle provoque également dans cette univers kyaman tant de réactions diverses.

Hypothèse 2

Chez kyaman, dès l'instant où il est fait allusion à cette rythmique-ci elle interpelle plus d'un membre. Et par la même occasion, elle lui donne droit à une certaine retrouvaille communautaire méritoire. Elle amène donc à se refaire sous divers formes inévitables.

Hypothèse 3

Dans les chants allégnin, la rythmique hybride informe, forme, et éduque enfin les membres de ladite communauté. Tout en évoluant dans le temps et dans l'espace, elle fait d'énormes ouvertures dans la vie sociale du peuple de cet univers.

II- APPROCHES THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE

2-1 Approches théorique

Selon le Dictionnaire Hachette et le Petit Larousse Illustré, les concepts principaux du thème d'étude et de recherches soumis à notre présente réflexion sont définis comme suit

DE LA RYTHMIQUE : Qui a du rythme ; qui appartient au rythme. Méthode d'éducation physique, musicale et respiratoire destinée à l'harmonisation des mouvements du corps. Partant de là, ayant trait au rythme celui-ci signifie ceci. (Du latin, grec, *rythmus*). En prosodie, c'est une cadence régulière imprimée par la distribution d'éléments linguistiques (temps forts, temps faibles, accents etc...) à un vers, à une phrase musicale etc. ; mouvement général qui en résulte. En musique, élément temporaire de la musique, constitué par la succession et la réalisation entre les valeurs de durées. Succession de temps forts et de temps faibles imprimant un mouvement général, dans une composition artistique. Par extrapolation, c'est le retour, à intervalles réguliers dans le temps d'un fait, d'un phénomène. C'est également une cadence, une allure à laquelle s'effectue une action.

RYTHME : nom masculin (du latin *rythmos*, du grec). En prosodie, c'est la cadence régulière imprimée par la distribution d'éléments linguistiques (temps forts, temps faibles, accents etc...) à vers, à une phrase musicale. Mouvement général qui en résulte. Élément temporel de la musique constitué par la succession et la réalisation entre les valeurs de durée. C'est en fait la succession de temps forts et de temps faibles, imprimant un mouvement général dans une composition artistique. Retour à intervalles réguliers dans le temps, d'un fait, d'un phénomène.

RYTHMER : donner du rythme à, régler selon un rythme, une cadence.

HYBRIDE : Nom masculin. (Du latin hybrida, de sang mêlé). Ce dit d'un animal ou d'un végétal résultant d'une hybridation. Composer d'éléments disparates ; composite. En linguistique, ce vocable se dit d'un mot former d'éléments empruntés à des langues différentes.

HYBRIDATION : Nom masculin croisement entre deux variétés deux races d'une même espèce ou entre deux espèces différentes.

HYBRIDER : Verbe transitif. Réalisé l'hybridation de.

HYBRIDISME : nom masculin. En génétique c'est l'étude de la distribution des caractères héréditaires exprimé dans le phénotype, chez les descendants d'un hybride, afin de déterminer les lois fondamentales de leur transmission

HYBRIDITE : Nom féminin. Se dit de ce qui a un caractère hybride.

En musique c'est la combinaison de deux rythmiques différentes afin d'en produire une et une seule fonctionnelle à l'armure. Le changement rythmique n'est pas fait cas sur la partition de la chanson indiquée.

CHANT : Nom masculin- (de chanter) ; action, art de chanter ; technique pour cultiver sa voix. Suite de sons modulés émis par la voix. Cris modulés de certains oiseaux mâles. Emission sonore de certains animaux (baleines, cigales etc...) par la même occasion, chanter qui provient du latin *cantare*, signifie, produire avec la voix des sons mélodieux, faire entendre une chanson, un chant. C'est aussi produire des chants modulés, expressifs, harmonieux, en parlant d'oiseaux, d'insectes, d'instruments de musique.

CHANTER : Verbe transitif et verbe intransitif (*du latin cantare*). Produire avec la voix, des sons mélodieux. Faire entendre une chanson, un chant. Produire des sons modulés, expressifs, harmonieux, en parlant d'oiseaux, d'insectes, d'instruments de musique.

CHANSON : Nom féminin. Composition artistique musicale, divisée en couplets et destinée à être exécutée par la voix.

CHANTANT : qui a des intonations mélodieuses musicales. Qui se chante et se retient facilement et aisément.

CHANTEUR : Personne qui chante, dont le métier est de chanter. Qui chante surtout des chansons tendres et sentimentales.

ALLEGNIN : substantif twi dont la signification est en français « Qui ne connaît pas, qui n'a aucun savoir sur son passé. » C'est une composition artistique musicale vocale dont l'exécution est exclusivement réservée aux femmes des générations ou des classes d'âges dans l'univers kyaman. Cette composition est souvent accompagnée par des instruments notamment des membranophones.

KYAMAN : Vocable *twi* sous lequel les kyaman eux-mêmes, se désignent. Ce vocable signifie en français « ceux que la Divinité Suprême a séparés des autres » ; ou encore « ceux qui ont fait bande à part ». Ce vocable twi kyaman donne kyabiya au féminin singulier et kyabiwo au masculin singulier

2-2 Approche méthodologique

Pour la réalisation effective et la fiabilité de ce travail de recherche, nous avons bel et bien consulté des documents relatifs à la musique en règles générales. Nous avons, par la même occasion, entrepris des enquêtes dans les villages kyaman situés dans la grande métropole abidjanaise.

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 Adjin, Akhoue Akhandjè, Akhoue Akouédo, Akhoue Abatha, Akhoue Anongnon, Akoualotho, Akoualothé
<u>SONGON</u>	Djèphothé, Djèphotho I, Djèphotho II, Godoumin, Songon Kassemblé, Songon-M'Gbrathé, Songon-Dagbé, Songon-Thé, Songon-Agban, Gbengbresson, Abhadjin

Dans ces différents villages, nous avons rencontré des personnes ressources dans l'optique de nous instruire sur la question de la musique en générale et en particulier sur la rythmique hybride des chants allégnin.

Tableau n°2 : Personnes ressources

Nom et Prenoms	Villages	Generations	Classes d'âges	Ages
AKOSSO Claude	Akhoué Adjèmin	Dougbo	Dongba	60 ans
DJRO Awanan Simeon	Akhouè Agban	Gnandô	Dongba	70 ans
GNANKOU Theophile	Akhouè Adjèmin	Dougbo	Djèhou	65 ans
GOMON Didier	Akhouè Anongnon	Dougbo	Assoukrou	60 ans
KOUTOUAN Benjamin	Akhouè Anan	Dougbo	Dongba	65 ans
KOUTOUAN Felicien	Akhouè Anongnon	Gnandô	Agban	70 ans
KOUTOUAN Gerard	Akhouè Santè	Gnandô	Agban	70 ans
YAPI Claude	Akhouè Adjèmin	Dougbo	Assoukrou	59 ans
YEPRI Léon	Akhouè Adjèmin	Dougbo	Dongba	65 ans
GBOKRA DJOMAN Paul	Akhouè Santé	Gnandô	Agban	67 ans
BANGA Pierre	Akhouè Adjèmin	Dougbo	Djèhou	67 ans
DOUPHE Etienne	Djèphotho I	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
LOGON Jean	Djèpho Doumin	Bhréssoué	Djèhou	100 ans
ABHONON DJRO	Djèphotho I	Kyagba	Dongba	105 ans
KRAGBO Jacques	Djèphotho I	Bhréssoué	Assoukrou	115 ans
AMONSAN KOUA	Djèphothé	Gnandô	Dongba	75 ns

III-

IV- PRESENTATIONS ET ANALYSES DE CHANTS ALLEGNIN
3-1 Présentation de chants allégnin des kyaman
3-1-1 Chant allégnin n°1

KOTOKRO

The first system of the musical score for 'KOTOKRO' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics 'Ko-to-kro eh__ ko-to-kro dju man min ni Ko-to-kro dju man min ni' are written below the upper staff, with the first 'eh__' having a long horizontal line underneath it. The accompaniment in the lower staff features a steady eighth-note pattern.

The second system of the musical score for 'KOTOKRO' begins with a measure number '4' above the first staff. It continues with two staves in the same key signature and time signature as the first system. The melody in the upper staff continues with eighth and quarter notes. The lyrics 'ko - to - kro eh__ ko - to - kro dju man min ni eh' are written below the upper staff, with the first 'eh__' having a long horizontal line underneath it. The accompaniment in the lower staff continues with a steady eighth-note pattern.

3-1-2 Chant allégnin n°2

Min Gnankan, min yé fi

Chorale Tchaman

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

Min gnan kan he non he li min ye fi hè le tcè sé min m'thin min m'thin o fa

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

3-2 Analyses de chants allégnin chez les kyaman

3-2-1 Analyse de chant n°1

KHOTHOKHRO

Cette composition artistique musicale possède à son armure, la marque C qui est l'indication de l'armure d'une œuvre à rythmique binaire. Elle est composée dans la tonalité générale de LA Majeur. Elle commence sur un accord parfait majeur de LA-DO dièse-MI-LA. Ce même accord est repris successivement trois fois sur des doubles croches dans la même mesure : soit la première mesure. Il se concrétise à la fin de l'œuvre. Ce qui signifie que l'on a bel et bien commencé dans une tonalité qui a été confirmée dès le départ et conclure à la fin de l'œuvre : la tonalité de LA Majeur. Le compositeur, dans son évolution, dans la première mesure de ce premier système, conclut de façon partielle la fin de cette œuvre. Il utilise une fois de plus ce même accord parfait majeur LA-DO dièse-MI-LA sur le troisième temps de la deuxième mesure. Il fait plus ou moins fi des données harmoniques réglementaires conseillées. Toujours dans le même premier système, il fait emploi du même principe tout en considérant

l'accord parfait de LA Majeur qui s'avère être LA-DO dièse-MI-LA. Il ne fait guère usage des tons voisins que sont ceux de MI Majeur, RE Majeur et leurs relatives mineures qui sont incontournables. Manifestement, le compositeur fonctionne sur des règles d'harmonie dissonante dans son évolution, dans cette composition artistique musicale. Mais par moments et par endroits, il fait référence au repos sur la dominante. A la mesure 4 il ouvre une lucarne encore sur un accord de DO dièse-MI-SOL-SI qui est un accord mineur de cette tonalité générale. L'emprunt aux tons voisins est amorcé. C'est celui de l'accord MI-SOL dièse-SI-RE, tout en évoluant dans la quinte supérieure. Il revient dans l'accord de RE-FA dièse-LA-RE, tout en restant dans le même principe harmonique dans le premier temps de la dernière mesure de ce second système. En sus, le compositeur dans toute son évolution manifeste, évolue tout en faisant usage d'une symétrie fonctionnelle référentielle dans cette œuvre. Ce qui lui confère une certaine particularité notoire et par la même occasion, il nous fait donc penser à un des compositeurs célèbres des temps passés que l'on peut nommer WOLFGANG AMADEUS MOZART ou encore LUDWIG VAN BEETHOVEN. Après l'application des données de l'harmonie consonante, il fait également usage des degrés principaux 1-4-5 et revient à la fin de l'œuvre sur un accord de la tonalité générale de l'œuvre qu'est LA Majeur. Il conclut donc pour ainsi dire, l'œuvre sur une cadence parfaite en utilisant le chiffre V-I.

3-2-2 Analyse de chant n°2

MIN GNANKAN, MIN YEFI

Ce chant kyaman est écrit dans la tonalité de SOL Majeur, avec à l'armure la mesure 4/4, qui indique une rythmique binaire. Il commence par la note SI qui est la tierce de cette tonalité générale. Ainsi dans cette première mesure et dans ce premier système, l'œuvre débute par un accord de SOL à la basse, RE au ténor, SOL à l'alto et SI au soprano. Ce qui donne par tierces empilées SOL-SI-RE-SOL. De la première à la troisième mesure, c'est-à-dire dans la totalité du premier système, cette tonalité générale est confirmée. A la fin de la deuxième mesure, le compositeur fait usage d'une blanche qui marque une sorte de rupture de la tonalité. On se croirait dans une œuvre à une mesure ternaire, ce qui, pourtant, n'est pas le cas. Il s'agit bel et bien de la mesure 4/4 qui est utilisée une fois dans toute sa profondeur. Toutefois, cette idée de rythme ternaire à laquelle l'on fait allusion ici est marquée, à l'audition par le simple usage du triolet au deuxième temps de la deuxième mesure. L'on pourrait dire que le compositeur a fait usage d'une fausse rythmique : la rythmique ternaire. Tout le premier système est marqué par les notes brèves malgré la présence, par endroits et par moments, des blanches. Ces blanches ne sont pas fortuites. Elles viennent rendre l'œuvre plus lente. L'on a l'impression d'avoir affaire à quelques liaisons dans cette œuvre. Ces liaisons confèrent à l'œuvre ici, une certaine lenteur. Ce même triolet, ayant été utilisé, fait penser à un rythme ternaire. La mesure 4 s'achève par une blanche. Celles-ci annonce une certaine cadence : la demi-cadence ou le repos sur la dominante. Ce repos est indiqué par l'accord de RE soit RE à la basse, RE au ténor, FA dièse à l'alto et LA au soprano. Ce qui donne en tierces empilées RE-FA dièse-LA-RE. Immédiatement après ce repos sur la dominante, on repart à la tonalité générale dans la mesure suivante. À la mesure 5 le compositeur reconferme cette même tonalité générale. Il s'adonne une fois de plus au repos sur la dominante à la fin de la mesure 6. La même règle de repos est répétée ici. De la mesure 6 à la mesure 8, il y a une prédominance des notes brèves. Ainsi l'on observe un usage massif des noires, des croches, des triolets-noires, tandis que les blanches sont moins nombreuses. L'œuvre qui commence par un accord de SOL, finit également par le même accord. Le compositeur utilise une cadence parfaite, épousant le chiffre romain V-- -I, qui marque la conclusion définitive. L'œuvre est relativement courte. Elle ne comporte que deux systèmes distincts, constitués de 8 mesures.

V- ES RYTHMIQUES HYBRIDES DANS LES CHANTS ALLEGIN

4-1 La rythmique hybride normale ou encore superficielle.

Elle est purement et simplement légère, compte tenu de ses sonorités formelles. Elle implique, donc en tout état de cause, des articulations musicales, qui offrent à l'assemblée ou encore aux utilisateurs ou pratiquants, des dimensions qui offrent des germes sonores fonctionnelles. COMTET J (2012). C'est le lieu de la grande composition des indices réglementateurs et rythmiques qui peuvent être considérés comme des schèmes expérimentaux. CORNELOUP M (1979). Elle est donc pour ainsi dire, la véritable rythmique annonciatrice d'évènement à travers ces chants allégnin dans l'univers kyaman. DJOKE B (2014). Ainsi dénommée, elle occupe la première place dans ladite localité. Elle s'extériorise et se manifeste publiquement lors des cérémonies locales. Associée aux chants allégnins, cette rythmique joue un rôle important dans ladite cité. MILLER R (1986). Elle est appelée en kyaman « abhi a do n'fon n'duh gnin sito sé ayi khukhu mbrin » ce qui équivaut en langue française « les rythmiques prennent sur elles, tout ce qui précède lesdites manifestations, et avant tout ».

De ce fait il convient donc de noter que pour la circonstance, la valeur numérique deux est indexée. DUBOIS M (2008). Ainsi sont repérées deux sortes d'instruments : les artificiels et les naturels. COMTET J (2012). Par ricochet, l'on fera allusion à deux différentes sortes de forces : les naturelles et les artificielles. ALLOU KOUAME R (2015). Aussi sont envisagées les forces occultes et les forces visibles ou encore les forces des ancêtres et celles des vivants. DJOKE B (2012). Ce sont en ces termes, ces notions qui sont mises en évidence à travers ces rythmiques. WILLIAM DE G (2004). Ce sont des éléments auxquels, les kyaman ont recours dans toutes leurs contrées, dans leur fonctionnement social. DJOKE B (2018). Ceux-ci dis possèdent, dirigent et organisent ce peuple-ci. Ces rythmiques concourent à l'extériorisation dudit peuple. ZENATTI A (1994). Pour ce faire, nous pouvons faire allusion à la maxime kyaman suivante : « adji gnan khin a kyan n'non » ce qui équivaut en langue française « l'huile n'est enfin produite qu'après la fermentation de la graine ». Ce faisant, l'on assiste à une certaine dualité dans ledit univers. L'on a ainsi le chaud et le froid ; le jour et la nuit ; le bon et le mauvais ; le fort et le faible ; etc...

4-2 La rythmique hybride prononcée ou encore cyclique

Elle est dite prononcée dans la mesure où elle est dite cyclique. MILLER R (1986). Elle est prononcée pour la simple raison que la rythmique hybride concernée est en étroite relation et avec les phrases, et avec les rythmiques pures et aussi avec les diverses fluoritures fonctionnelles et de divertissement. WEBER E (1980). Elle joue également par endroits et par moments un rôle quasi fondamental dans les communautés kyaman qui en font usage dans leur fonctionnement social. ZENATTI A (1994). En sus il est bel et bien question d'une certaine forme de répétition fonctionnelle plus ou moins fondamentale et opérationnelle. WEBER E (1980). On y note donc pour ainsi dire, l'existence des indices référentiels et les indices opérationnels qui concourent dans les données escomptées. VIRET J (2012). Ces indices sont des éléments fondamentaux locaux issus de cet univers. Ils relatent par endroits et par moments, les données réelles locales ; vécues dans toute la contrée. WILLIAM DE G (2004). Ainsi grâce aux diverses phrases issues des divers chants repérés, les contextes indexés sont sus et par la même occasion, bien touchés des doigts dans ladite société. DJOKE B (2014). Ces contextes-ci sont émanants de trois éléments à savoir les phrases, les rythmiques pures et les fluoritures fonctionnelles et des divertissements. WILLIAM DE G (2004). Ces trois notions ainsi énumérées, jouent profondément un rôle important dans ces communautés kyaman.

Ces phrases en question s'orientent très profondément dans les mélodies car celles-ci précitées, dérivent donc de ces dernières. ZENATTI A (1994). Elles donnent la possibilité aux spectateurs d'apprécier un premier niveau à sa juste valeur. MILLER R (1986). C'est elles qui, d'une manière ou d'une autre, donnent leurs canons d'appréciations. DUBOIS M (2008). Ce premier niveau d'appréciation, est conditionné par la profondeur réelle et exacte des mélodies. DJOKE B (2018). Par ces dimensions, sont repérées les mélodies simples, les mélodies moyennes et les mélodies complexes.

A ces diverses mélodies simples, correspondent les valeurs rythmiques simples ; aux moyennes, les rythmiques moyennes et enfin aux rythmiques complexes correspondent aux mélodies complexes. WEBER E (1980). Le tout, est dans un premier temps, fondu dans un ensemble cohérent fonctionnel.

Les rythmiques pures, sont celles qui sont bel et bien repérées dans l'ensemble de ces rythmiques ainsi appelées. VIRET J (2012). Elles sont profondes. Elles regorgent en leurs seins, des valeurs réelles qui retouchent les donnes ancestrales, mises sur pieds par les anciens de cet univers. DJOKE B (2018). Elles sont pour ainsi dire, les maillons qui ordonnent d'éventuelles normes locales. COMTET J (2012). A travers ces rythmiques pures, nombre de mélodies sont plus ou moins indexées par la même occasion. ZENATTI A (1994). Ces mélodies sont dites aussi pures, dans la mesure où elles proviennent de ces rythmiques pures. WEBER E (1980). Il est repéré d'étroites relations entre ces rythmiques pures et ces mélodies et ces mélodies se sont des mélodies qui font vivre et revivre des passés lointains que l'on peut qualifier d'ancestraux lointains. ALLOU KOUAMER R (2015). Ce qui donne en langue kyaman « m'mrôkho man ka ».

4-3 La rythmique hybride profonde ou accentuée ou originelle

Elle est profonde en ce sens qu'elle est en rapport direct et étroit avec les substantifs en présence dans ces œuvres musicales allégnin dans toutes leurs entités fonctionnelles. ZENATTI A (1994). Elle acquiert pour ainsi dire, une certaine forme de captation engendrée par les organes capteurs des chants qui sont les oreilles. DJOKE B (2014). La profondeur requise est repérée dans les éléments paradigmatiques qui sont plus ou moins énoncés dans ces chants allégnin dans les communautés kyaman. Elle est dite profonde dans la mesure où elle procède des formes énonciatives. WEBER E (1980). Lorsqu'un chant est exécuté, le repérage rythmique hybride fonctionnel est effectué. DUBOIS M (2008). Ici sont faites références aux indices profonds relevant des notions sonores, des rythmiques pures, des notions mélodiques, des notions référentielles des substances réelles. Elle annonce un évènement quel que soit. ALLOU KOUAME R (2015). Elle occupe donc la place première dans ces communautés-ci. DJOKE B (2018). Elle informe profondément les communautés. Elle éveille donc par endroits et par moments, les consciences dans cet univers. CORNELOUP M (1979). Elle joue donc, pour ainsi dire, un rôle prépondérant vis-à-vis des membres dans ces communautés. DJOKE B (2018). Elle est donc incitatrice et par la même occasion insiste sur les informations rendues. VIRET J (2012). Lorsqu'elle informe, elle fait donc allusion à nombre de références indiciaires propres à cet univers. COMTET J (2012). Elle fait partie des rythmiques évocatrices des passées ancestrales. ALLOU KOUAMER R (2015). Leurs retentissements évoquent la présence effective des Ancêtres. COMTET J (2012). Elle fait donc la jonction entre les ancêtres et les vivants dans cet univers kyaman. ALLOU KOUAME R (2015). Elle est pour ainsi dire, situé et au début et à la fin des rituels kyaman. WILLIAM DE G (2004). Elle y intervient considérablement.

Conclusion : Au terme de cette réflexion sur les « rythmiques hybrides dans les chants allégnin chez les kyaman » l'on y relève trois grandes formes de rythmiques à savoir : les rythmiques hybrides normales ; les rythmiques hybrides prononcées et enfin les rythmiques profondes ou encore originelles. Au niveau des premières citées, elles offrent à ses utilisateurs ou pratiquants, des dimensions leur conférant, des germes sonores fonctionnelles. Nombre d'indices réglementateurs interviennent considérablement durant toutes ses compositions qui les usitent. Jouant le rôle des rythmiques énonciatrices, elles occupent une grande place dans les chants allégnin dans ces contrées-ci. Les deuxièmes précitées nous laissent savoir qu'elles sont prononcées ou encore cycliques. Elles sont produites donc en fonction des phrases, des rythmiques et de certaines fluoritures qui sont toutes fonctionnelles. Celles-ci sont bel et bien fondamentales. Elles font partie de celle qui ont recours aux indices référentielles et opérationnelles. Les dernières citées sont celles qui sont appelées les rythmiques hybrides profondes ou encore accentuées. Elles font bel et bien référence aux éléments paradigmatiques contenus dans ces chants. Elles ont recours aux références indiciaires profondes relevant des notions sonores globales et rythmiques et mélodies locales. Elles tiennent donc pour ainsi dire, compte des substantifs réels contenus dans les chants exécutés. Toutes ces diverses notions et références évoquées ici et là, à travers ces diverses rythmiques hybrides chez ce peuple font vivre une certaine profondeur et grande considération de ces valeurs musicales qui font partie des indices culturels locaux présents. Ces rythmiques hybrides pour ainsi dire, jouent le rôle des individus réels en société. Elles conscientisent, donc éduquent, par la même occasion, d'une manière ou d'une autre. En considération de ce qui a précédé nous étayons nos écrits par proverbe kyaman suivant « kôssô brin lé thon sé akyi kyi » ; ce qui équivaut en français « le soin n'est pas laissé à un seul coq de chanter jusqu'au matin. » ce qui corrobore ainsi « l'union fait la force »

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLOU KOUAME RENE. (2015). *Les AKAN peuples et civilisations*, Abidjan-Côte d'Ivoire : Editions l'Harmattan, 888 pages
- COMTET, J. (2012). *Mémoire de Djembefola*, Paris, France : Editions Harmattan. 282 pages
- CORNELOUP, M. (1979). *Guide pratique du chant choral*, Paris, France : Editions Francis VAN DE VELDE. 127 pages
- DJOKE, B. (2014). *Le bôgôblô musique dans la société atchan Côte d'Ivoire*, Paris, France : Editions Harmattan, 135 pages
- DJOKE, B. (2018). *Anthologie de chant kyaman de Côte d'Ivoire allegnin des Dongba ou puînés*, Paris, France : Editions Harmattan, 85 pages
- DJOKE, B. (2018). *Anthologie de chant kyaman de Côte d'Ivoire allegnin des Assoukrou ou benjamine*, Paris, France : Edition Harmattan, 103 pages
- DUBOIS, M. (2008). *Le Guide du savoir chanter*, Paris, France : Editions Alternatives, 187 pages
- MILLER, R. (1986). *La structure du chant*, Paris, France : les Editions Cité de la musique, 395 pages
- VIRET, J. (2012). *Le chant grégorien*, Paris, France : Editions Eyrolles, 206 pages
- WEBER E. (1980). *La recherche Musicologique*, Paris-France ? Editions Beauchesne, 160 pages
- WILLIAM DE GASTON. (2004). *Atumpani le tam-tam parlant*, Paris, France : Editions l'Harmattan, 454 pages
- ZENATTI ARLETTE (1994). *Psychologie de la musique*, Paris, France : Presse universitaire de France, 391 pages