N° 4 Spécial - Août 2025, pp. 147-170 ISSN : 1996-8310

LES TRAITEMENTS DES MELODIES DANS LES MUSIQUES TRADITIONNELLES KYAMAN

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 kyaman, peuple situé dans l'agglomération abidjanaise, produisent bel et bien, une pluralité de compositions artistiques musicales. Ces diverses compositions interviennent lors des cérémonies dites à grands tirages. Ainsi pouvons-nous noter affakwye, abhakya di, n'kyi boh ka yi min, n'deh go abhi bho bha abhatho et bien d'autres encore. Ces diverses œuvres musicales produites à l'instar de celles des autres contrées, sont soient rythmiques ou bien mélodiques. Ces œuvres mélodiques dans cet univers, subissent des traitements particuliers qui sont propres à ladite région. Ainsi nous pouvons noter : les traitements horizontaux, les traitements verticaux et enfin les traitements obliques. Ces trois types de traitements précités, sont caractérisés par des faits sociaux locaux, jouissant de valeurs intrinsèques réelles et référentielles.
Mots clés *: Horizontal, Mélodie, Traitement, Oblique, Vertical*

Summary

The Kyaman, a people located in the Abidjan area, produce a wide range of artistic musical compositions. These various compositions are used during ceremonies known as "grand draws". These include affakwye, abhakya di, n'kyi boh ka yi min, n'deh go abhi bho bha abhatho and many others. These various musical works, like those of other regions, are either rhythmic or melodic. In this universe, these melodic works undergo particular treatments that are specific to the said region. These include horizontal, vertical and oblique treatments. These three types of treatment are characterized by local social facts, with real intrinsic and referential values.

Key words*: Horizontal, Melody, Treatment, Oblique, Vertical*

Introduction

Les kyaman ont-ils adopté une certaine spécificité dans les traitements des mélodies dans leurs diverses musiques traditionnelles ? ou encore, quels sont les différents types de traitements mélodiques relevés chez ce peuple à travers ces œuvres musicales ? ou bien encore de quelles manières ce peuple kyaman traite ces diverses mélodies dans ces différentes musiques ? Telles sont les interrogations majeures suscitées, à travers ce thème d'études et de recherches, qui fait l'objet de notre réflexion.

Ainsi avant d'amorcer le vif du sujet, nous proposerons les approches théorique et méthodologique. Par la suite, avant d'aborder les présentations et analyses de quelques séquences d'œuvres ; nous amorcerons les approches théorique et méthodologique.

Mais pour l'instant, focalisons-nous sur la spécification problématique, constituant un élément majeur inhérent à toute réflexion scientifique digne de cette appellation.

Les kyaman, peuple issu de la grande métropole abidjanaise, produisent nombre d'œuvres artistiques musicales. Celles-ci regorgent en leurs seins un maillon inévitable à toute musique donnée.

Ainsi, quels sont les types de traitements adoptés au niveau mélodique dans ces musiques traditionnelles chez ce peuple-ci ? ou encore, les kyaman, possèdent-ils des manières particulières dans les traitements de leurs mélodies au niveau de leurs œuvres musicales.

Telles sont les interrogations repérées ici et là, à travers ce thème d'études et de recherches soumis à notre réflexion.

Quelle est la place dévolue aux mélodies à travers les compositions artistiques musicales chez les kyaman ?

Pour répondre à cette préoccupation, nous avons formulé les hypothèses suivantes :

H 1 : Ce peuple du sud ivoirien, grâce à ces types de traitements mélodiques particuliers, se fait pour ainsi dire, repérer en règle générale. Ces diverses mélodies à partir desquelles, ces musiques-ci se fondent, donnent par la même occasion, la grande opportunité à ce peuple kyaman, de s'extérioriser pleinement et enfin de se positionner par-dessus le marché. Ces diverses mélodies conçues et enfin produites, engendrent une véritable sorte d'enracinement profond dans ladite société ainsi traitée. Ces mélodies provoquent, diverses réactions dans cet univers.

H 2 : L'émission de ces diverses mélodies, interpellent plus d'un membre à divers niveaux. Et par le truchement de celles-ci, est noté un certain droit à une sorte de retrouvaille communautaire méritoire et notoire.

H 3 : Ces diverses mélodies émises, prodiguent des informations, des formations et par-dessus le marché, une certaine inévitable éducation. Ces émissions donnent la possibilité à ces populations de, surtout se refaire. Ainsi dans tout le fonctionnement de ce peuple, ces mélodies ainsi traitées, créent d'énormes ouvertures pour ainsi dire.

1. Approches theorique et methodologique

1.1. Approche théorique

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

Musique : (*du latin musica, de musa, muse)* ; art de combiner les sons, ensemble des productions de cet art ; théorie de cet art.

Les interrogations sur le concept de musique, ont suscité d'énormes discours sur cette même question et ont par la suite, étalé au grand jour, les divers maillons auxquels l'on fait allusion, lorsqu'il s'agit d'intervenir sur la notion de musique. Ainsi, elles ont mis en relief, de nouvelles notions que sont les époques, les lieux et les populations. Il est donc par conséquent, prétentieux de noter que dans cet article, toutes ces composantes liées à cette discipline, seront abordées.

En cela, nous pensions qu'il est plus intéressant, dans cet article, de nous limiter à quelques réflexions émises par des Musicologues.

Nous nous fondons par la même occasion, sur celles qui nous semblent favoriser la compréhension des concepts musicaux, auxquels ces Musicologues de tout temps, ont pu faire cas, dans leurs réflexions bien que distinctes, mais complémentaires.

En effet, selon Jacques CHALEY, définir avec précision nette, le concept musique, ne serait pas chose aisée, mais utopique, car c'est un concept tellement simple qu'il devient

à la longue, complexe. Pour lui, la musique en tant que fait social, est une œuvre issue d'une société donnée. La musique, considérée comme fait social ne peut en aucun cas et en aucun moment, se démarquer des germes de son environnement. Elle prend donc en compte des composantes en fonction desquelles, elle s'oriente et elle se fonde en fin de compte. Cette musique donnée, est purement et simplement, fonction de diverses normes qui lui confèrent ou donnent par la même occasion, un caractère propre. Cette idée de CHALEY, ainsi structurée, rejoint celle, précédemment émise. Elle est conditionnée par les trois notions fondamentales qui semblent nouvelles à cette discipline. Ce sont en l'occurrence « *la période* », « *les lieux* » et « *les populations* ».

En outre, selon Edith WEBER, la musique constitue un véritable tout global et cohérent, qui contient en son sein, diverses composantes, émanant de la société qui l'a produite ou encore sécrétée. Cette musique met au premier plan, les notes : d'où la mélodie. Toujours selon Edith WEBER, la musique doit en tout état de cause, tenir compte de ses environnements immédiat ou lointain. Elle ne doit donc négliger aucun maillon, nouveau ou ancien, pourvue qu'il rentre en ligne de compte dans sa composition première.

Selon Edith WEBER, la musique faisant 4 donc allusion à la mélodie, celle-ci engendre à son tour, deux donnes fondamentales notamment le texte littéraire et l'idée acoustique. Concernant les sons émis en particulier et en général la musique, la production artistique musicale

s'ouvre sur des éléments que voici : les faits sociaux, et les éléments spécifiques à la musique. A partir d'une source donnée, la musique prend naissance ou prend forme également.

Selon le Petit Larousse illustré, la musique est l'art de combiner des sons ; c'est par ricochet, l'ensemble des productions de cet art. Dans l'optique d'aller en profondeur de celle-ci, la musique fait partie de divers sons émis par des oiseaux appelés muses. C'est aussi un mot dérivé du latin « musica » Toute cette notion ainsi définie, s'ouvre sur une certaine interpénétration fonctionnelle. La notion ainsi définie, fait référence au concept « sons » qui s'interpénètrent.

MELODIE : n.f (*du grec mélodia*), suite de sons formant un air. Poème chanté avec accompagnement dans la musique française. Par extrapolation, c'est une suite harmonieuse de mots, de phrases etc… propres à charmer l'oreille.

MELODIEUX : dont la sonorité est agréable à l'oreille ; harmonieux.

TRAITEMENT : Manière d'agir envers quelqu'un ; action d'examiner ou de régler, une question, un problème.

TRAITER : (*Du latin traitare*) agir de telle manière envers quelqu'un. C'est aussi appliquer un qualificatif péjoratif à ; exposer verbalement ou par écrits. Prendre pour sujet ; interpréter, représenter un sujet, un motif de tel ou telle manière, prendre pour objet d'études ; avoir pour sujet.

TRAITEUR : Professionnel qui prépare des plats à emporter ou à les livrer à domiciles.

KYAMAN : Vocable *thwi* 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 thwi kyaman donne kyabiya au féminin singulier et kyabiwo au masculin singulier. Les Kyaman sont un peuple plus connu sous le « Ebrié » qui est en Abouré.

2.2. **Approche méthodologique**

Pour la réalisation effective et la fiabilité de ce travail de recherches, 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
ABIDJAN	Abidjan Adjemin, Abidjan santé ; Abidjan Locodjo, Abidjan Cocoly, Abidjan Anoumanbo, anonkoua kouthé, Abidjan Agban, Blaukhaus, Abôbô Bhawré, djèphodoumin, Abôbôthé
BINGERVILLE	Akhoue Santè, Akhoue Djemin, Akhoue Anan, Akhoue Agban, Akhoue Bhrègbo, Akhoue Adjin, Akhoue Akhandjè, Akhoue Akouédo, Akhoue Abatha, Akhoue Anongnon, Akoualotho, Akoualothé

SONGON	Djèphothé, Djephotho I, Djephotho 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 les mélodies de ces musiques traditionnelle kyaman.

Tableau n°2 : Personnes ressources

Nom et Prenoms	Villages	Generations	Classes d'âges	Ages
AKOSSO Claude	Akhoué Adjèmin	Dougbô	Dongba	60 ans
DJRO Awanan Simeon	Akhouè Agban	Gnandô	Dongba	70 ans
GNANKOU Theophile	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Djéhou	65 ans
GOMON Didier	Akhouè Anongnon	Dougbô	Assoukrou	60 ans
KOUTOUAN Benjamin	Akhouè Anan	Dougbô	Dongba	65 ans
KOUTOUAN Felicien	Akhouè Anongnon	Gnandô	Agban	70 ans
KOUTOUAN	Akhouè	Gnandô	Agban	70 ans

Gerard	Santè			
YAPI Claude	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Assoukrou	59 ans
YEPRI Léon	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Dongba	65 ans
GBOKRA DJOMAN Paul	Akhouè Santé	Gnandô	Agban	67 ans
BANGA Pierre	Akhouè Adjèmin	Dougbô	Djéhou	67 ans
DOUPHE Etienne	Djèphotho 1	Bhréssoué	Assoukrou	70 ans
NANDJUI Pierre	Godoumin	Bhréssoué	Dongba	75 ans
N'GNABA DJOKE Grégoire	Godoumin	Bhréssoué	Djéhou	80 ans
DJOKE AKISSI Grégoire	Godoumin	Dougbô	Assoukrou	100 ans
BOUAH Francois	Godoumin	Bhréssoué	Djehou	80 ans
ELLELE Blaise	Akhoué Djèmin	Kyagba	Dongba	105 ans
AGALOU Etienne	Akhoué Djèmin	Bhréssoué	Dongba	80 ans
LOGON Jean	Djèpho Doumin	Bhréssoué	Djéhou	100 ans
ABHONON	Djèphotho	Kyagba	Dongba	105

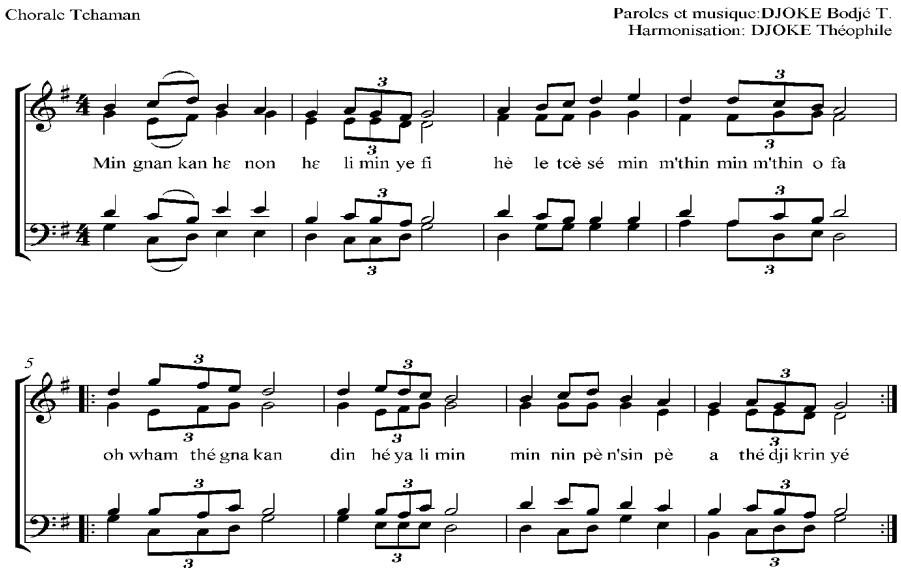
DJRO	1			ans
KRAGBO Jacques	Djèphotho 1	Bhréssoué	Assoukrou	115 ans
AMONSAN kOUA	Djèphothé	Gnandô	Dongba	75 ans

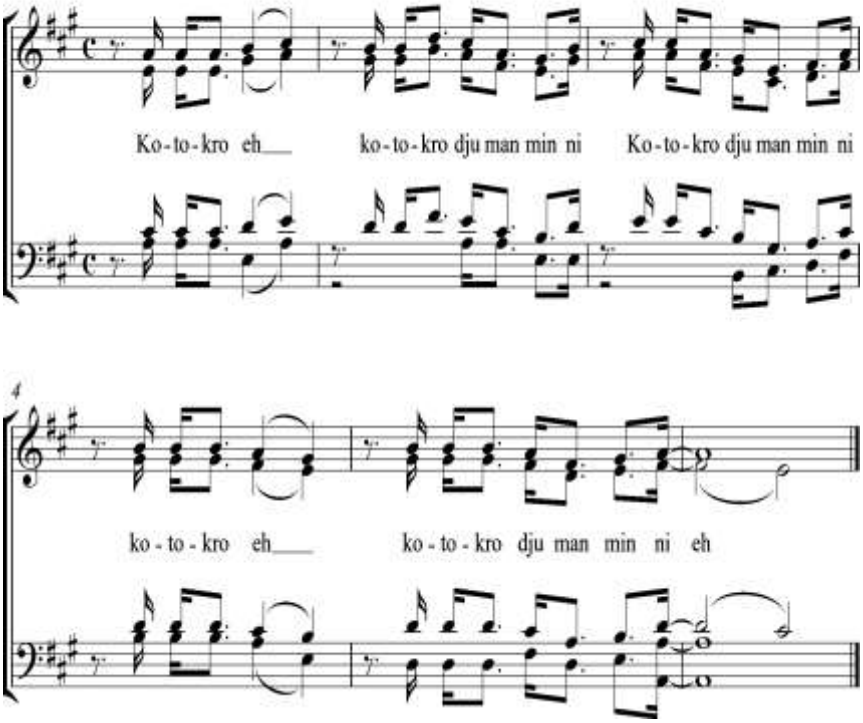
2. Presentations et analyses de quelques sequences de musiques traditionnelles kyaman

2.1. Présentations de séquence

- **Séquence 1 : Œuvre MIN GNANKAN, MIN YEFI KHOTHOKHRO**

Min Gnankan, min yé fi





2.2. Analyses de quelques séquences de musiques traditionnelles kyaman

- **Séquence 1 : 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. Celle-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 reconfirme 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 chiffrage romain V-- -I, qui marque la conclusion définitive. L'œuvre est relativement courte. Elle ne comporte que deux systèmes distincts, constitués de 8 mesures.

- **Séquence 2 : 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 conclue 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 WOLGANG 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 chiffrage V-I.

3. Les differents types de traitements des melodies dans les musiques traditionnelle kyaman

3.1. Les traitements horizontaux.

C'est le premier type de traitement dans les musiques de ce peuple du sud ivoirien. Il est très fréquent. GEORGES GNANGORAN BOUAH (). Il est caractérisé par des connaissances assez poussées des notes usitées dans les musiques de cet univers. Il confère aux divers degrés ou notes, une certaine forme de possibilités où est observée une des normes de ladite société. COMTET J (2012). Ainsi sont notées des relations très étroites entre les différents degrés desdites mélodies musicales. Ces relations dont il est fait cas, sont celles relatives aux notions sociales en vigueur ou décrites dans ces œuvres. CORNELOUP M (1979). Ces notions repérées, sont bel et bien, des éléments fonctionnels. ALLOU KOUAME R (2015). Ceux-ci font également tout de même référence aux différents indices sociaux créateurs de ces diverses musiques.

Ces musiques font donc repérer des éléments en rapports directs ou encore très étroits avec les notions de base de ladite communauté. DJOKE B (2018). Ceux-ci confèrent donc à ladite société, des mouvements qui résultent de sa grande fonctionnalité réelle et purement intrinsèque. VIRET J (2012). Cette fonctionnalité qui s'ouvre sur les étrangers immédiats ou lointains, peut bel et bien s'opérer selon les normes

sociales locales. WILLIAM DE G (2004). Ainsi lesdites populations s'en imprègnent considérablement pour le bon fonctionnement social.

Pour ainsi dire, ces traitements dits horizontaux, regorgent en leurs seins aussi, certains éléments légués par les Anciens. GEORGES GNANGORAN BOUAH ( ). Par la même occasion, nous pouvons dire et retenir que ces traitements issus de ces communautés locales, leur confèrent des valeurs propres et réelles. ZENATTI A (1994). Celles-ci sont donc des éléments non négligeables dans ledit univers.

Ce premier type perçu, est très bien conçu car constitue une œuvre mise sur pieds de longue à la haine. DUBOIS M (2008). Elle est issue de cet univers ainsi, fait-elle donc propulser les êtres kyaman dans tout leur fonctionnement social. Elle vient mettre un accent particulier sur les populations consommatrices de ces donnes-ci. MILLER R (1986). Elle joue également un rôle prépondérant en interne, entre membres de même communauté et entre membres de communauté inters villageoises.

Pour ainsi dire, il faudrait donc faire mention du fait que les éléments marquants, sont les notes et leurs implications, entre elles dans ces musiques traditionnelles kyaman. DJOKE B (2014). Entre ces notes sont relevés des éléments impliquants des notions de fréquences engendrées par celles-ci. Il est aussi à noter des indices tels que les indices intervalliques au niveau de celles-ci. WILLIAM DE G (2004). Ces différents intervalles ne sont guère fortuits. Ils sont un ensemble traduisant des états de faits sociaux. ALLOU

KOUAME R (2015). Ainsi régularisent-ils certaines normes à ce premier niveau horizontal.

3.2. Les traitements verticaux des mélodies

C'est le second type de traitement dans ces différentes musiques traditionnelles kyaman. COMTET J (2012). Il est question des notes ou degrés à un niveau considérable. Dans ce type, les notes sont indépendantes entre elles. WILLIAM DE G (2004). Elles constituent dans leurs pleins fonctionnements, des éléments réels et non des moindres. Elles sont elles aussi, des éléments non négligeables à divers niveaux. ZENATTI A (1994). Quelles sont dans un premier temps, les caractéristiques de ce second type ? Ce sont des traitements qui, s'apparentent à ceux des normes européennes simplement. CORNELOUP MARCEL (1979).

Ainsi sont opérées des combinaisons verticales locales. COMTET J (2012). Elles prennent également sources dans les fonctions des indices sources et profonds. Ces combinaisons sont dites d'ordre deux. ZENATTI A (1994). Elles traduisent à travers ces traitements, des principes et règles de combinaisons locales. GEORGES GNANGORAN BOUAH ( ). Elles s'extériorisent fondamentalement tant en interne, qu'en externe. Celles-ci ainsi repérées, constituent de véritables éléments nouveaux dans ces genres musicaux locaux. DJOKE B (2018). Elles Créent pour ainsi dire, d'énormes indices nouveaux en fonction desquels, les œuvres musicales locales interrogent et les pratiquants (musiciens) et les simples populations consommatrices.

De grandes profondeurs sont alors repérées pour la simple raison que celles-ci sont purement et simplement indéterminées dans l'immédiat. COMTET J (2012). Ces interrogations réelles sont pleinement perçues tant au niveau de l'écriture et au niveau auditionnel. CORNELOUP M (1979). Ces deux niveaux sont non des moindres. Ils constituent des éléments non moins capitaux dans cet univers.

A travers le premier niveau crée, l'on fait donc intervenir le sens de la vue. Celui-ci permet et facilite une certaine visualisation des donnes musicales. VIRET J (2012). Ainsi, les populations, après regards, approfondissent, une fois de plus, leurs réflexions. D'autres interrogations peuvent aussi bien s'opérer et ainsi d'autres niveaux de réflexions voient donc le jour, par-dessus le marché.

A travers le deuxième niveau, celui de l'audition, un second sens est mis à contribution donc. GEORGES GNANGORAN BOUAH ( ). Ce niveau-ci aussi fait donc naitre d'autres nouvelles interrogations. Tout en associant ces deux niveaux, une pluralité de domaines, est mise également à contribution.

Ainsi, fait- on références aux nouveaux indices. DJOKE B (2014). Ceux-ci ont donc recours aux normes sociales qui produisent ou sécrètent ces genres musicaux locaux. Ces indices provoquent chez les populations consommatrices de vives réactions caractéristiques fonctionnelles. ZENATTI A (1994). Celles-ci relèvent des données sociales de cet univers. A partir de celles-ci, les normes de combinaisons réelles

s'amplifient. DUBOIS M (2008). Tout fonctionne dans un véritable tout cohérent donc. Mais, l'on s'y adonne pour ainsi dire aux traitements simples et verticales. MILLER R (1986). Celles qui orientent dans des indices normés réels. VIRET J (2012). Ainsi l'on a recours aux domaines fréquentiels des différents degrés usités dans les différentes combinaisons.

3.3. Les traitements obliques

C'est le troisième et dernier type de traitement des mélodies dans cet univers kyaman. ALLOU KOUAME R (2015). Ces différents traitements dits obliques, suivent un principe local dans cet univers. Tout en considérant que ce principe est secrété depuis les temps immémoriaux, ces traitements seraient nés pendant les temps anciens. GEORGES GNANGORAN BOUAH ( ). Ces traitements ont bel et bien fait leurs chemins jusqu'à nos jours.

Ainsi, l'aspect oblique est relevé entre les notes modales et tonales. DJOKE B (2018). Pour ainsi dire, il n'est question que de deux différentes notes principales ou caractéristiques. Ainsi, à la première note affichée, on lui associe dans le plan oblique, sa correspondante de base. MILLER R (1986). Celle-ci constitue la note correspondante réelle. Elle fonctionne sur une caractéristique aussi réelle. DUBOIS M (2008). La note et sa correspondante subissent une combinaison forte. Celle-ci constitue un très bonne référence indiciaire locale, spécifique audit univers. DJOKE B (2018). Elle constitue donc par la même occasion, l'élément

capital pour les autres combinaisons. Elle implique pour ainsi dire, des données fondamentales réelles sur lesquelles, doivent fonctionner les autres combinaisons possibles. COMTET J (2012). Ces traitements-ci, faisant allusion aux combinaisons, sont celles qui impliquent des indices réels sociaux. WILLIAM DE G (2004). Ainsi, est relevée une grande pluralité de combinaisons notamment *la combinaison athé, la combinaison athéthé et celle atho*, et bien d'autres valables encore.

Ces diverses combinaisons relevées ici et là, ne sont guère des moindres. Elles sont d'ordre social local. DJOKE B (2014). Elles sont également variables et donnent la possibilité à la population consommatrice et pratiquante d'exercer un tant soit peu, sa liberté. DUBOIS M (2008). Pour ainsi dire, ces dits traitements obliques, font par endroits et par moments, fi, d'une certaine exigence et rigueur véritables. Telle est la réaction relevée au niveau du compositeur dans ce domaine. CORNELOUP M (1979). Des indices repérés sont ceux résultant de cet ordre.

Conclusion

Au terme de cette réflexion sur les traitements des mélodies dans les musiques traditionnelles kyaman, nous pouvons retenir ce qui suit.

A travers les musiques traditionnelles kyaman, il est relevé nombre de mélodies. Ainsi sont repérées trois

grandes manières constituant des méthodes adoptées dans les traitements de ces mélodies chez ce peuple Kyaman.

Le Premier type intitulé les traitements horizontaux, est caractérisé par les connaissances très profondes des notes. Ces connaissances-ci sont liées aux relations étroites existantes entre ces diverses notes de ces mélodies. Ces relations étroites sont perçues dans les deux sens : à gauche et à droite. Ces relations-ci sont repérées entre ces notes et font références aux diverses fréquences de celle-ci. Elles constituent des indices fondamentaux dans ces œuvres-ci. Ce sont des références qui sont donc annonciatrices des notions de bases par endroits et par moments.

Le deuxième type nommé traitements verticaux, fait références aux indices sources et profonds locaux. Ils évoquent les donnes sociales intrinsèques et réelles. Ils sont caractérisés par des combinaisons dites d'ordre 2. Celles-ci sont fondamentales et par la même occasion, elles interrogent à plusieurs niveaux. Ainsi sont indexés et les pratiquants et les simples auditeurs. Ils impliquent de réelles interrogations qui s'avèrent être d'ordre social tant au niveau de l'écriture que de l'audition. Ce sont là, deux domaines véritablement importants dans cet univers-ci.

Le troisième type, dénommé traitements obliques, est bel et bien caractérisé par des combinaisons relevées ici et là dans ses œuvres kayman aux niveaux mélodiques. Ces combinaisons s'opèrent dans tout le long de ses œuvres. Ainsi l'on peut donc noter *les combinaisons athé, les combinaisons athéthé et enfin les combinaison atho.*

La première combinaison nommée athé est celle où prédominent les notes de bases ou encore des notes fondamentales. La deuxième qui est dénommée athéthé est celle dans laquelle foisonnent les notes du milieu ou encore les notes intermédiaires. Et enfin, Le dernier type nommé atho est celle où sont noté la présence massive des notes supérieures ou encore notes aigues.

Ainsi en considération de ces trois types de traitements susmentionnés, l'on s'interroge sur la survie de ces trois types de traitements dans le temps futur. Ceci étant, autrement dit, est-ce que les populations futures pourront maintenir ces trois types de traitements pendant tout le temps dans cet univers-ci ?

References bibliographiques

ALLOU KOUAME RENE. (2015). *Les AKAN peuples et civilisations,* Abidjan-Côte d'Ivoire : Editions l'Harmattan

CHALLEY Jacques *précis de Musicologie…etc*

COMTET, J. (2012). *Mémoire de Djembefola*, Paris, France : Editions Harmattan.

CORNELOUP, M. (1979). *Guide pratique du chant choral*, Paris, France : Editions Francis VAN DE VELDE.

DJOKE, B. (2014). *Le bôgôblô musique dans la société atchan Côte d'Ivoire*, Paris, France : Editions Harmattan.

DJOKE, B. (2018). *Anthologie de chant kyaman de Côte d'Ivoire allegnin des Dongba ou puînées,* Paris, France : Editions Harmattan.

DJOKE, B. (2018). *Anthologie de chant kyaman de Côte d'Ivoire allegnin des Assoukrou ou benjamine,* Paris, France : Edition Harmattan.

DUBOIS, M. (2008). *Le Guide du savoir chanter*, Paris, France : Editions Alternatives.

GNANGORAN-BOUAH Georges, (1981), *Introduction* à la *Drummologie, abidjan Côte d'Ivoire collection SANKOFA,*

MILLER, R. (1986). *La structure du chant*, Paris, France : les Editions Cité de la musique.

VIRET, J. (2012). *Le chant grégorien*, Paris, France : Editions Eyrolles.

WEBER EDITH : (1997), *la recherche musicologique, objet, Méthodologie, Normes de présentation, Paris-France-Editions Beauchesne*

WILLIAM DE GASTON. (2004). *Atumpani le tam-tam parlant,* Paris, France : Editions l'Harmattan

ZENATTI ARLETTE (1994). *Psychologie de la musique,* Paris, France : Presse universitaire de France