

# Communication en Question

www.comenquestion.com

no 12, Novembre / Décembre 2019

ISSN : 2306 - 5184

---

## **L'analyse musicale du masque *Dje* dans la société Sono dans la construction d'une théorie musicale.**

*The musical analysis of the Dje mask of the Sono society in the setting of a musical theory.*

---

374

**Mickael KOUAKOU**

*Doctorant en Musicologie*

Université Félix Houphouët-Boigny

[mickaelkouakou99@gmail.com](mailto:mickaelkouakou99@gmail.com)

## **Résumé**

La culture musicale traditionnelle a très souvent été réduite à son aspect pratique, si bien qu'elle a été catégorisée sous des appellations triviales – musique populaire, musique fonctionnelle, musique d'animation, etc. –. Ce réductionnisme est le sillon qui définit aujourd'hui le sentier que suit la musique traditionnelle, dans la valeur que lui accordent les individus dans leurs esprits. Il s'agit tout au plus d'un adjuvant bon pour se subjuguier à des pratiques prééminentes, alors qu'elle possède une nature et une philosophie bien riches. Les travaux de recherche qui lui sont voués, très souvent, se bornent à la décrire sous des aspects sociologique et anthropologique. Le recentrement sur l'analyse musicale et la démonstration scientifique de son aspect théorique, peut contribuer à la hisser au rang de musique savante. Cette musique savante avec sa théorie propre à elle, ses codes et ses principes de conception et de production, pourra jouer en faveur de la revalorisation de la culture musicale traditionnelle, et assurer son apport effectif dans le dialogue interculturel. A travers l'analyse de la musique du masque *djè* chez les *Sono*, nous exposons la richesse tant harmonique, rythmique que mélodique de cette musique traditionnelle. Ensuite nous démontrons son apport dans la construction d'une théorie savante de la musique traditionnelle dans le dialogue des cultures.

**Mots-clés** : analyse musicale ; théorie musicale ; musique masque *djè* ; musique traditionnelle ; dialogue interculturel ; peuple *Sono*.

375

---

## **Abstract**

Traditional musical culture has very often been reduced to its practical aspect so that it has been categorized with trivial designations such as - popular music, functional music, background music, etc.-. This reductionism is nowadays the reference according to what, traditional music is defined, in the value given to it by people in their mind. It's just a good adjuvant to subjugate pre-eminent practices while it has a very rich nature and philosophy. Some scientific researches about it have been, very often, leaded on its sociological and anthropological parts. Now, in this paper, the importance of musical analysis and the scientific demonstration of its theoretical aspect, could give the way for appreciating it as scholarly music. This music with its own theory, its codes and principles of conception and production, shall participate in giving more value to traditional musical culture, and to ensure its effective contribution to intercultural exchanges. Through the analysis of the music of *djè* among *Sono* people, we show the harmonic, rhythmic, and melodic diversity of this traditional music. Then we give an argumentation about what it brings in the setting of a scholarly theory of the traditional music, in the intercultural exchanges.

**Keywords**: musical analysis ; musical theory ; *djè's* music ; traditional music ; intercultural exchanges ; *Sono* People.

## Introduction

Passé l'époque de la colonisation, de la sous-évaluation et de la sous-estimation des nations nègres. Durant cette période, l'homme noir fut perçu comme ne pouvant user de réflexion, judicieusement, comme le ferait l'homme blanc ; hormis sa conformation et sa physiologie, il était tout au plus une composante du règne animal. Depuis lors, bien des faits ont démontré le contraire, et la conséquence a été de repositionner tous les êtres humains, dans le social, dans l'égalité à tous les niveaux. L'homme noir a, ainsi, beaucoup progressé dans la connaissance de soi, dans son insertion sociale, et dans la découverte de son apport dans le dialogue des cultures. À l'ère de la mondialisation où les processus d'acculturation connaissent un dynamisme sans précédent, toutes les investigations musicologiques tendent à dissiper tous les doutes sur l'importance des musiques d'ici et d'ailleurs, dans l'organisation des peuples. La musicologie est la discipline qui étudie les musiques d'ici et d'ailleurs avec une méthodologie scientifique, sous tous les aspects possibles des objets musicaux et para-musicaux, en vue d'aboutir à des théories, ou d'initier des pratiques propres à une meilleure connaissance des objets musicaux en eux-mêmes, la nature, et l'homme.

En musicologie, le constat est que bien souvent encore – même si cela ne se fait pas de façon explicite –, l'on associe la culture musicale traditionnelle à la fonctionnalité, à l'animation, au circonstanciel et à une simplicité mélodique, rythmique ou vocale. Ceci ne laisse pas découvrir une rigueur harmonique et rythmique, savamment élaborée, à partir d'un processus de conception, qui ressortirait d'une analyse musicale minutieuse. Ce réductionnisme prêche en faveur d'une minimalisation des cultures musicales traditionnelles, qui après avoir fini de distraire l'assistance, ne trouvent pas docte matière à consigner par écrit pour sa compréhension, son organisation et sa structuration selon des codes.

Cette assertion est-elle vraie ou ressort-elle d'un manque d'intérêt pour la part savante de la culture musicale traditionnelle ? Or, cette dernière ne cesse de séduire plus d'un à l'intérieur de nos contrées, et s'impose sur la scène internationale. Elle a bercé, successivement, les générations de nos ancêtres à nos jours, et constitue une part importante du social. Son importance et sa richesse sont dicibles de tous, mais peuvent-elles se démontrer scientifiquement, à partir d'analyses d'œuvres musicales ? Et à partir de ces analyses, peut-on mesurer et s'assurer de l'apport de la culture musicale traditionnelle dans le dialogue interculturel ? Tout en s'arc-boutant sur tout cela pour institutionnaliser la culture musicale traditionnelle et la hisser au rang des connaissances savantes. Notre étude de la musique du masque *djè*<sup>1</sup> chez les *Sono*<sup>2</sup> s'inscrit dans ce cadre théorique, et a pour but de démontrer son apport dans le dialogue interculturel. Ainsi, les questions qui sous-tendent ce travail sont les suivantes : peut-on, à partir de l'analyse musicale des chants du masque *djè*, construire une théorie musicale ? Cette théorie ainsi obtenue peut-elle participer au dialogue interculturel ?

La sociologie critique telle qu'abordée par Louis Moreau De Bellaing (2000) suggère qu'il faut étudier un élément de recherche déjà constitué par des travaux antérieurs, ensuite il faut isoler une infime part de ce corpus afin d'en analyser les différentes parties, dans le but d'en avoir une connaissance plus féconde. Ceci constitue la démarche que nous avons décidé d'adopter concernant la musique du masque *djè*, en isolant ce qui constitue une part objectivable de cette musique à travers sa matérialisation sous forme de partition musicale, et la réutilisation de cette partition musicale, pour augmenter notre savoir à propos de la pratique musicale dans laquelle elle

---

<sup>1</sup> Le *djè* est une société initiatique à laquelle ont accès uniquement les hommes, et dans laquelle se trouve un masque appelé aussi *djè*, un fétiche sacré et bienfaisant dans la culture des *Sono*.

<sup>2</sup> Le peuple *Sono* communément appelés *Sondo*, est une frange des *Abali*, un sous-groupe *Wavolé* (Baoulé) vivant principalement dans le département de M'Bahiakro (Côte d'Ivoire).

prend forme. La réécriture du son sous cette forme, met en exergue certaines de ses caractéristiques telles que la hauteur et la durée, ce qui loin d'introduire un réductionnisme patent, exhibe au contraire la musique sous sa forme de trace (Molino, 2009). Et cette trace soumise à l'analyse contribuera à remonter aux processus poïétiques qui lui ont donné naissance, chez ses auteurs, et à prévoir les processus esthétiques qui auront cours chez ses récepteurs. Ces considérations renvoient à la musique dans son caractère purement étique, et doivent faire l'objet de minutie, lorsque cela devrait prendre en compte ses dimensions émiques.

De tout ce qui précède, notre positionnement au niveau théorique, est que l'étude des traces d'une œuvre musicale est méthodologiquement féconde, lorsque l'analyse et les commentaires qui en découlent, faisant un gros plan sur les caractéristiques harmonique, rythmique et mélodique de l'œuvre, font ressortir la quintessence de cette trace, et les multiples renvois aux différentes dimensions qui associent l'homme à la nature.

## **1.- Méthodologie**

Le choix que nous avons fait du peuple *Sono* et de la musique du masque *djè*, est lié au fait que ces matériaux primordiaux s'inscrivent dans la logique méthodologique telle qu'initiée par Louis Moreau De Bellaing (2000), qui consiste à approfondir l'étude sur un matériau déjà constitué par des recherches antérieures. Méthodologie à laquelle nous souscrivons, puisque les œuvres soumises à l'analyse sont le produit d'une recherche antérieure, et nous ambitionnons d'approfondir nos connaissances à leurs propos. Par ailleurs, bien que le masque soit une réalité plastique, la musique (chant, danse, jeu d'instrument) est pratiquée durant les cérémonies qui commandent la sortie du masque. Ainsi, il est possible d'associer cette musique à notre étude. Durant

nos investigations chez les *Sono*, nous avons fait usage de l'observation directe, de l'entretien et du questionnaire pour appréhender l'objet de notre étude.

### **1.1.- Enregistrement**

Nous avons consulté les chanteurs du masque *djè* et nous les avons enregistrés, pendant qu'ils chantaient, dansaient le *djègo*<sup>3</sup> et jouaient des *kokoma*<sup>4</sup>. Le temps de cette enquête au cours de laquelle nous avons enregistré ces chants, a été de quatre jours. Étant donné que la période choisie ne coïncidait pas avec l'une des cérémonies officielles du masque, nous avons commandé cette circonstance - moyennant quelques libations et une offrande -. Nous avons enregistré plusieurs chants qui constituent le corpus, dont quatre sont présentés ici.

379

---

### **1.2.- Transcription**

Nous avons transcrit sur partition musicale les chants enregistrés à l'aide du programme Sibelius, un logiciel de musique, selon les codes du solfège occidental.

### **1.3.- Grille d'analyse**

L'analyse des chants se fera de la manière suivante :

---

<sup>3</sup> Le *djègo*, la danse exécutée avant la sortie du masque par tous les villageois, possède cette seule caractéristique : les danseurs se disposent en deux rangs (A et B) et se font face, lorsque les danseurs du rang A avancent, les danseurs du rang B reculent et vice versa. Ils peuvent également danser en formant un cercle.

<sup>4</sup> L'instrument *kokoma* (en langue *Sono*) est une cloche, fabriquée par des forgerons qui la mettent en vente sur les marchés. Il est ensuite acheté par les danseurs du *djè* qui l'utilisent pour leurs activités.

La *kokoma*, instrument rythmique, fait partie de la catégorie des idiophones par frappement, selon la classification Sachs/Hornbostel.



également à la fin de son intervention, à la deuxième mesure. Le chant du soliste se déroule dans un intervalle de quinte juste (Mi - Si), intervalle à consonance parfaite , sur les deux premières mesures, et la récurrence du Fa# et du Sol#, nous situe dans la gamme de Mi majeur.  Il faut préciser qu'il n'est fait usage que du tétracorde inférieur avec ajout de la première note du tétracorde supérieur, de cette gamme, dans le chant.

Puis, les paroles sont divisées en 2 et le chant est exécuté dans un style responsorial entre le soliste et le chœur, à partir de la troisième mesure. La remarque qui attire, de prime abord, notre attention à ce stade, c'est le changement brusque de tonalité et de mode, où la suppression du dièse au Fa et au Sol, confine le chant dans le mode mineur mélodique descendant de La<sup>5</sup>, sans altération, sur un intervalle de quarte juste (Mi - La), intervalle à consonance mixte, où seulement le tétracorde inférieur de la gamme est utilisé.



Et, ce changement de tonalité est introduit par le chœur, qui entraîne le soliste également. Par ailleurs, l'intervention du chœur est progressivement descendante (Sol - Sol - Fa - Fa - Mi), alors que le soliste essaie de contrôler ses mouvements, en observant des ascendances pour maintenir la mélodie dans le même registre. Les notes qu'exécute le soliste suivent une certaine logique qu'il ressasse à chaque reprise dans la consécution suivante :

---

<sup>5</sup> À distinguer du mode mineur harmonique beaucoup plus usité, dont la structure se présente ainsi : ton - demi ton - ton - ton - demi ton - ton + demi ton - demi ton, soit La mineur harmonique = La - Si - Do - Ré - Mi - Fa - Sol# - La. Le mode mineur mélodique se présente, quant à lui, sous deux formes (ascendant et descendant), avec les structures suivantes : mineur mélodique ascendant = ton - demi ton - ton - ton - ton - ton - demi ton, soit La mineur mélodique ascendant = La - Si - Do - Ré - Mi - Fa# - Sol# - La ; mineur mélodique descendant = ton - ton - demi ton - ton - ton - demi ton - ton, soit La mineur mélodique descendant = La - Sol - Fa - Mi - Ré - Do - Si - La.

 Double croche – croche – croche – double croche – noire – croche – double croche – croche. Et il faut ajouter que la noire utilisée au milieu de son chant observe une formule rythmique syncopée : prolongement du deuxième temps faible sur le troisième temps fort. Le chœur reproduit le même procédé dans sa première partie : double croche – croche – croche – double croche – noire sur laquelle se situe la syncope. A la fin, le soliste chante le *yavi*, qui signifie « pardon », sur le quatrième temps faible, dans un mouvement ascendant, rapide, avec des figures de note ternaires : , il s'agit d'une croche pointée, aisément divisible en trois doubles croches.

L'usage des figures de notes de courte durée situe le tempo entre vivace et allegro. Le chant est dans une échelle pentatonique, avec de nombreuses altérations et des changements de modes. Les chanteurs (tous des hommes) s'exécutent dans un registre médium (aussi appelé la voix de poitrine), raison pour laquelle nous avons fait usage de la clé de Fa quatrième ligne, avec le style chanté parlé, difficile à reproduire avec des notes.

Le rythme des cloches est un ostinato accéléré qui s'inscrit dans une mesure binaire. La première cloche joue un rythme peu varié entre croche et double-croche. L'analyse du rythme exécuté par cette première cloche offre deux remarques caractéristiques, qui permettent de concevoir le rythme de deux manières différentes. D'une part il s'agit de l'usage d'une *syncopette* : , qui est jouée à intermittence de deux croches. D'autre part, si la dernière double croche de cette *syncopette* était utilisée comme note de départ de la séquence rythmique suivante, et que la première double croche de la *syncopette* suivante était la dernière de cette séquence rythmique, l'on obtiendrait ceci : , figure qui correspond au commencement de celle du chant, et qui s'exécute à intervalle d'une croche. De cette manière, par cette figure, nous dirons qu'il y a homorythmie entre le chant et le rythme, mais cette homorythmie n'est pas contrapuntique (dans le sens originel du mot).

L'inversion que nous venons d'opérer, permet d'extraire d'un même motif rythmique, deux rythmes différents, dans la consécution des notes longues (croches) et brèves (doubles croches). De plus, ces deux rythmes sont syncopés, dans la transition du deuxième temps faible au troisième temps fort de la mesure. Ces deux rythmes s'illustrent ainsi :  Celui-ci est davantage cadencé dans son exécution et revêt un caractère posé et conclusif, par la deuxième croche qui est une confirmation de la première. Lorsque le joueur repart sur la syncopette, il reprend une nouvelle séquence.  Quant à celui-là, sa reproduction donne l'impression d'une insatisfaction lors de sa finitude, qui enclin à reprendre depuis le début. Ce manque d'une conclusion entretient une connexité avec la demi-cadence harmonique, réputée pour son instabilité. La seconde cloche n'exécute que des croches , complétant ainsi à trois, le nombre de rythme que nous avons extrait de cette pièce.

## Chant 2

383

Le chant 2 s'énonce ainsi :

— *Nja be bla o, o be bla.*

— Que les hommes viennent, qu'ils viennent.

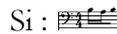
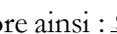
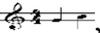
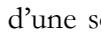
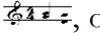
NJA BE BLA O

Transcription  
Mickael KOULAKOU



The musical score is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 130. It features six parts: Solo (treble clef), Choeur (bass clef), Kokowa 1 (treble clef), Kokowa 2 (treble clef), S. (treble clef), and Ch. (bass clef). The lyrics are: Solo: Nja-a be bla o, Nja-a be bla o; Choeur: o be bla, o be bla; S.: be bla o, be bla o; Ch.: o be bla, o be bla. The score includes rhythmic notation for each part, with the Solo part having a melodic line and the Choeur and Ch. parts having harmonic accompaniment.

Le chant ici s'étale sur une échelle pentatonique, Sol – La – Si – Do – Ré : , où les notes utilisées sont uniquement Sol, La, Si et Ré. Le tempo est assez vif, les notes, par conséquent, sont très brèves (doubles croches et croches). Le soliste répète inlassablement le même motif rythmique du début à la fin du chant, où une croche est précédée et suivie de deux doubles croches : , on dirait une syncopette amplifiée et enrichie de part et d'autre de son repère central.

Par la suite, sur les deux dernières mesures, le soliste omet les deux doubles croches de départ, pour n'exécuter que les trois dernières notes (croche – deux doubles croches) à contretemps : . Mais la cadence reste la même depuis le début. Le soliste ne chante que deux notes : Si et La, et le commencement de son intervention ressemble à un mordant inférieur de la note Si : , qui pourrait se réécrire ainsi : , avec les petites notes, ou encore ainsi : , où ce signe  se dénomme mordant. Le chœur a le temps de maintenir un ostinato harmonique, pour permettre au soliste de se livrer à quelques improvisations. Cet ostinato harmonique qui s'effectue sur les mêmes notes Si et La qu'utilise le soliste, conjugue deux harmonies à deux notes : le Si est associé au Sol inférieur, et le La au Ré inférieur, exposant ainsi, respectivement, deux intervalles dont la première est une tierce majeure à consonance imparfaite (Sol – Si), distinction aisée des deux notes qui forment l'harmonie : , et la seconde une quinte juste à consonance parfaite (Ré – La), perception à l'oreille d'une sorte d'union entre les notes : . Les accords obtenus se présentent comme suit : , où les deux voix évoluent dans une diaphonie parallèle. La voix d'accompagnement qui est la voix inférieure, effectue un saut descendant d'une valeur de 2 tons + 1/2 ton, intervalle caractéristique de la quarte juste.

Par ailleurs, la syncope s'observe chez le chœur dans l'attaque de la première note : prolongement de la noire sur deux temps, du deuxième temps

faible au troisième temps fort : . Il n'y a que sur cette syncope, où l'interjection « o » est prolongée, que le chant est quelque peu accentué, alors que toutes les autres interventions sont brèves et rapides. Le style responsorial est en vigueur au début du chant (2 premières mesures), et la réponse du chœur est la reprise un peu prolongée de la fin du chant du soliste. Par la suite, le chœur maintient sa réponse de départ, tandis que le soliste les rejoint sur les mêmes notes, mais avec des durées différentes (2 dernières mesures). Parlant de la réponse du chœur au soliste sur ces deux dernières mesures, nous notons qu'il y a inversion de la phrase chantée : le soliste dit « *be bla o* » et le chœur réplique « *o be bla* » sans heurter la logique textuelle et mélodique, on pourrait lui appliquer le caractère homophonique *mutatis mutandis*.

L'écoute de cette chanson offre des sonorités rêches, moins mélodieuses que le chant précédent et figées, par le saut descendant d'une quarte de la voix d'accompagnement, par la succession d'une tierce et d'une quinte à consonance, respectivement, imparfaite et parfaite, par le très peu nombre de notes usitées pour le chant (deux notes, Si et La). Le rythme est donné sur un ostinato des cloches, qui jouent exactement la même figure que dans le chant précédent. Les motifs rythmiques et mélodiques ne correspondent pas mais s'harmonisent parfaitement.

### Chant 3

Le chant 3 s'énonce ainsi :

— *Yao mo, bo'n nun vε, cueke !*

— Félicitations Yao pour ta bravoure au champ, tes buttes sont impressionnantes, waouh !

YAO MO

Transcription:  
Mickael KOUAKOU

The score is for a piece titled 'YAO MO'. It includes parts for Solo, Chœur, Kikoma 1, Kikoma 2, S (Soprano), Ch (Chorus), K.1, and K.2. The lyrics are: 'bo'u nan vé - céc-ke - Yao mo... é Yao mo... bo'u nan vé - céc-ke... bo'u nan vé - céc-ke... é Yao mo... é Yao mo... bo'u nan vé - céc-ke... bo'u nan vé - céc-ke... bo'u nan vé - céc-ke...'. The tempo is marked '♩ = 130'.

Le chant fait usage d’une échelle à 6 notes (Sol – La – Si – Do – Ré – Mi) : , mais avec l’altération du Sol en Sol# aux mesures 5 et 6, du Ré en Ré# aux mesures 3 et 4, ce qui renvoie peu ou prou à une échelle chromatique, vu l’usage des demi tons chromatiques, où il est difficile de confiner le chant dans une tonalité fixe. On parlerait aussi d’improvisation du soliste. Les intervalles sont grands et imprévisibles. A la première mesure nous observons un saut descendant d’une octave juste à consonance parfaite du La3 au La2 : , et de la quatrième mesure à la cinquième mesure, nous observons un deuxième saut descendant d’une sixte majeure à consonance imparfaite, de la note Mi à la note Sol :

Le soliste introduit le chant avec une syncopette : , ce que reprend le chœur de la mesure 2 à la fin du chant. Par la suite, toujours dans la première mesure, un demi soupir après la syncopette, le soliste effectue une appoggiature brève ou acciacatura, où le Si (noire) est la note principale et le La (triple croche) la note de l’appoggiature brève : . Qui peut également s’écrire ainsi : , l’appoggiature brève est représentée par la petite note sous la figure d’une croche dont la hampe est traversée par une petite ligne oblique.

De là, de la mesure 1 à la mesure 6, où les interjections « *cueke* »<sup>6</sup> et « *é* », qui expriment l'effet de surprise, traduisible en « waouh », « super », etc. sont chantés sur le troisième temps fort. Tandis que « *Yao mo* », qui signifie le remerciement à l'endroit de Yao pour sa bravoure, se chante sur le quatrième temps faible de la mesure. Par ailleurs, le chant du soliste commence sur le La, monte progressivement vers le Mi, et redescend brusquement au Sol, une sorte de courbe d'évolution du chant.

Le chant est antiphonal : le soliste et le chœur s'échangent les interventions, pas de superposition, mais une intention polyphonique, dans la mesure où aucun des deux groupes n'incarne à lui seul la mélodie. Il y a également ajout du tuilage de la mesure 2 à la fin, lorsque le chœur termine la prononciation du « *cueke* », et lorsque le soliste reprend sur l'interjection « *é* » :

The image shows two musical staves. The top staff is a single line with a treble clef, containing a single note on the line (G4) with a stem and a flag. Below this note, the syllables 'é' and 'Yao mo' are written. The bottom staff is a single line with a bass clef, containing a complex chordal structure with multiple notes and stems. Below this staff, the syllables 'bo'n nun vè' and 'cue ke' are written.

Quant au chœur, il observe une diaphonie en mouvement oblique aux mesures 2, 3, 6 et 7, car la note Ré est maintenue par une voix, pendant qu'une autre voix effectue des mouvements où se succèdent quarts justes (Ré – Sol) à consonance mixte, unissons (Ré) et quintes justes (Ré – La) à consonance parfaite (voir image ci-dessus). Dans les mesures 4 et 5, on a la polyphonie en accords de 3 sons. Il y a d'abord un accord dissonant qui peut être pris comme un accord de seconde de Do (Do<sub>2</sub>), dont la structure est la juxtaposition d'un intervalle de seconde majeure et d'un intervalle de quinte juste, à partir de la fondamentale de l'accord (Do), qui se compose des notes Do, Ré et Sol, au premier renversement dans notre cas :

<sup>6</sup> Le « c » se prononce « tch » ici, donc la prononciation du mot donnera « tchoueke ».



AMANI A MANI DJE

Transcription:  
Michael KOUAKOU

The musical score is for the piece 'AMANI A MANI DJE'. It is transcribed by Michael Kouakou. The score is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 90. It features four parts: Solo (Bass clef), Choeur (Bass clef), Kokowa 1 (Tenor clef), and Kokowa 2 (Tenor clef). The lyrics are: 'A-ma ni\_a ma-ni djé, A-ma-ni\_a ma-ni djé, e - djé'n wo wa. e -', 'A - ma - ni mo, - djé'n wo wa. o o', and 'A-ma-ni kwla o ol o o ol - -'. The score is divided into three systems, with measures 5 and 7 marked at the beginning of the second and third systems respectively.

Le chant est assez long ici (9 mesures), dans la tonalité de Sol majeur :

Même si le Fa# n'apparaît pas dans le chant (ce qui nous ferait penser à une absence d'altérations constitutives, qui offrirait plusieurs possibilités pour qualifier la tonalité de ce chant), les notes sur lesquelles le soliste tout comme le chœur, commence son chant sont le plus souvent, les constituants de l'accord majeur de Sol (Sol – Si – Ré). Entre autre, le soliste commence son intervention sur le Si à la première mesure, pareil à la troisième mesure. Sa troisième intervention de la cinquième mesure à la sixième mesure, commence par le Si et se termine sur le Ré, et sa quatrième intervention commence à la septième mesure sur le Si. Au niveau du chœur, les terminaisons de leurs première et deuxième intervention, respectivement à la troisième et à la cinquième mesure, se font sur la note Si. Quant à leur dernière intervention de la huitième mesure à la neuvième mesure, elle commence et finit sur la même note Si.

Toutes les notes utilisées durant ce chant s'étendent sur un intervalle de sixte majeure (Sol – Mi) dans l'échelle hexatonique (Sol – La – Si – Do – Ré – Mi) :



Le chant est très mélodieux et responsorial, le soliste exécute la formule rythmique suivante dont il modifie les termes quelquefois (mesures 7 et 8) :



Le chant, comme signifié dans le corpus, est un remerciement à l'endroit d'*Amani*, d'avoir fait entrer le *djè* dans le village, masque qui leur fait tant de bien. Cependant, ce qui attire notre attention ici, c'est la prononciation de « *Amani a* » qui signifie « *Amani tu* » sur le deuxième temps faible de la mesure précédente, et le « *mani djè* » qui signifie « as donné *djè* » sur le premier temps fort de la mesure suivante :



Pareil pour les phrases suivantes : « *Amani mo* » qui signifie « *Amani merci* » (*Amani* temps faible, *mo* temps fort) et « *Amani kwla o* » qui est aussi une autre manière de dire merci à *Amani* (*Amani* temps faible, *kwla o* temps fort), qui se présentent de cette manière :



Le chœur répond en effectuant une syncope de la mesure 2 à la mesure 3, et de la mesure 4 à la mesure 5. Cette syncope est réalisée par l'usage d'une liaison qui prolonge la note Do, du deuxième temps faible de la mesure précédente à valeur d'une croche pointée, au premier temps fort de la mesure suivante à valeur d'une noire : , et c'est ce signe (  ) qui se nomme liaison. En outre, le soliste effectue un tuilage aux mesures 3 et 5, lorsque le chœur s'apprête à finir sa réponse. Le tuilage consiste en ce que le soliste commence son intervention juste avant que le chœur ne finisse la sienne, et cela se présente ainsi à la mesure 5 :

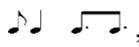


, conjonction entre la syllabe « *wa* » du chœur et la syllabe « *A* » du soliste. La signature rythmique ici est un 6/8, une mesure composée, car il s'agit d'une mesure ternaire où il faut six fois la huitième partie de la ronde, soit six croches par mesure. Et cette mesure 6/8 se comporte comme une mesure 2/4 dans son exécution, sauf qu'elle procède par valeur d'une noire pointée par temps.

C'est le rythme qui débute le chant, ensuite s'introduisent les voix. Le rythme est d'un fondement anthropologique ancré dans toutes les cultures et les races, quelles que soient ses différentes manières d'être conçue : «Le rythme en effet, qualité primitive et universelle du mouvement de la matière, s'impose à notre perception bien antérieurement à toute musique» (Dupré et Nathan, 1911, p. 10). Elle donne le ton à l'exécution et suivent par la suite le tempo, le chant, la cadence et toute autre fioriture.

Ici les deux rythmes donnés par les deux cloches offrent riche matière sur laquelle s'épancher, pour en tirer de bonnes leçons musicales. En effet, le *kokowa 1*, exécute ce motif rythmique : , qu'on peut scinder en deux parties : la première partie (trois croches) et la deuxième partie (double croche, deux croches, double croche). La première partie (trois croches) s'exécute en homorythmie avec le soliste sur toute la trame, mais spécifiquement aux mesures 2 et 4. La deuxième partie (double croche, deux croches, double croche) s'exécute en homorythmie, également, avec le chœur aux mesures 3 et 5. Il faut par ailleurs remarquer que la deuxième partie de ce rythme : , a été relevé dans le rythme des chants 1 et 2 qui précèdent, et dans les motifs mélodiques du chant 1. Nous pouvons inférer de par sa récurrence, qu'il s'agit d'un motif rythmique identitaire de la culture musicale soumise à notre

analyse. Mais ici, la cadence change, vu que nous sommes dans une mesure ternaire, alors que précédemment il était question d'une mesure binaire.

Le *kokowa 2*, exécute cet ostinato rythmique : , que nous allons aussi scinder en deux parties : la première partie (croche et noire, valeurs inégales), la deuxième partie (deux croches pointées, valeurs égales). Le rythme dans son ensemble ressemble à une marche dans un style composé. La première partie s'exécute en homorythmie inversée avec le chœur aux mesures 3 et 5 : le *kokowa 2* joue la croche avant la noire, tandis que le chœur chante la noire avant la croche. La deuxième partie du rythme est en homorythmie avec le chœur aux mesures 2 et 4, de façon brève sur une seule note, tandis qu'elle est bien visible aux mesures 6 et 8. Cette richesse rythmique est une valeur ajoutée à la beauté finale du chant, et avec ces deux nouveaux rythmes, nous pouvons comptabiliser 5 rythmes depuis le chant 1.

### 3.2- Discussion

Les analyses effectuées sur les **quatre** chants précédents sont loin d'être exhaustives. En plus de cela, la transcription de ces chants sur partition musicale est loin de rendre totalement compte de toute la réalité de la culture musicale à laquelle nous avons assisté. Nous nous gardons, ainsi, de tout réductionnisme. Cependant, nous inférons de là que la culture musicale *Sono*, à travers le masque *djè*, est riche par son harmonie, par sa rythmique, par ses formes vocales, par son style, par ses ornements, par ses échelles et par ses caractéristiques les plus diverses.

À partir de cette richesse ainsi démontrée, nous pouvons arguer que son apport savant et scientifique dans le cadre de l'éducation, de l'institutionnalisation des connaissances et sur l'échiquier du dialogue interculturel international, est posé et peut s'enrichir par des apports nouveaux.

Nous pouvons, à partir de cette ébauche, affirmer que la culture musicale relevée à propos du masque *djè*, ne renvoie pas uniquement à la dimension fonctionnelle, à l'animation des parades du masque. Il s'agit d'une musique qui possède ses codes, ses principes, ses caractéristiques propres à elle, une structure et une organisation bien définies, qui peuvent être prises pour bases afin d'asseoir une théorie de la musique traditionnelle.

L'on peut ainsi, à l'aide de ces preuves scientifiques, hisser cette musique traditionnelle au rang de musique savante, savante étant ici utilisée pour préciser la rigueur de l'étude et des analyses qui donneront place à une théorie musicale. Cette théorie musicale est un apport non négligeable dans le dialogue interculturel, pour enrichir le contenu des connaissances et des principes servant à l'enseignement, à la conception, à l'élaboration et à la production de la musique.

Nos résultats rejoignent, d'une certaine manière ceux de Clokou Anoha (2010), lorsqu'il cherche à établir la contribution du conte africain dans l'éducation musicale en Côte d'Ivoire. Celui-ci décrit la richesse des contes africains à travers les mélodies qui les accompagnent, il établit leur diversité, et démontre que leur introduction au sein de l'éducation musicale faciliterait l'apprentissage. Par ailleurs, ce serait un moyen de valorisation de la culture africaine, et de rapprochement à travers l'éducation musicale des jeunes générations, de la culture et du quotidien des peuples.

Ces différents résultats montrent le dynamisme des musiques traditionnelles ivoiriennes, et la possibilité de pouvoir construire une théorie musicale savante des peuples ivoiriens. Dans le dialogue interculturel, l'apport de nos musiques pose et impose son importance scientifique, qui peut s'établir et se justifier par l'analyse minutieuse des œuvres musicales, ce qui est favorable à la valorisation et à la pratique de nos cultures, source de développement.

## Conclusion

La musique a toujours été perçue, comme en a parlé Boèce, sous une forme pratique et sous une forme théorique. La forme pratique était réservée aux individus de la classe sociale inférieure qui la pratiquait pour amuser les nobles et les aristocrates dans les cours, les palais et les salons. La forme théorique, quant à elle, était le lieu du savant, qui se délectait des connaissances à son propos. La forme pratique des musiques traditionnelles n'est plus à démontrer, puisque la musique est l'adjuvant immanquable de toutes les cérémonies et les rencontres qui ont lieu dans le social. Par contre, la forme théorique manque de substance et c'est par son étude, l'analyse des caractéristiques, de la structure et de l'organisation de la culture musicale traditionnelle, que l'on pourra suffisamment nourrir cette part, pour asseoir les bases d'une théorie de la musique des peuples traditionnels. Et pour finir, donner une image savante, plus reluisante, à la culture musicale traditionnelle dans le dialogue des cultures.

## Bibliographie

- Anoha, C. (2010). Contribution du conte africain dans l'apprentissage de l'éducation musicale en Côte d'Ivoire. *EDUCI/RO CARE*, 2, 181-200.
- Augé, C. (1916). *Le livre de musique*. Paris, France : Librairie Larousse.
- Bellaing, L. M. D. (2000). *La fonction du libre-arbitre*. Paris, France : L'Harmattan.
- Danhauser, A. (1929). *Théorie de la musique*. Paris, France : Henry Lemoine.
- Dupré, E., et Nathan, M. (1911). *Le langage musical : étude médico-psychologique*. Paris, France : Librairie Félix Alcan.
- Goran, K. M. A. (2012). *Musicothérapie traditionnelle chez les Komian en Côte d'Ivoire*. Paris, France : L'Harmattan.

Kouakou, K. M. (2017). *Étude musicologique du masque djè chez les Sono (Mémoire de Master en musicologie)*. Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan.

Molino, J. (2009). *Le singe musicien*. Paris, France : Actes Sud/Ina.

N'da, P. (2015). *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines*. Paris, France: L'Harmattan.