

**« Foundi » d'Allah Thérèse : synopsis d'une musique traditionnelle réinterprétée par
l'orchestre d'harmonie de l'Armée nationale de Côte d'Ivoire**

Pierre-Marius Yessoh Degny

Université Félix Houphouët-Boigny

degnymarius@gmail.com

Résumé :

Chanson apologetique en hommage aux pionniers de l'indépendance de la Côte d'Ivoire, *Foundi* est l'un des grands succès d'Allah Thérèse, figure emblématique de la musique traditionnelle ivoirienne. Tirée de l'album éponyme, cette œuvre se distingue par son intensité rythmique remarquable et demeure un fleuron de la musique ivoirienne des années 1960, continuant d'exercer une résonance particulière aujourd'hui. La version militaire de *Foundi*, reprise par l'Orchestre d'Harmonie de l'Armée Nationale de Côte d'Ivoire, propose une recomposition intéressante. Tout en s'inscrivant dans la lignée de l'original d'Allah Thérèse, elle s'en émancipe par l'introduction d'éléments nouveaux. Notre étude, fondée sur une démarche rigoureuse de transcription, d'harmonisation et d'orchestration, met en lumière le contraste entre ces deux versions. Si leurs similitudes sont frappantes, elles ne sauraient occulter l'apparition d'innovations significatives dans la pratique instrumentale.

Mots clés : Foundi, Analyse, partition, militaire.

Abstract:

An apologetic song in homage to the pioneers of the independence of Côte d'Ivoire, *Foundi* is one of the great successes of Allah Thérèse, an emblematic figure of traditional Ivorian music. Taken from the eponymous album, this work is distinguished by its remarkable rhythmic intensity and remains a jewel of Ivorian music of the 1960s, continuing to exert a particular resonance today. The military version of *Foundi*, covered by the Harmony Orchestra of the National Army of Côte d'Ivoire, offers an interesting recomposition. While following in the footsteps of Allah Thérèse's original, it emancipates itself by introducing new elements. Our study, based on a rigorous approach of transcription, harmonization and orchestration, highlights the contrast between these two versions. While their similarities are striking, they cannot obscure the emergence of significant innovations in instrumental practice.

Mots clés : Foundi, Analyse, partition, militaire.

Introduction

L'accession de la Côte d'Ivoire à l'indépendance a suscité un intense bouillonnement intellectuel et artistique, marqué par l'émergence d'œuvres littéraires, picturales et musicales portées par des figures emblématiques telles qu'Allah Thérèse. Dans ce contexte de quête identitaire et de lutte émancipatrice, la chanson *Foundi*, interprétée par cette artiste baoulé, s'inscrit comme un véritable chant d'hommage aux pères fondateurs de la nation ivoirienne.

Le terme *Foundi*, qui signifie « paix » dans la version d'Allah Thérèse, se présente sous la forme d'une musique traditionnelle enracinée dans le terroir baoulé. La musique traditionnelle, généralement transmise de manière orale, se caractérise par son ancrage dans un ensemble de références culturelles, religieuses ou géographiques. Schéhérazade Q.H. (2004 : 354) la décrit comme une expression enracinée dans une vaste réalité sociale et culturelle, où le son n'est qu'un élément parmi d'autres, aux côtés de la poésie et des gestes.

Pour Fela Sowande (1970 : 60), la musique est une structuration organisée du son qui reflète l'expérience vécue et la vision du monde d'une société donnée. Ainsi, la musique africaine dépasse la seule esthétique sonore pour devenir le miroir du vécu collectif. Dans la même veine, Ntumba Lukunga (2004 : 388-390) souligne que les musiques traditionnelles, issues des cultures locales, sont porteuses du passé, génèrent le présent à partir de ce passé, et sondent l'avenir. Elles sont un vecteur essentiel de la mémoire collective et peuvent servir de canal de transmission éducative au sein des communautés.

La présente réflexion porte précisément sur les mutations de cette chanson traditionnelle *Foundi*, aujourd'hui réinterprétée par l'orchestre d'harmonie des Forces Armées de Côte d'Ivoire sous forme de marche militaire. Dès lors, plusieurs interrogations se posent : Quels sont les éléments nouveaux introduits dans cette adaptation musicale ? Comment est-on passé d'une musique traditionnelle à une marche militaire ? En quoi la version militaire diffère-t-elle de l'originale interprétée par Allah Thérèse ? Quel est l'apport de l'orchestre d'harmonie de l'armée dans cette relecture ?

Répondre à ces questions constitue l'objet de notre analyse, fondée sur une démarche comparative entre les deux versions de *Foundi*, afin de mettre en lumière les dynamiques d'appropriation et de transformation culturelle à l'œuvre.

I. Méthodologie

La méthode d'enquête a été retenue comme principal outil de collecte des données dans le cadre de cette étude, en raison de sa capacité à fournir des informations directes, précises et contextualisées auprès des personnes concernées. L'objectif principal de cette recherche est de recueillir des données quantitatives relatives à la motivation ayant présidé à l'introduction du chant *Foundi* d'Allah Thérèse dans le répertoire des marches de défilé militaire, ainsi qu'à son impact sur la cohésion des troupes.

La population cible est constituée des musiciens en activité au sein des formations musicales des Forces Armées et de la Gendarmerie Nationale. Afin d'assurer une représentativité équilibrée entre ces deux entités, l'échantillonnage a été établi sur la base de 25 participants pour chacune d'elles, soit un total de 50 enquêtés. Cette répartition équitable permet de garantir la fiabilité et la validité des données recueillies, en tenant compte de la diversité des pratiques musicales dans les différentes institutions concernées.

Tableau 1 : Répartition de la population enquêtée selon le genre

Genre	Effectif	Fréquence (%)
Masculin	42	84
Féminin	8	16
Total	50	100

Source : Auteur, 2024

1.1. Instruments de collecte de données

Dans cette étude, notre démarche analytique repose sur un travail de transcription, d'harmonisation et d'orchestration, permettant de mettre en contraste les deux versions de la chanson *Foundi*. Pour appuyer cette analyse par des données empiriques, une enquête de terrain a été menée à l'aide d'un questionnaire structuré, comprenant quatre questions fermées, retenu comme principal outil de collecte. Cet instrument vise à recueillir des informations précises et comparables auprès des participants.

1.2 Enregistrement

Dans le cadre de cette étude, nous avons consulté et enregistré les prestations des différentes musiques militaires de Côte d'Ivoire lors de leurs exécutions. L'enquête de terrain s'est déroulée sur une période de trois jours, correspondant au nombre de formations musicales concernées. La période retenue ne coïncidant pas avec une manifestation publique, une autorisation écrite a été sollicitée et obtenue pour permettre l'accès aux séances de répétition. Plusieurs chants ont été enregistrés à cette occasion, parmi lesquels *Foundi*, qui constitue le corpus principal analysé dans cette recherche.

1.3 Transcription

Le chant *Foundi*, enregistré lors de l'enquête de terrain, a été transcrit en notation musicale à l'aide du logiciel Sibelius, un outil spécialisé dans l'édition de partitions. Cette transcription a été réalisée selon les codes du solfège occidental, afin de faciliter l'analyse comparative et l'orchestration.

1.4 Grille d'analyse

Étymologiquement, le terme *analyse* provient du grec *analysis*, signifiant « action de décomposer » ou « de résoudre ». En musique, l'analyse est une discipline qui vise à étudier une œuvre afin d'en comprendre la structure interne, les mécanismes de composition et les éléments constitutifs. Elle permet de distinguer et d'interpréter les différents paramètres musicaux d'une pièce donnée.

Dans le cadre de notre étude, l'analyse du chant *Foundi* s'appuie sur une démarche allant du général au particulier, dans le but d'en dégager une compréhension approfondie. Il s'agira pour nous de mettre en lumière l'ensemble des composantes musicales de cette œuvre, soumise à un processus d'examen méthodique.

L'analyse du chant s'est articulée selon les étapes suivantes :

- La transcription du texte original en baoulé ;
- Sa traduction littérale en français ;
- La présentation de la partition musicale harmonisée ;
- L'orchestration du chant sous forme de marche militaire ;
- Un commentaire analytique de la partition musicale.

III. Résultats

Foundi est l'une des chansons les plus célèbres et les plus médiatisées de la diva ivoirienne aux pieds nus, Allah Thérèse. Tirée de l'album *Côte d'Ivoire Anouanzè*, cette œuvre, qui a marqué un tournant dans sa carrière, est aujourd'hui considérée comme emblématique de son répertoire. Les résultats présentés dans cette étude portent exclusivement sur ce corpus. Ils font l'objet d'une analyse systématique, conduite à partir d'une grille d'analyse élaborée à cet effet.

1.1 Analyse du chant « Foundi »

Le chant soumis s'énonce ainsi :

Kotivoi man nou anouanzè n'dè liè o hé fè (bis)
 Nanani Boigny é ni wo é lé nasé (bis)
 Nanani hé man ya gnan déya (bis)
 Foundio (7) min ma ma gnan foundi
 Kodivoi ma mé wan bé la Nannan asé
 Foundio (7) min ma ma gnan foundi (bis)
 Kodivoi ma mé wan bé la Nannan asé
 Hé mon ti ananganman bé gnin min
 Nanani Boigny mon ti ananganman bé gnin min yo
 Mamadou Konaté o ti ananganman bé gnin min yo
 Ouézzin Coulibaly o ti ananganman bé gnin min yo
 Jacob Williams o ti ananganman bé gnin min yo
 Konan Raphaël o ti ananganman bé gnin min yo
 Marie Koré o ti ananganman bé gnin min yo
 Augustin Denisi o ti ananganman bé gnin min yo
 Yacé Philippe o ti ananganman bé gnin min yo
 Mamadou Coulibaly o ti ananganman bé gnin min yo
 Nanani bé n'ga bé wolè n'ga n'bobo bé dumanlè
 I noun' ga Nannan o bo man bo
 O ni isofouémou yè bé bo min bo
 Bé boué wawou bé boué gni to ho sou
 Bé ga bé wouso o ti gnrinlin dan
 E Nannan kousou i sa si'n wa boubou min
 O fè yawlinba o fa kpli min o man hé
 Mo ya di min sou akoundjouè
 O fa taha kè é wlafi bé
 Kodivoi sou likè n'ga é koundè ya yin i dan lika
 Amé nian San-Pédro
 Amé nian Kossou
 Ko hé so o ti kè Kodivoi wa hé klanman
 I soti a man é bo é ro
 Nannan Boigny é ni wo élè nasé

En Côte d'Ivoire, la question de l'entente nous réjouit
 Nanani Boigny, nous te devons reconnaissance
 Nanani a fait en sorte que nous avons eu le RDA
 Paix (7) les enfants du pays ont eu la paix
 Les enfants de Côte d'Ivoire disent qu'ils remercient Nanani
 Paix (7) les enfants du pays ont eu la paix
 Les enfants de CI disent qu'ils remercient Nanani
 Hé qui est éternel qu'on ne peut avoir
 Nanani Boigny qui est éternel qu'on ne peut avoir
 Mamadou Konaté qui est éternel qu'on ne peut avoir
 Ouézzin Coulibaly qui est éternel qu'on ne peut avoir
 Jacob Williams qui est éternel qu'on ne peut avoir
 Konan Raphaël qui est éternel qu'on ne peut avoir
 Marie Koré qui est éternel qu'on ne peut avoir
 Augustin Denise qui est éternel qu'on ne peut avoir
 Yacé Philippe qui est éternel qu'on ne peut avoir
 Mamadou Coulibaly tu es dieu, nul ne peut t'égaliser
 Donc ceux que voici ceux dont je cite les noms
 Au moment où Nannan Boigny commençait le pays
 C'est avec ceux-là qu'il a commencé le pays
 Certains sont décédés, d'autres vivent encore
 Ceux qui sont décédés, c'est une tragédie
 Notre Nannan aussi ne s'est pas découragé
 Il s'est armé de courage, il a lutté le pays pour nous
 Au point que nous sommes fiers du pays
 Il ne serait pas juste qu'on les oublie
 Tout ce que nous recherchons pour la Côte d'Ivoire, nous
 en avons eu
 Regardez San-Pédro
 Regardez Kossou
 Quand c'est comme ça, c'est que la Côte d'Ivoire est devenue belle
 Pour cela, réjouissons-nous
 Nanani Boigny, nous te devons reconnaissance

O nasé wiéman Nannan Houphouët –Boigny hé
Eni wo éné nassé o nasé ko wiéman nan ya wou ho

Nannan Houphouët –Boigny a reconnaissance n'aura pas de fin
Toi et nous avons une reconnaissance, la tienne ne finira pas
jusqu'à ce que nous mourrons.

1.2 Chant harmonisé

Moderato ♩ = 100 DEGNY Y. Pierre-Marius

Sopranos *Côte d'I voire ma mou a nouan zè nè diè yo fè Côte d'Ivoire*

Altos *a nouan zè nè diè yo fè*

Ténors *a nouan zè nè diè yo fè*

Basses *a nouan zè nè diè yo fè*

3 *ma mou a nouan zè nè diè yo fè Côte d'I voire yo fè Na nan*

1. *yo fè* 2. *yo fè*

6 *Boi gny é mi wanyé las sé Na nan Boi gny é mi wanyé las sé Na nan*

mi wanyé las sé mi wanyé las sé

mi wanyé las sé Na nan Boi gny é mi wanyé las sé

10 yé nan ya gnan R D A hé an nè tio ya gnan in dé pen dance

ya gnan R D A ya gnan in dé pen dance

ya gnan R D A hé an nè tio ya gnan in dé pen dance fon dio fon dio fon

15 Côte d'Ivoire ma mé

Côte d'Ivoire ma mé

dio fon_ dio fon_ dio fon_ dio fon_ dio yé ma ya gnan fon dio

20 1. zwan bé la nan nas sé sé yé hé Bo tia nan ga

2. zwan bé la nan nas sé sé Bo tia nan ga

3. bé la nan nas sé fon sé

Les reprises observées aux portées 4, 14 et 21 contribuent à prolonger le chant et à en accentuer la dimension cyclique. L'introduction musicale débute par l'entrée syncopée de l'accordéon, soutenu par les percussions traditionnelles *pindri* et *klin dan*, qui exposent le motif rythmique sur 48 mesures. Avant d'entamer sa ligne mélodique, la soliste marque une brève césure équivalente à un demi-soupir $\overline{\text{v}}$, instaurant ainsi un effet de relâchement. Elle amorce ensuite le chant sur des croches, un procédé qu'elle reprend également en conclusion, créant ainsi un effet de symétrie.

La ligne mélodique de la soliste se développe initialement dans un intervalle de seconde (sib – do), considéré comme une consonance douce et stable. La récurrence des notes sib et mi♭ permet de situer l'ensemble de la pièce dans la tonalité de sib majeur.

1.3 Orchestration

L'orchestration est l'art de répartir les différentes voix d'une partition musicale en fonction des timbres propres aux instruments de l'orchestre. Elle suppose, en amont, une connaissance précise de l'étendue, du timbre, du caractère, du mécanisme, des ressources et des propriétés spécifiques de chaque instrument.

L'orchestre d'harmonie, au centre de notre étude, est constitué d'instruments à vent en métal ou en bois, auxquels s'ajoutent des percussions. Il se subdivise en plusieurs familles :

- Les instruments à embouchure en bois : flûtes.

- Les instruments à bec : hautbois, clarinettes, saxophones.
- Les instruments à embouchure en cuivre : comprenant les instruments les plus simples et les plus connus, tels que la trompette de cavalerie et le clairon.
 Cuivres à timbre clair : trompettes, cornets à piston, cors, trombones.
 Cuivres à timbre voilé (saxhorns) : bugles, altos, barytons, basses, contrebasses.
- Les instruments à percussion : similaires à ceux de l'orchestre symphonique.

Il est fréquent d'adjoindre à l'orchestre d'harmonie des contrebasses à cordes issues de l'orchestre symphonique. Moins perfectionné que ce dernier, l'orchestre d'harmonie compense par une plus grande puissance sonore.

Le noyau de la musique d'harmonie, jouant le rôle du quatuor dans l'orchestre symphonique, se compose des clarinettes (petites et grandes), de la clarinette basse et des saxophones (alto, ténor, baryton). Ce groupe représente généralement au moins la moitié des effectifs de l'ensemble.

Pour faciliter la lecture des partitions d'orchestre d'harmonie, on numérote habituellement les portées, même si leur disposition varie selon les compositeurs et transpositeurs. Dans le cadre de notre travail, nous avons opté pour une organisation fondée sur les instruments disponibles, en tenant compte des percussions et des instruments en ut, mi♭ et si♭. Nous avons ainsi retenu le clairon en si♭, le tambour, les cymbales, le saxophone en mi♭, la trompette en si♭, le trombone en ut et la basse en si♭, afin de former un quatuor capable de faire entendre les quatre voix principales de l'œuvre orchestrée.

DEGNY Pierre Marius

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Trompette en Sib, Saxophone alto, Trombone, Basse en Sib, Trp., Sax. alto, Trb., and Basse. The score shows a complex arrangement of notes and rests across these instruments, with some measures featuring first and second endings. The time signature is 2/4, and the key signature has one sharp (F#).

À la fin de la section A' (mesures 21 à 33), apparaît la partie B, appelée *trio*. Celle-ci introduit un contraste marqué avec les deux premières sections (A et A'), tant par le caractère du thème que par son traitement mélodique et harmonique.

1.4 Analyse formelle

L'analyse formelle examine la manière dont l'œuvre est structurée et articulée dans son ensemble. Selon André Hodeir (1969 : 11), elle consiste à examiner « la manière dont est construite une œuvre ». Elle vise ainsi à en déterminer la structure complète, en la décomposant en ses différents éléments constitutifs.

Foundi se présente comme une œuvre vocale accompagnée, relevant de la musique vocale instrumentale. L'analyse formelle consistera donc à identifier et décrire la structure de sa partie instrumentale ainsi que celle de la partie vocale, représentée par le chant, afin de mettre en évidence leur organisation et leurs interactions.

1.5 Structure de l'œuvre

La musique, dans son principe général, obéit aux lois physiques de la résonance naturelle d'un corps sonore. Pour une formation instrumentale, cela implique le respect de certaines règles destinées à garantir un équilibre harmonique optimal, afin que l'ensemble « sonne » de manière cohérente.

La musique militaire, objet de notre étude, se caractérise par la combinaison de deux éléments essentiels : la batterie et l'harmonie. Elle interprète différents types de marches, qui se distinguent par leur mouvement et leur caractère, chacun correspondant à un usage spécifique. La plus lente, appelée *marche ordinaire*, correspond à une cadence de 60 pas par minute. Le *pas redoublé* ou *pas accéléré* est, quant à lui, deux fois plus rapide et atteint environ 120 pas par minute.

La structure de la marche militaire dérive du menuet, danse populaire du XVI^e siècle, comme le rappelle André Hodeir (1969 : 67). Elle se compose de deux parties distinctes s'enchaînant sans interruption, la première étant reprise après la seconde, sous la forme d'un *trio*. Cette organisation, héritée du menuet, a été simplifiée dans la marche militaire contemporaine. La transcription de l'œuvre *Foundi*, que nous avons orchestrée, comprend 98 mesures. Elle s'ouvre sur une introduction exécutée par la batterie, que nous qualifions de prélude, composée de 20 mesures. Ce prélude, désigné ici par la lettre A, constitue le discours musical préliminaire de toute marche de défilé militaire. Sa particularité réside dans l'entrée progressive des instruments de la batterie, selon un ordre précis exposé dans notre préambule de notation. Cet ordre place logiquement ce groupe instrumental en tête, car il joue le rôle de métronome pour l'ensemble de l'orchestre d'harmonie.

PARTITION Batterie (clairon – tambour – Grosse Caisse et cymbales)

DEGNY Pierre Marius

The musical score is written for a drum battery in 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes Clairon (treble clef), Grosse caisse (bass clef), and Cymbales (bass clef). The second system includes Clai. (treble clef), Gr. C. (bass clef), and Cymb. (bass clef). The third system includes Clai. (treble clef), Gr. C. (bass clef), and Cymb. (bass clef). The Clairon part features a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure of the first system. The Grosse caisse and Cymbales parts provide a rhythmic accompaniment. The second system shows a continuation of the rhythmic pattern. The third system includes first and second endings for the Clairon part, marked with '1.' and '2.' respectively.

Après l'introduction, vient le corps de l'œuvre, que nous désignons par A'. Cette section s'étend de la mesure 21 jusqu'au premier temps de la mesure 33. À ce stade, on note l'apparition progressive des instruments qui étaient absents durant le prélude. Ils se manifestent dès le début du développement, c'est-à-dire à partir du deuxième temps de la mesure 33, et se maintiennent jusqu'à la mesure y.

PARTITION Trio

L'analyse formelle révèle que l'organisation de l'œuvre suit le schéma structurel AA'BA'.

The musical score is written for two instruments: Clairon (Clair.) and Trompette en Sib (Trp.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system shows the Clairon playing a melody with eighth and sixteenth notes, while the Trompette en Sib plays a triplet of eighth notes. The second system starts at measure 7, with the Clairon playing a more complex melody featuring sixteenth notes and a triplet, and the Trompette en Sib playing a simple eighth-note pattern. The third system starts at measure 15, with the Clairon playing a melody of eighth notes and the Trompette en Sib playing a simple eighth-note pattern. The score includes repeat signs and first/second endings.

IV. Discussion

Les analyses menées sur le chant demeurent partielles. De plus, la transcription de ce chant sur partition musicale, bien que rigoureuse, ne saurait rendre pleinement compte de toute la réalité de la culture musicale à laquelle nous avons assisté. Nous nous prémunissons ainsi de tout réductionnisme.

Cependant, il ressort clairement que l'introduction d'instruments modernes (issus des familles des cuivres, des bois et des percussions) dans la marche de défilé confère à cette musique une grande richesse : richesse harmonique, rythmique, stylistique, ornementale, modale et structurelle. Cette diversité démontre son potentiel d'apport savant et scientifique, tant dans le cadre éducatif et l'institutionnalisation des savoirs que sur l'échiquier du dialogue interculturel international.

Le premier degré ainsi employé, associé à l'ajout d'instruments modernes, agit comme un facteur de confirmation tonale. La tonalité de l'œuvre, ainsi affirmée, dissipe toute ambiguïté (Dubois, 2008). Le premier degré, ou tonique, confère une assise solide à la tonalité (Miller, 1986). À l'écoute attentive de cette œuvre, l'oreille avertie identifie aisément les sonorités majeures mises en valeur par l'interprétation d'Alla Thérèse (Comtet, 2012).

Ces instruments modernes offrent, par ailleurs, une redécouverte de l'œuvre : ils en modifient par instants la couleur sonore, introduisant gaieté, vivacité et sérénité.

Ainsi, l'étude de cette œuvre met en évidence que la culture musicale qui la sous-tend renvoie à une dimension fonctionnelle, liée notamment à l'animation des parades. Il s'agit d'une musique codifiée, structurée et organisée, dont les principes pourraient servir de base à l'élaboration d'une théorie de la musique traditionnelle.

Sur la base de ces éléments, cette musique traditionnelle pourrait être considérée comme une musique savante, terme ici employé pour désigner la rigueur des analyses et la formalisation de principes pouvant fonder une théorie musicale. Une telle théorie constituerait un apport substantiel au dialogue interculturel, en enrichissant les connaissances et méthodes utiles à l'enseignement, à la création et à la production musicales.

Nos conclusions rejoignent, dans une certaine mesure, celles de Clokou Anoha (2010), qui met en évidence la contribution du conte africain à l'éducation musicale en Côte d'Ivoire. À travers l'étude des mélodies qui accompagnent ces récits, il en démontre la richesse et la diversité, et souligne l'intérêt de leur intégration dans l'enseignement musical, à la fois pour faciliter l'apprentissage et pour valoriser la culture africaine.

Ces résultats témoignent du dynamisme des musiques traditionnelles ivoiriennes et de la possibilité de construire une véritable théorie musicale savante des peuples ivoiriens. Dans la perspective du dialogue interculturel, leur apport impose sa pertinence scientifique : il s'appuie sur l'analyse minutieuse des œuvres musicales et contribue ainsi à la valorisation et à la transmission de nos cultures, sources de développement.

Conclusion

Au terme de notre étude, il apparaît qu'Allah Thérèse, figure emblématique de la musique traditionnelle ivoirienne, a profondément marqué son époque, notamment celle des premières années de l'indépendance de la Côte d'Ivoire. Sa chanson mythique *Foundi*, reprise par l'Orchestre d'Harmonie de l'Armée nationale, se distingue par la richesse et la finesse de son univers sonore : un équilibre subtil entre la puissance expressive des instruments et la vitalité rythmique.

Cette œuvre illustre non seulement le génie créatif de son auteure, mais aussi la capacité de la musique traditionnelle à se réinventer au contact d'orchestrations modernes. Elle témoigne d'un dialogue fécond entre héritage culturel et innovation, capable de transcender les époques et de nourrir à la fois la mémoire collective et la création contemporaine.

L'analyse formelle et instrumentale a permis de mettre en lumière la subtilité de l'articulation entre la voix soliste et l'accompagnement orchestral, ainsi que l'équilibre recherché entre tradition et modernité. La rythmique, portée par la batterie militaire et les cuivres, confère à l'œuvre une énergie communicative, tandis que l'harmonie introduite par les bois et les cuivres élargit sa palette sonore, créant ainsi un pont entre deux univers musicaux distincts.

Cette adaptation illustre la capacité des musiques traditionnelles à s'enrichir par des apports extérieurs sans perdre leur essence. Elle démontre également que ces œuvres, lorsqu'elles sont rigoureusement étudiées et orchestrées, peuvent trouver leur place dans une théorie musicale savante, tout en contribuant à la valorisation du patrimoine immatériel. *Foundi* devient alors un exemple concret du dialogue interculturel en action, capable de nourrir aussi bien la recherche académique que la création contemporaine.

Ainsi, au-delà de sa dimension esthétique, *Foundi* incarne une passerelle entre mémoire et modernité, entre enracinement et ouverture, affirmant la place centrale de la musique traditionnelle ivoirienne dans le paysage musical national et international.

Bibliographie

BEBEY, Francis. *Musique de l'Afrique*. Paris : Horizons de France, 1969, 208 p.

HODEIR, André. *Les formes de la musique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1969, 128 p.

KPANGBA N'GORAN, Étienne. *Allah Thérèse, symbole d'une identité culturelle*. Abidjan : JD Éditions, s.d., 127 p.

LUKUNGA, N'Tumba. *Des musiques traditionnelles et modernes africaines : de la distance au rapprochement*. Brazzaville – Paris : FESPAM / L'Harmattan, 2004, p. 388-390.

MILLER, Richard. *La structure du chant*. Paris : Éditions Cité de la musique, 1986, 395 p.

SOWANDE, Féla. « Le rôle de la musique dans la société africaine traditionnelle », *La Revue musicale*, Paris, 1970, nos 57-58.

Discographie

ALLAH Thérèse « Fondio »